

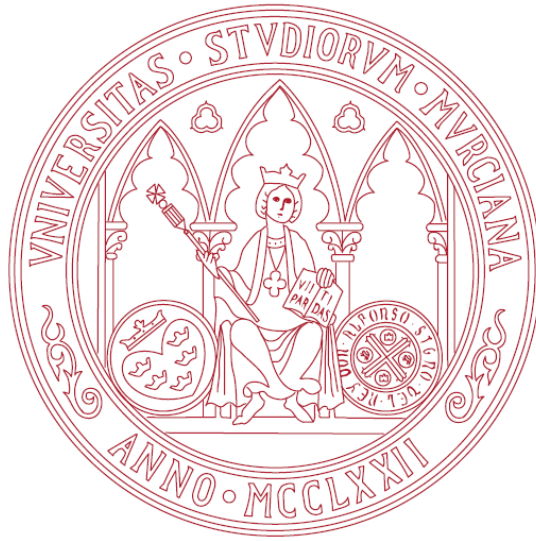


UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

Teoría de la Parodia.
El Mundo Narrativo de Eduardo Mendoza

D^a María José García Rodríguez

2019



UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS

Departamento de Literatura Española, Teoría de la
Literatura y Literatura Comparada

**Teoría de la parodia. El mundo narrativo de
Eduardo Mendoza**

D.^a María José García Rodríguez

Director:

Dr. D. José María Pozuelo Yvancos

2019

Sin embargo, de todos estos afanes, el peor es el afán por alcanzar la sabiduría. El ideal de la sabiduría es tan irracional como el ideal de la riqueza o el del éxito, y aún más ilusorio. Nunca lo perseguí, pero confieso haberlo tenido siempre presente, ante mis ojos, como un faro lejano. Demasiado tarde he comprendido la vanidad de este sueño.

(Eduardo Mendoza, *El final de Dubslan*)

AGRADECIMIENTOS

Quiero dedicar estas líneas a aquellas personas que se esconden detrás de esta tesis, como la fuente inagotable de fuerzas que, desde distintos frentes, han hecho posible la escritura de las páginas que siguen.

Me gustaría dar las gracias en primer lugar al Profesor José María Pozuelo Yvancos, mi maestro, quien generosamente me acogió en su escuela y compartió una mirada privilegiada sobre la literatura que me ha llegado a fascinar como nunca antes lo hubiera imaginado; ha sido y es siempre un referente académico y humano del que aprender.

También quiero agradecer a los profesores e investigadores que me dieron buenos consejos y aquellos que desinteresadamente me acogieron en sus universidades, pues me brindaron experiencias únicas que no olvidaré. A Mariángeles, Carmen y Dulce, compañeras y amigas; aunque siempre nos unirá algo más que la Universidad, ha sido un regalo encontraros entre libros en la Merced. También a Rosa y a José Ángel, y a aquellos que ya se han alejado de Nebrija, pero siguen volviendo a los descansos. A todos, gracias por haber enriquecido estos años.

Pero si hay alguien a quien llevo tiempo queriendo dirigir mi gratitud de corazón, es a mi familia. A mis padres, Puri y José Luis, por haber sufrido y peleado conmigo, y contra mí; vuestra entrega no tiene límites, y tampoco vuestro entusiasmo. No quiero, sino que necesito daros las gracias, porque a pesar del tiempo que nos ha robado, habéis hecho que esta investigación tenga sentido. A mi hermano, Jesús, por sus abrazos y sus gritos, y porque aunque sea el pequeño, es mi gran ejemplo; gracias porque contigo al lado, cualquier pesar se esfuma. También a mi abuela, que ya está harta de los libros en la mesa y de estar en silencio, gracias por tu paciencia y tu desparpajo.

A ti, Fran, que pese a todo, no te has ido ni un momento, todavía no sé cómo podría agradecerte este tiempo. He sido afortunada por vivir contigo intereses, pasiones y, muy intensamente, desconsuelos, fatigas y desidias. Pero si lo malo se multiplica por dos, también lo hace lo bueno. Por las que ya han pasado y por las que pasarán, gracias por disfrutar con los éxitos y emocionarte con los logros... gracias por querer compartir las alegrías. Tú y tus brindis hacéis que todo valga la pena.

Y a mis atunes, que quizás no lo sepan, pero nuestros momentos juntos son una de las razones por las que siempre doy las gracias. Habéis sido una de las fuerzas más necesarias en esta investigación: la alternativa.

A todos, por todo... gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
TEORÍA DE LA PARODIA	21
Entre la vaguedad del todo y la insuficiencia de la división.....	23
PRIMERA PARTE. ESTADIOS DE LA PARODIA	31
CAPÍTULO I. La parodia premoderna	37
1. 1 Cultura de la fiesta: la vida carnavalizada.....	37
1. 2 La parodia en la premodernidad	42
1. 3 Inicio de desdoblamiento: el preludio de la modernidad.....	50
CAPÍTULO II. La parodia moderna	55
2. 1 El lenguaje como ilusión. Mirando el lenguaje desde fuera.....	55
2. 2 La parodia en la modernidad	58
2. 3 La parodia en la creación de los mecanismos narrativos modernos: la voluntad cabaleresca del Quijote.....	68
CAPÍTULO III. La parodia posmoderna	75
3. 1 Hacia la posmodernidad: el fenómeno borgiano	75
3. 2 El simulacro posmoderno.....	79
3. 3 La parodia en la posmodernidad.....	84
SEGUNDA PARTE. EL USO PARÓDICO DEL LENGUAJE	95
CAPÍTULO IV. La hipertrofia paródica	103
4. 1 Tensión hipertrofiada	108
CAPÍTULO V. Lectura paródica.....	111
5. 1 Una lectura en doble grado.....	114
5. 2 Parodia inintencionada vs. Impresión de literariedad.....	121
CAPÍTULO VI. Intencionalidad paródica.....	125
6. 1 Cuestión de ambivalencia.....	129
¿De qué hablamos cuando hablamos de parodia?	135

EL MUNDO NARRATIVO DE EDUARDO MENDOZA	139
Eduardo Mendoza. La mirada paródica contemporánea	141
Ficha técnica del autor.....	153
PRIMERA PARTE. LA PARODIA COMO FIGURACIÓN DE MUNDO	157
CAPÍTULO I. Memoria, fabulación, fantasmagoría	157
1.1. Eduardo Mendoza y la memoria fabulada.....	164
1.1.1 Una permanente memoria textual.....	172
1.1.3 Memoria parodiada: función de lo cómico.....	178
CAPÍTULO II. Desarraigo irónico. Un extrañamiento discursivo narrativo.....	183
SEGUNDA PARTE. LOS SANTOS DE MENDOZA. EL PERSONAJE	189
CAPÍTULO III. La locura. En el quicio de la cordura	193
3. 1 Analogías salvajes	198
3. 2 La psicosis Korsakov	201
3.2.1 Cine	203
3.2.2 Teatro	217
3.2.3 Pintura	228
CAPÍTULO IV. Yo, el otro o la parodia de la signicidad.....	241
4. 1 El extranjero y su figuración turística.....	242
4. 2 El detective mendocino. Un curioso picaresco	264
4. 3 En busca de signos.....	270
Supervivencia desacralizada. Imitádo(se) al otro	277
TERCERA PARTE. UNA NARRACIÓN EXCÉNTRICA.....	299
CAPÍTULO V. (Des)enfoques narrativos.....	299
CAPÍTULO VI. (Des)órdenes recursivos.....	313
6. 1 Interferencias intertextuales	321
CAPÍTULO VII. El cronotopo fabulado. Presencia/Ausencia	327
7. 1 El espacio: Personaje posmoderno.....	331
7. 2 El tiempo: <i>Transición</i> inminente	338
<i>Las tres leyes del movimiento</i> . Primer principio	343
Epílogo: Las leyes del movimiento	358

CONCLUSIONES	361
Conclusions	367
BIBLIOGRAFÍA	375
Obras del autor	399
ABSTRACT	401

INTRODUCCIÓN

Las páginas que tiene en sus manos el lector son el resultado de una investigación volcada en el objetivo de situar a la literatura en su lugar en el centro de los estudios críticos y teóricos. Con el propósito de comprender lo literario desde su propia sustancia artística, la concepción filosófica y lingüística del lenguaje nos servirá para trazar aquello que distingue su ser-literario entre toda forma de verbalización del pensamiento humano con la que convive. Dejar patente las relaciones de lo literario y lo extra-literario es una labor que ha de ahondar en aquellos elementos que singularicen lo poético frente a lo no poético, comprendiendo el valor transitivo de la *poeticidad*. Es en este punto que las investigaciones hermenéuticas deben ser retomadas como herramientas imprescindibles de caracterización, pues lo literario solo lo será en su actualización histórica de codificación y decodificación estética. Un contexto para el que las expresiones abiertamente concentradas en esta desautomatización del lenguaje se resuelven indiscutiblemente eficaces, aunque singularmente problemáticas en su alcance; y de entre ellas, la parodia destaca tanto en el terreno de la teoría como en el de la creación literaria.

La urgencia de despejar los límites y funciones de la parodia se agudiza en un momento en el que su protagonismo, alimentado desde ambas, la creación y la teoría artística, hace necesaria una noción operativa para el manejo interno y externo del material estético. Actualmente nos enfrentamos a un panorama cultural decisivamente vinculado a la parodia, por lo que su concepción teórica y creativa interviene en la comprensión misma del sistema del arte contemporáneo. La complejidad de dibujar el territorio de la parodia deviene de su transversalidad, pues estamos ante un modo de *escritura* que anida en todo sistema de

comunicación estética; sin importar el medio, lo paródico accede al interior de cada manifestación pictórica, musical, fílmica o arquitectónica, acogiendo sus singularidades e instalándose en aquello que nutre su sustancia artística. Es por ello que se ha de advertir que, pese a la base literaria sobre la que construimos nuestra teoría, se incluirán referencias interartísticas emblemáticas que, aunque fugaces, sirven para recordar al lector las aplicaciones extra-literarias de lo paródico; del mismo modo, dentro del universo literario, la parodia atraviesa géneros y estilos, como así se hará notar en la heterogeneidad de los textos representativos, si bien será la narrativa una de las principales fuentes para la reflexión teórica dada la especial transcendencia que la novela ha tenido para la construcción teórica del modo. Se ha de tener en cuenta que el lector no encontrará en las páginas que siguen una historia de la parodia; nuestra propuesta reconsidera los dispositivos principales que la definen, y serán discutidos en un discurrir conceptual, sin perder de vista su realidad textual.

Toda revisión arqueológica de un concepto literario ha de ser rigurosa con las posiciones que los movimientos teóricos han ocupado, por lo que será fundamental trazar un mapa teórico que sirva de sostén a las implicaciones literarias del género¹. Dicho esto, el eje que vehicula nuestro discurso teórico se funda en el trasfondo epistemológico de la filosofía del lenguaje que subordina a todo sistema de expresión. Las concepciones lingüísticas que concretamos en las figuras del símbolo, la metáfora y el simulacro serán las que guíen el primer acercamiento diacrónico al fenómeno paródico, pues son estas las tres posibles manifestaciones de la dualidad parodiado-parodiador entendida como una relación entre discursos. Más aún, será esta duplicidad textual la que demuestre las aplicaciones de las nociones estructuralistas y narratológicas de enunciado y enunciación en el estudio de la parodia, pues no es este sino un modo de transformación de la historia en discurso que, en sus distintos mecanismos, acaba ofreciendo dicha dicotomía como una revelada superposición de las capas hipertrofiadas de creación estética. Las posibilidades teóricas de este acercamiento a los elementos discursivos y narrativos como los dispositivos últimos de construcción paródica se evidencian en la capacidad de responder a las exigencias de este modo versátil que ha ido acompañando a las relaciones entre mundo, lenguaje y pensamiento, y que, en consecuencia, ha virado de acuerdo a sus paradigmas para incorporar los valores semiológicos de cada nueva interacción.

¹ Con este fin, se incluirá en las citas en el cuerpo del trabajo la fecha de la edición original, como aclaración entre corchetes, en aquellos casos en los que el dato sea significativo para su ubicación histórica; no obstante, la bibliografía final respetará los datos de las ediciones consultadas.

Las conclusiones aducidas durante esta investigación de lo paródico como fenómeno anclado en el lenguaje necesitarán, no obstante, demostrarse efectivamente representadas en su expresión artística; en este caso, siguiendo con nuestra herramienta de trabajo, en su expresión literaria. En consecuencia, la segunda sección de la tesis se encargará del análisis de una obra particular, la de Eduardo Mendoza. Lejos de aplicar rigurosamente el concepto de parodia establecido, lo que no haría sino limitar el análisis a una lectura sesgada por unos intereses ajenos a la concepción original de los textos, nuestro análisis se aproxima a la obra del barcelonés con la intención de explorar aquellos elementos que vertebran su quehacer literario, concebido en su plena autonomía. No obstante, la elección de Eduardo Mendoza no es arbitraria, como fácilmente se deduce de su evidente conexión con nuestro objeto de estudio, pues es este el autor español más destacado en la vía humorística contemporánea con una demostrada consciencia lingüística y estética. El humor es el lugar desde el que Mendoza ha ido relatando su mundo literario a través de una voz marcada por el juego verbal. Aunque su narrativa explora las más diversas expresiones conversacionales y artísticas en una continua evocación al código literario, cultural e ideológico, lo cómico reaparece cualesquiera sean sus formas como la clave interpretativa de autor y lector. La lengua mendocina es en realidad una síntesis de actos ilocucionales impostados gracias a una rigurosa consciencia paradigmática y sintáctica del lenguaje; por ello, el estudio de sus recursos lingüísticos — cómicos o estilísticos— no se contendrá en un apartado cerrado sino que circulará en el cuerpo de nuestro análisis como el tejido medular que articula cada una de sus partes.

En este punto, hemos de prevenir que estas *partes anatómicas* no se conciben en correspondencia a cada una de las publicaciones del autor, por lo que este estudio no se organiza de acuerdo a la individualidad de cada texto, ni siquiera en una reagrupación crítica de las obras. Nuestra mirada priorizará los vasos comunicantes que nutren la totalidad de su mundo narrativo y es por ello que los textos aparecerán subordinados a aquellos lugares que definen su escritura. No se elude por ello el acercamiento crítico al texto y el análisis descendiendo en distintos momentos a la inspección de sus unidades mínimas, una gradación de los distintos niveles literarios que consigue, desde las referencias textuales particulares, establecer las conexiones con la idiosincrasia narrativa mendocina. El corpus de nuestro estudio recoge, por tanto, la obra de Mendoza en su totalidad², si bien la presencia de cada uno de sus escritos queda determinada por su singular trascendencia en el conjunto narrativo y su funcionalidad ilustrativa. Ciertamente, es esta una perspectiva que establece una distancia

² Lo mismo que con la teoría, se respetarán entre corchetes las fechas de publicación original con las que el lector podrá identificar fácilmente cada obra.

mayor con la textualidad de la que ofreciera el análisis individualizado de cada texto; sin embargo, consideramos es la más eficaz para una investigación de estas características en la que se busca recoger el sentido interno que mueve la pluma de Eduardo Mendoza y aquellas ideas germinativas que hacen dialogar a sus títulos de ficción y no-ficción. A lo largo de su trayectoria narrativa, se observará una progresiva autorreferencialidad que materializa un proyecto literario viviendo, reescribiéndose en sus preocupaciones sin caer por ello en el laberinto de la metaficción que condenó la vanguardia literaria y a algunas expresiones de la posmodernidad. Sin subordinar la literatura a la teoría, se retoman las implicaciones de los citados cambios epistemológicos del lenguaje, ahora mediante un mecanismo comunicativo personal, amparado en la superposición textual de analogías salvajes y símbolos turísticos que propiciarán un ineludible desengaño moderno. Llegamos así a discernir sus dispositivos vehiculares, cuya distinción se ha logrado con dos conceptos que, si bien no son insólitos, consiguen concentrar los componentes que cimientan su poética: la memoria fabulada y el desarraigo irónico. El acento hipertrófico será revelado en un doble grado interpretativo que señala reiteradamente el origen intencional que se impone en todo discurso como figuración de lo pasado o lo extraño.

En suma, este estudio se articula en dos secciones distintas, aunque no distantes; hemos querido otorgar la independencia que da entidad propia a cada una de ellas y que permite ofrecer la comunicación entre teoría y crítica desde dos aproximaciones dispares en protagonismo. Con ello, la investigación será desde su propia construcción una fórmula híbrida en la que se entreverán aquellos lugares en los que se producen los ecos entre ambas y que dejarán al descubierto sus implicaciones en la literatura. Una disposición que recorre las problemáticas anunciadas que evita el recorrido estrictamente cronológico en virtud de una sistematización de las ideas literarias:

La primera sección responde a la volubilidad conceptual y terminológica que rodea todavía hoy al fenómeno paródico; tras recorrer el enunciado mapa de la historia del término, emprenderemos una doble aproximación articulada en las dos partes que guían nuestra *Teoría de la parodia*: (1) los estadios de la parodia y (2) uso paródico del lenguaje. La primera mirada hacia lo paródico ofrece una panorámica de su horizonte diacrónico que evidencia la inconveniencia de entender la parodia como una figura, género o modo uniforme, transhistórico, al margen de las transformaciones acaecidas en su construcción formal. Nuestra prioridad es por ello dirimir el desarrollo de esta fórmula estética de acuerdo a los principios que intervienen en su epistemología. Esta primera parte quedará así subdividida siguiendo la propuesta de Pozuelo Yvancos (2000) en premodernidad, modernidad y

posmodernidad; si bien investigaciones como la de Margaret Rose (1993) elaboran una organización similar de lo paródico, las fronteras trazadas entre ellas responden a una temporalización teórica más que de una variación constitutiva, a la que sí se aproxima el ensayo de Pozuelo Yvancos (2000) y que nos servirá por ello de punto de partida. Cada uno de nuestros tres capítulos explora las repercusiones estructurales nacidas de las formas de pensamiento lingüístico que observan las relaciones del hombre y el mundo: (I) *La parodia premoderna* será estudiada a propósito del lenguaje mítico sobre el que se construyen los relatos fundacionales cuya visión carnalesca —para la cual serán Bajtín (1975) y Beltrán Almería (2002) los dos centros teóricos— enarbola su primer estadio a través del símbolo; (II) *La parodia moderna* ocupará un lugar fundamental, especialmente desde las implicaciones barrocas del conceptismo que serán releídas desde el extrañamiento y la intertextualidad formalista, gobernado por la obra cervantina con la que derrocó el idealismo mítico de lo simbólico que se descubrirá metafórico; finalmente, (III) *La parodia posmoderna* conducirá el foco hacia la idea del metalenguaje y el fragmentarismo, haciendo de toda producción una reproducción que llevará lo paródico al epicentro de toda creación reconocida ya como simulacro.

Sostener la mirada histórica hacia la parodia induce, además, un elemento que deviene capital en su definición: la necesaria concreción sincrónica. Así como el funcionamiento del lenguaje solo se alcanza en la norma, comprender los mecanismos que distinguen la parodia dependerá de la consideración de las condiciones que la ejecutan en cada presente. En la actualización histórica será donde las epistemes premoderna, moderna y posmoderna se incorporen al uso paródico del lenguaje. En esta segunda parte acudiremos a la teoría los actos de habla, que demostrará su naturaleza ilocucional, su forma hipertrófica y sus efectos perlocucionales. Para ello, la dualidad parodiado-parodiador se explora como una relación textual que responde a un proceso de codificación y decodificación propio; las nociones formalistas y genettianas de intertextualidad, dialogismo o estilización serán puestas en movimiento, pues su funcionalidad más allá del encasillamiento referencial necesita de una revisión donde el juego de expectativas y los efectos cómicos de lo paródico se fundan en el terreno hermenéutico. De manera que, comenzaremos desde la superposición de textos establecida por (IV) *La hipertrofia paródica*, como una forma construida sobre la evocación a partir de la hipérbole estructural y semántica; a ella le sucederá (V) *La lectura paródica*, también en su doble grado, cuya trascendencia ha ido calando en la teoría hasta los más profundos niveles de definición; razón por la cual, cerramos la teoría de la parodia con (VI) *La intencionalidad paródica*, una de las bases de discusión teórica que directa o indirectamente ha influido siempre en su amplitud o restricción conceptual. He aquí que nuestra propuesta irá

orientándose hacia este final en el que concluimos *De qué hablamos cuando hablamos de parodia*, y en última instancia no será sino de una fuerza ilocucional, una fórmula cuya intencionalidad no es otra que su propia constitución sincrónica como engarce de valores diacrónicos.

La segunda sección la constituye *El mundo narrativo de Eduardo Mendoza*. Tras una relación de las tendencias críticas que han marcado hasta el momento la(s) lectura(s) de la obra del autor, abordamos las que ya han sido referidas como las ideas vehiculares que definen su poética y las relaciones que con lo paródico demuestran tener: (I) *La memoria como fabulación de mundo* y (II) *El desarraigo irónico. Un extrañamiento discursivo narrativo*. Al recuperar la fórmula narratológica que define lo literario como una conjugación de enunciado y enunciación, las dos partes que a continuación sistematizan nuestro análisis (III *Los santos de Mendoza. El personaje* y IV *Una narración excéntrica*) se ejecutan a propósito de las formas de discurso que, a través de los personajes, enuncian la historia en su narración. Unos *santos* y una fórmula *excéntrica* que serán la manifestación de la desautomatización de ambos niveles literarios a partir de las implicaciones teóricas de la arbitrariedad del signo. En este tercer capítulo destacan los métodos de superposición textual que desde las metáforas se extienden al discurso como una construcción fantasmática intertextual e interartística gobernada por locos, extranjeros y detectives. Finalmente, la tercera parte dedicada a la narración excéntrica —anunciada ya en las reflexiones de la *Supervivencia desacralizada* de los discursos— destacará, en el V y VI capítulo, la naturaleza de suspense digresivo que *desenfoca* y *desordena* la narración mendocina. Un material enunciativo dispuesto bajo las condiciones de un cronotopo anclado en los juegos de presencia/ausencia que recorrerán el último capítulo (VII). Para concluir el análisis concretaremos las ideas expuestas en un único texto en el que consideramos que los ingredientes principales de la receta de Eduardo Mendoza intensifican significativamente su sabor. *El rey recibe* se identifica con la memoria fabulada mendocina, escrita sobre el desarraigo irónico de un personaje-narrador en una trilogía escribiéndose y a la que aún no podremos sumar su segundo título, *El negociado del yin y el yang*.

En definitiva, en las páginas que siguen se ofrece una reflexión sistemática sobre las implicaciones estético-literarias en el terreno de la teoría y la creación a través de dos objetos de estudio que respondan a cada una de estas dimensiones. Nos ha movido la perspectiva de integrar las principales escuelas de pensamiento del siglo XX, aunque siempre mirando de soslayo a la estela que dejaron los clásicos, para comprender las nociones literarias como fórmulas poliédricas a las que se han de ofrecer delimitaciones operativas, que las distingan en su funcionamiento en los textos contemporáneos del hispanismo. Esperemos encuentre el lector en esta investigación las herramientas que le permitan introducirse desde nuevos

ángulos a estas profundidades de la teoría de la parodia y del mundo narrativo de Eduardo Mendoza.

TEORÍA DE LA PARODIA

ENTRE LA VAGUEDAD DEL TODO Y LA INSUFICIENCIA DE LA DIVISIÓN

El creciente interés por la parodia y los fenómenos que la rodean ha puesto de relieve la complejidad de su funcionamiento así como la semejanza con otras formas de representación y su relación con la creación artística. Como ha quedado demostrado en numerosas investigaciones actuales³, existe un proceso de expansión conceptual del fenómeno de lo paródico que gradualmente se ha deslizado desde el lugar de las figuras retóricas, al de los géneros y al de los modos para, finalmente, ser equiparado al proceso mismo de escritura literaria. La reducción del significado de *parodia* impuesta durante siglos por la historia de la literatura persiste en algunas concepciones que, herederas de la reintroducción de la retórica en la crítica, buscan la contención del alcance de lo paródico. Frente a ellas, un creciente número de enfoques teóricos contemporáneos tienden a la ampliación epistemológica del concepto mediante su incorporación al cauce de la metaficción y autorreferencialidad posmoderna.

Hasta las últimas etapas de las corrientes del Romanticismo, la parodia fue relegada a una herramienta discursiva con fines burlescos (Schlegel, 1965). De las escasas referencias explícitas al término parodia que repiten la breve definición de la Poética aristotélica, únicamente destaca la de Escalígero en su *Poetices libri septem* (1561) que vincula el nacimiento de la parodia con los rapsodas, quienes invertían el drama que estaba siendo representado (Weinberg, 2003). Vinculado así históricamente al papel de los rapsodas, el texto paródico respondía a la subversión de las convenciones estéticas a través de la ridiculización de

³ Dane (1988), Beltrán Almería (1994), Domínguez Caparrós (1994), Galván Reula y González Doreste (1994), Böhn (1997), Pozuelo Yvancos (2000), entre otros. En su artículo Tran-Gervat (2006) recorre los distintos enfoques teóricos utilizando y reconstruyendo las definiciones de parodia dadas por los autores más representativos de (Genette, Sangsue, Rose, Hutcheon, Tomachevski, Bajtín), proporcionando una panorámica de lo paródico desde su sentido más estricto al más laxo.

fragmentos textuales paradigmáticos. Esta idea inscrita en la Retórica desde la clasicidad hasta el Renacimiento encuentra hoy su manifestación en algunas de las propuestas ligadas al estructuralismo, cuya concepción formal del hipertexto identifica la parodia como una de las posibles relaciones transtextuales. La productividad del concepto de parodia de Genette, «toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta» (Genette, [1982] 1989: 14), supuso un nuevo acercamiento a los textos paródicos que permitió responder a la riqueza intertextual de este tipo de literatura en segundo grado. Sin embargo, la estricta demarcación de la parodia frente a formas como el travestimiento, la imitación satírica o el pastiche, la reducen a una figura retórica de inversión de un texto particular. La influencia de la definición estructuralista se dejará sentir en autores como Foucault (1966), Derrida ([1969] 1975) o Barthes (1970) como un género parasitario subordinado a su hipotexto, del que depende necesariamente su existencia.

Gracias al trasvase de la noción de intertextualidad a las teorías hermenéuticas, el texto literario será concebido y estudiado como un palimpsesto en el que cohabitan al menos dos discursos, el superficial y el virtual, hilvanando así una red textual compuesta de signos sobre signos. Al considerar la literatura desde este prisma de la auto-consciencia ficcional, el acercamiento de lo paródico al proceso de escritura y lectura es inevitable, cuanto más dada la influencia del fenómeno de la posmodernidad en el panorama actual de la crítica y teoría literarias, del que la todavía vibrante problemática de su denominación da cuenta de la compleja tarea de definir un movimiento artístico en construcción⁴. Vinculado a la crisis existencialista, el contexto sociocultural de la globalización capitalista, radicalizado en las últimas décadas por la revolución de la era digital, ha determinado una nueva concepción del arte como objeto que se produce y se consume en masa. Las vías de creación estética contemporáneas han vuelto la mirada sobre la funcionalidad y el funcionamiento de la experiencia artística para la (de)construcción de un arte cuya propia validez parece quedar en suspensión. En este contexto, el pensamiento teórico posmoderno se ha servido de la propiedad metalingüística jakobsoniana para el desarrollo del concepto ‘metaficción’, cuya operatividad en los análisis de obras artísticas de muy distinta naturaleza ha llevado a reconsiderar este fenómeno desde los orígenes de cada disciplina.

⁴ Además del interés de las variantes ortotipográficas (posmodernismo, postmodernismo, post-modernismo, (post)modernismo, etc.), las ventajas e inconvenientes del uso de este concepto para definir el arte contemporáneo son abundantes y variadas (Casulto, 2004). En cualquier caso, hemos creído conveniente adoptar el vocablo posmodernidad entendido en oposición a otras dos grandes etapas artísticas (premodernidad y modernidad) considerando sus diferencias temporales pero, principalmente, atendiendo a sus particularidades estéticas —que serán analizadas en el apartado correspondiente.

Las ideas formalistas de intertextualidad o desfamiliarización (Shklovsky, 1925), unidas a las posmodernas vinculadas a la metaliteratura y la autorreferencialidad (Hutcheon, 2007) han interferido en el análisis del funcionamiento y la intencionalidad de lo paródico, provocando una progresiva equiparación de estos conceptos con el de parodia, hasta ser confundidos y utilizados indistintamente en la crítica literaria. Al identificar la autorreferencialidad con la posmodernidad, el carácter autorreferencial que parece definir al discurso literario en general, y más especialmente al narrativo, ha propiciado la apertura de lo posmoderno, de tal forma que en las comedias clásicas y medievales llegan a encontrarse elementos metaficticiales “posmodernos”, como así lo hacen Wright (2012) y Wade Soule (2000), o la novela es considerada un género motivado y originado por una necesidad *narcisista* de la construcción narrativa (Hutcheon, 1980). Esta transversalidad terminológica deviene conceptual y, en consecuencia, se han de aplicar valores de la parodia posmoderna a una tradición que los precede, como ha sido demostrado por Joseph Dane (1988), quien distingue las parodias incluidas en el texto de aquellas que nacen después de que la noción moderna de parodia fuera definida y codificada en las lexicografías de los siglos XVII y XVIII: «Aristophanes, Lucian, Rabelais, and Chaucer are thus part of a tradition only by the virtue of an act of codification» (Dane, 1988: 260).

Con el desarrollo de las teorías que buscan enfatizar el carácter metaficcional de la parodia, la presencia del elemento cómico ha sido relegada a un segundo plano (Denith, 2000). Herederas de las teorías medievales, las connotaciones peyorativas del elemento lúdico paródico, entendido este como un juego bufonesco marginal, ha traído consigo, por un lado, la desestimación de la transcendencia de la metaficción paródica y, por otro lado, la exclusión del efecto cómico como componente esencial de la parodia, una dicotomía que ha servido a Margaret Rose (1993) para clasificar las aproximaciones a la parodia como *antiguas*, *modernas* o *post-modernas*. Pese a ser reconocida su presencia en algunas de sus expresiones, el efecto cómico deja de ser indispensable para la existencia de la parodia en teorías tan predilectas como la de Linda Hutcheon, cuya definición de parodia como «a repetition with critical difference» (Hutcheon, 2000: 20) ha sido adoptada por gran parte del pensamiento posmoderno. La ausencia del factor cómico plantea una nueva problemática en la delimitación de lo paródico, especialmente a partir de la importancia que el formalismo otorgó a la parodia como motor de evolución literaria, señalada asimismo por Hutcheon (2000) para subrayar la capacidad paródica de introducir nuevas vías de representación literaria a través de la ruptura inesperada de las expectativas del receptor. Sin el efecto cómico, la interpretación paródica se extiende entonces a cualquier re-presentación del código

literario tradicional que implique cambios semánticos y formales de las convenciones literarias⁵.

La teoría de la parodia sigue por tanto balanceándose entre la extensión y la reducción de su significación, entre la vaguedad del todo y la insuficiencia de la división. Por un lado, el estudio de la intertextualidad como la propiedad que define la esencia tanto de lo literario como de lo paródico, unido a la desaparición de la naturaleza cómica de la parodia, ha llevado a la equiparación de ambos fenómenos como un mismo procedimiento en propuestas como la de Pierre Macherey (1966): «we have defined the literary discourse as parody, as a contestation of language rather than a representation of reality» (Macherey, 1966: 61). Frente a la imprecisión de estas teorías, la alternativa del sistema estructuralista, ajena a la significación histórica, se concentra en cómo se construye y cuál es la función de la parodia en oposición a otras variantes del abanico terminológico de la transtextualidad: «Transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier» (Sangsue, 1994: 73). Esta visión reductora se acentúa por las connotaciones peyorativas que adquiere el uso que la parodia hace del elemento cómico, visto como una ridiculización burlesca menor que destierra a la parodia del universo de la metaficción crítica. Con esta sucinta presentación de los principales enfoques teóricos de lo paródico, no buscamos el análisis de los mismos — ya realizado en la obra de Rose (1993)— sino dar las claves de la oscilación del significado de *parodia* para dar constancia así del conjunto de factores no solo literarios, sino filosóficos, socioculturales y lingüísticos latentes en el análisis y la definición de este concepto y que responden en realidad a la palpitante dicotomía forma-fondo, expresión-substancia, concepto-idea que hunde sus raíces en las controversias de la representación artística.

Una de las aproximaciones más comunes en el análisis de textos paródicos ha sido la constatación de la incongruencia que se establece entre forma y fondo, poniendo de relieve cómo la imitación de uno de estos niveles crea en el receptor unas expectativas basadas en la correspondencia esperada y cuya infracción provocará el desajuste subversivo sobre el que se sustenta la parodia. La perspectiva estructuralista ha sido una de las principales encargadas del estudio de la parodia como la trasgresión de ambos planos, destacando la inversión paródica de la jerarquía basada en la oposición bueno y malo, alto y bajo, cotidiano y divino,

⁵ La misma Hutcheon describe *Medea* como parodia teatral en tanto que Eurípides «replaced the traditional male protagonist with a woman, and a woman who was an outsider rather than a member of a Greek family of renown» (Hutcheon, 2000: 6); y en la misma línea, analiza Robert Chambers (2010) *Casa de Muñecas*: «Nora's matter-of-fact departure is, in its calm way, equivalent to the playground example. In both cases, the shocking actions may seem to be little more than brutally abrupt showstoppers, but, point of fact, both of the bangs have undercut and detached a set of expectations built up by prior events, and, in doing so, have in a flash introduced other possible types of narrative» (Chambers, 2010: 70).

etc. En este tipo de análisis —que remite a la concepción de la composición literaria fundada en las leyes del *decorum* establecidas desde la retórica y poética clásicas y que funcionan como ejes en los que se fundamenta la estructura del texto literario— las relaciones internas que se establecen entre personajes, temas y emociones generan unas posibilidades estéticas que determinan el desarrollo de la acción y crean un universo de estructuras, tipos y tópicos literarios (pre)existentes; así lo señala Jonathan Culler (1978): «Cuando un personaje de una novela realiza una acción, el lector puede atribuirle un significado basándose en ese caudal de conocimiento humano que establece conexiones entre la acción y el motivo, el comportamiento y la personalidad» (Culler, 1978: 204). Bajo esta perspectiva, la parodia, reteniendo la forma de las convenciones marcadas por la tradición, altera su contenido y frustra las expectativas creadas en el receptor a través de dicha imitación formal⁶. Este proceso, que fue identificado por la teoría estructuralista como un comentario crítico burlesco del material parodiado, es extendido desde los enfoques formalistas y posmodernos más allá de la mera incongruencia estructural, pues en la parodia no solo se desestabiliza la jerarquía impuesta por el *decorum* retórico, sino la idea misma de dependencia entre el fondo y la forma.

Ya la teoría romántica sugirió que los desajustes estructurales paródicos trascienden el efecto burlesco, con autores como Ariosto, Rabelais o Cervantes y su síntesis de lo grotesco y lo sublime, como así lo declara Víctor Hugo (1827); no obstante, será el formalismo ruso el movimiento que supondrá un punto de inflexión para la teoría de la parodia y su relevancia en el proceso de evolución literaria. A partir de la concepción desviacionista del lenguaje literario, la *lingua poética* es definida como aquella que resalta los mecanismos formales que la configuran. El escritor rompe la identificación significante-significado mediante un proceso de extrañamiento que crea formas inesperadas para generar nuevas percepciones de la substancia (Shklovsky, 1925). Si con la teoría formalista la literatura se aborda como el lenguaje conseguido a través de la estilización formal y la naturalización de las convenciones estéticas (Bajtín, [1975] 1989), con el influjo de los enfoques semiológico y pragmático, el estudio de las relaciones expresión-contenido adquiere nuevos matices que responden a preocupaciones ontológicas sobre los lazos que unen la idea al concepto.

(...) la representación de la realidad viene sujeta al modelo de mundo del que una cultura parte, de modo que una misma realidad no puede predicarse semejante según la representación acaezca en el clasicismo griego, en la Biblia o en la época medieval o contemporánea. (...) La realidad y la

⁶ Se ha de notar cómo es precisamente la concepción de fondo y forma como una oposición interdependiente, y no como una unidad, la que ampara la idea de (in)dependencia de ambas dimensiones

perspectiva (su imagen) caminaron indisolublemente unidas hasta el extremo de que ciertas “realidades” fueron “impensables” para una vasta cultura literaria. (Pozuelo Yvancos, 1993: 20)

Los cambios que se suceden en las relaciones fondo-forma propician la reflexión sobre cuáles son los principios que rigen la correspondencia entre naturaleza y materia artística, lo que determina no solo la definición de los géneros literarios (Schaeffer, 1988), sino la comprensión misma de la actividad creativa. En este contexto, el juego fondo-forma paródico agrega a su propiedad burlesca una función reveladora de los mecanismos del texto originario con la que logra renovar las expresiones caducas de la literatura. Desde la teoría de la metaficción se viene destacando precisamente cómo la autorreferencialidad del discurso literario busca un receptor consciente del artificio estético en términos de interrelación de ambos planos al traer a colación las relaciones entre expresión y contenido, siendo la parodia la principal encargada de desvelar el carácter artificial de las formas resultantes.

(...) we cannot properly speak of the substitution of “alien” contents, since these are, obviously, fixed by necessity: the artist instead requires that the adapted forms absorb modes of experience which they have never absorb before, and hence effects an expansion of their potential (...); it separates form and content to demonstrate their relatedness and even their identity in the primary work, and, in the parody itself, to dramatize the pathos of their dissonance. (Kiremidjian, 1969: 240).

El texto paródico subraya la textualidad y provisionalidad de las convenciones formales adscritas al momento histórico; a través de la desfamiliarización metafictional de lo paródico, el material literario se desautomatiza dejando al descubierto la quimera del idealismo y las restricciones de la verbalización literaria. En otras palabras, la transformación de la idea-concepto, *fabula-sjužet* (Shklovsky, 1925), *histoire-discours* (Genette, 1982), *story-plot* (Waugh, 1984) es revelada tanto como procedimiento artificial, como objeto de la representación artística. El *Quijote*, el *Tristram Shandy* o el *Ulysses* versan sobre su propia construcción como obras literarias: la enunciación es simultáneamente enunciado.

Con los estudios desarrollados por las teorías posmodernas de la metaficción se vislumbra una reconsideración de las relaciones entre la transformación artística de la sustancia en materia literaria y el contexto cultural en el que se produce, situando la parodia en el eje diacrónico del arte. Autor y lector afrontan las normas literarias como la manifestación de una homogeneidad sociocultural de la que dependen como participantes en comunicación (Hutcheon, 2000), y que la parodia desestabiliza como leyes que se presumen fundamentales para el funcionamiento artístico; con ello, la arbitrariedad (y la necesidad) de los pactos conceptuales, culturales y sociales es desvelada, abriendo las posibilidades de creación e interpretación.

Parody of an earlier literary norm or mode unavoidably lays bare the relations of that norm to its original historical context, through its defamiliarizing contextualization within a historical present whose literary and social norms, causing a shift in the whole system of relations. (...) In focusing on the issue of “literariness”, metafiction examines the relations between literary and historical systems and, at very least, implicitly historicizes literary tradition (Waugh, 1984: 66)

Una de las principales fuerzas de la parodia para la posmodernidad será, por tanto, su poder *transcontextualizador* (Hutcheon, 2000); la incongruencia y la relativización de las relaciones fondo y forma crea una re-construcción metaficcional de la expresión artística para otorgarle nuevos valores estéticos dentro de la historia. Este carácter autorreferencial paródico evidencia los procedimientos de construcción de un material en objeto de arte, de manera que el texto se vuelve sobre su condición de literario. Pero, ¿qué es lo que hace de un texto una obra literaria? La cuestión de la *literariedad* a la que alude Waugh (1984) en la cita anterior, *literariness* —y que es término recurrente desde la noción de arte como desvío— merece ser advertida por su inevitable recurrencia en las teorías de la parodia. Ya en las propuestas formalistas se explora cómo el uso que la parodia hace de un material familiar en un contexto nuevo desvela la *literariedad* del texto: Tynyanov (1971) que un texto será literario de acuerdo a las relaciones extraliterarias en las que opera y, en la misma línea continúa Jonathan Culler (1978), quien afirma que la *literariedad* de un texto radica en su tratamiento como obra literaria, esto es, el significado y estructura de una obra literaria existe a través de la actualización que se lleva a cabo en el acto de lectura. Es así como la corriente formalista ha venido definiendo la literariedad como lo literario pese a que, vista la inconveniencia de la identificación de ambos términos⁷, la literatura debía ser definida como un concepto histórico, moldeable en sus parámetros y sus límites, que tienden a estrecharse o abrirse en cada época.

En este proceso de actualización histórica, no solo de la literariedad sino de la artísticidad de cualquier obra de arte, la parodia desempeña un papel fundamental; su capacidad de desvelar y acentuar el carácter artificial del discurso literario, aludida por sus relaciones con la estilización y lo metaficcional, radica en su alteración y exposición del conjunto de estructuras, recursos y procedimientos naturalizados, actuando así sobre las fronteras que oponen la literatura a la no-literatura. En este sentido, al amparo de las observaciones teóricas posmodernas, destaca la intervención de la parodia en el concepto mismo de *literariedad*, reconsiderando las líneas que distinguen lo artístico. Lejos de tratarse de un proceso de introversión que estreche los límites de la expresión artística, la parodia amplía sus posibilidades dejando en suspensión la *artísticidad* del arte y la *facticidad* de lo real. Consciente

⁷ Señalada y estudiada por Erlich ([1955]1969), Schmidt (1976), van Dijk (1976), Rose (1993), Pozuelo Yvancos (2010a), etc.

Entre la vaguedad del todo y la insuficiencia de la división

de la naturaleza artificial y provisional de la literariedad, la parodia nos empujará a percibir el espacio del Museo, del pedestal que eleva el objeto y lo señala como obra de arte, haciéndolo visible como la construcción que contiene (a) la artísticidad.

TEORÍA DE LA PARODIA

PRIMERA PARTE. ESTADIOS DE LA PARODIA

Partiendo de una nada donde el pensamiento parecía erguirse felizmente sobre el decorado de las palabras, la escritura atravesó así todos los estados de una progresiva solidificación: primero objeto de una mirada, luego de un hacer y finalmente de una destrucción, alcanza hoy su último avatar, la ausencia: en la escrituras neutras, llamadas aquí «el grado cero de la escritura», se puede fácilmente discernir el movimiento mismo de una negación y la imposibilidad de realizarla en una duración, como si la literatura sólo encontrará la pureza en la ausencia de todo signo.

(El grado cero de la escritura, Roland Barthes)

Un estudio sobre la teoría de la parodia requiere en primer lugar plantearse una cuestión fundamental: ¿puede ser la parodia definida como concepto universal atemporal? Aspirar a una teoría de la parodia conlleva el riesgo de asumir la demarcación teórica de un fenómeno que, por el contrario, se manifiesta en un vasto número de prácticas artísticas y discursivas, tan amplio como códigos hay y hubo (y habrá) en la historia del arte⁸. La multiplicidad de aproximaciones teóricas⁹ hacia el fenómeno paródico responden a una serie de concepciones de orden lingüístico y filosófico a propósito de la creación artística, de las que destacan aquellas concepciones latentes que reflejan las distintas actitudes del hombre ante el lenguaje,

⁸ Más aún, con una variabilidad de mecanismos, interpretaciones y motivaciones dependientes de un uso pragmático comúnmente olvidado en las investigaciones sobre lo paródico y que ocuparán la segunda parte de nuestro marco teórico.

⁹ En la teoría de la parodia se encuentran múltiples clasificaciones que persiguen la distinción de las distintas manifestaciones del fenómeno paródico de acuerdo a sus relaciones con las estéticas de la seriedad y el humorismo, como en Beltrán Almería (2002) (parodia tradicional o parodia irónica) o una distinción basada en las aproximaciones teóricas, como la ya citada de Rose (1993) unida a los estudios en los que se incluye una comparativa teoría-praxis, así como lo hace Joseph Dane (1988), o desde la perspectiva histórica Lehmann (1884) y Bayless (1996) e ideológica con Hutcheon (2000).

pues creemos son estas la clave de la constitución de la idea de lo paródico. Para el desarrollo de nuestra teorización sobre la parodia como modo, nos apoyaremos en la teoría de los estadios formulada por Pozuelo Yvancos en su ensayo «Parodiar rev(b)elar» (2000), ampliada en su libro *La invención literaria* (2014), y seguida posteriormente por autores como Pueo (2002), en la que se contempla lo paródico a propósito de los grandes cambios de la cultura Occidental y que nos permitirá articular una teoría de la parodia de acuerdo a las epistemes —premoderna, moderna y posmoderna— sobre las que se construyen las relaciones del hombre con el mundo a través del lenguaje. Será fundamental que durante estas páginas se tenga en cuenta que la denominación de *estadios* no es casual, pues persigue abolir las rígidas connotaciones temporales que pudieran tener términos como *periodos* o *etapas*, así como la inconveniencia de hablar de *tipos* de parodia, lo que generaría una enumeración de formas paródicas, incompleta en sus variantes y falaz en su entidad uniforme. No estamos ante un género sino ante un *modo* de construcción artística que juega cómicamente con las formas de creación establecidas al revelarlas en su proceder como código.

Es este otro elemento destacado de la teoría de Pozuelo Yvancos (2000) igualmente fundamental para nuestra configuración teórica en la que el texto parodiado es considerado, más que un texto, una *textualidad*, esto es, una imagen o una representación cuya entidad es subrayada como preexistente, fija y, en ese sentido, autoritaria. La parodia discurre sobre una dualidad discursiva en la que el código-objeto (parodiado) deviene imagen y en cuya reconstrucción el modo paródico interviene a través de un segundo código (parodiador) con consciencia artística. Ambos son hilvanados en el texto en una triple disposición que constituirá el armazón de nuestra teoría de los estadios y, posteriormente, del uso paródico del lenguaje. En las páginas que siguen, la idea de la parodia será así estudiada como modo artístico fundado sobre una dualidad discursiva parodiado-parodiador, cuyas distintas formulaciones establecen los tres estadios en los que se manifiesta el modo paródico:

- I. El estadio premoderno de la parodia, donde la dualidad igualmente sagrada de los mundos cómico y serio presente en la civilización primitiva (en la que tanto el mito cómico como el serio, tanto el héroe trágico como el sosias paródico eran igualmente oficiales), permitió el desarrollo del modo como sistema mítico; esto es, entendiendo el lenguaje como código denotativo, el texto paródico se vivifica desde la concepción platónica del lenguaje como el único posible en el contexto del carnaval. La máscara no esconde un rostro sino que se funde en él, muestra el valor ambivalente del código utópico que se asume y se vive como verdadero, igualitario y liberador.

- II. En el caso de la modernidad, el código de la seriedad se reconoce como el único oficial y a él se opondrá la dimensión cómica como segunda parte de la dualidad. El valor mítico del signo cómico de la parodia desaparece con una consiguiente automatización lingüística que enfrenta al discurso referencial carnavalesco las limitaciones del lenguaje como forma, revelando la vacuidad del símbolo utópico del carnaval ante la imposición del fenómeno del realismo. En esta segunda etapa, por tanto, la dualidad paródica se manifiesta en el texto en el que parodiado y parodiador dialogan y se enfrentan, abriendo paso a una nueva consciencia que descubre la máscara carnavalesca como un artificio que oculta y no se corresponde con aquello que hay tras ella.
- III. Por último, la posmodernidad, heredera del desencanto post-mítico de la modernidad, explora desde la semiología la autorreferencialidad del lenguaje y el poder mitificador del signo literario dependiente de su valor histórico. No es por tanto el lenguaje el modo de traducción de una realidad sino la construcción misma de aquella. No hay nada salvo lenguaje; la dualidad de la modernidad vuelve a unificarse en una única discursividad, esta vez la del parodiador, marcándose así su intervención consciente que demuestra que cualquier realidad es susceptible de ser sistematizada como simulacro estético. La parodia posmoderna pone de manifiesto que, tras la máscara, no hay una verdad que se esconda, ni mundo, ni identidad: no hay más que vacío, solo existe el artificio.

La articulación de una teoría de la parodia en torno a estos tres estadios principales ha hecho visibles un conjunto de factores que, determinantes en su definición como modo, han influido en sus demarcaciones teóricas y creativas. La pérdida de la actitud platónica ante el lenguaje que llevó a una reconsideración alegórica de los mitos paganos llegará en la modernidad a desestabilizarse por completo y, volviéndose sobre su propia forma, la literatura observará desde una nueva mirada el mundo del fenómeno para su traducción sensible. La *descripción* pasó a convertirse en *interpretación*, lo que reconocía la discrepancia entre los planos del signo y cambiaría definitivamente las relaciones entre el hombre y 'lo real'. En una persecución de la verdad, el lenguaje explora su potencia semántica mediante un desvío del sistema que prolonga la percepción singular del mundo, llegando con la subjetividad del individualismo al dominio de la estética realista. En palabras de Steiner (1985), «the artist and the viewer are talking about the same world, though the artist says things more profound and inclusive. It is precisely against such verbal equivalence or

concordance that modern art has rebelled» (Steiner, 1985: 30). Pero la desautomatización iniciada en la modernidad como fórmula de creación se topa con la inestabilidad posmoderna en la que, pronunciada con los factores socioculturales que dominan la cultura de masas, parece descubrir la inexistencia de un mundo natural. Así entendida, la parodia se adecuará a lo que Malcolm Bradbury (1987) denominará '*floating signifier*' que clama la libertad lúdica de una escritura más allá de la nominación; de esta latente problemática a propósito del lenguaje literario que, como veremos, ha marcado los cambios epistémicos de lo paródico, la autorreferencialidad y la risa resultan ser dos elementos esenciales sobre los que se ha venido articulando la manifestación y teorización de la parodia.

En las consecutivas aproximaciones al lenguaje como *decoración del pensamiento*, mirada a un *objeto* y un *hacer*, y finalmente a una *ausencia*, la autorreferencialidad de la parodia queda manifiesta en un juego de consciencia e inconsciencia ficcional de sus elementos que desde la metaficción, y usando la distinción de Gilbert Ryle ([1949] 1984), no solo mostrará el *qué*, sino el *cómo* de la ficción. Gracias a la correspondencia lenguaje-verdad, la parodia carnavalesca se apropia de cualquier código autoritario, suspendiendo sus funciones y abriendo sus fronteras, para situarlo en el universo lúdico de lo provisional. Un nuevo lenguaje construye un nuevo mundo en el que se da vida a lo que oficialmente es inmutable. Sin embargo, en la modernidad se despierta la percepción del desequilibrio de *histoire-discourse*, revelado gracias a una doble vía de representación, consciente e inconsciente, y la consciente necesidad del pacto de credulidad para el éxito de cualquier lenguaje que intente transmitir una verdad. Dicha consciencia textual alcanza en la posmodernidad a la totalidad del discurso, siendo entonces la *invención* el único referente posible del lenguaje literario. De esta forma, las primeras voces narrativas demiúrgicas simulan abandonar a sus personajes, dejados a la suerte de la historia, para finalmente desdoblarse en una eterna voz autorreferencial que habla de sí misma como único objeto posible.

Los valores otorgados al universo humorístico de la representación artística, así como de la expresión lingüística en general, encontrarán sus variaciones en los tres estadios contemplados. El elemento cómico esencial en la parodia determina, desde las reflexiones sobre el humor y la risa, la complejidad de la distinción de lo paródico en la diversidad de sus manifestaciones como modo¹⁰. Así, identificamos la risa ritual regeneradora e igualitaria con la parodia premoderna cuyo realismo grotesco remite a la regeneración sagrada de las

¹⁰ Como veremos, ya atisbados por Bajtín (1965), los vínculos entre los diferentes tipos de risa y las distintas formulaciones de lo paródico han sido referidos en las propuestas de Beltrán Almería (2002) y Pueo (2002), entre otros.

imágenes cómicas. Esta liberación y alivio propios de la risa ritual transmutan en la modernidad a una superioridad que ríe desde la distancia, que señala a su objeto y lo desmitifica. Si el efecto cómico de la parodia premoderna tiene que ver con la regeneración de los ritos cómicos carnavalescos, la comicidad de la modernidad subvierte el mito, le sustrae su poder regenerador en cuanto denotativo, y lo designa como texto. Una nueva vuelta de hoja se dará con la posmodernidad, en la que la incongruencia vuelve a ser abordada desde el descubrimiento de la vida como simulacro; de nuevo la risa parece constituirse como una interpretación del mundo, esta vez, como la única posible, dando rienda suelta a la ampulosidad de las formas, cuyo valor les viene dado precisamente por su *ser artificio*.

Las connotaciones regeneradoras de lo cómico se vinculan así a la significación positiva, filosófica y fisiológica, adquirida a través de los valores de la risa ritual premoderna. La autonomía de la interpretación cómica del mundo del carnaval, evidenciada por las limitaciones establecidas para la oficialidad —en la retórica, oratoria e, incluso, desde la legislación—, ha dirigido la mirada teórica hacia el carácter liberador de la risa. Una catarsis cómica que progresivamente se aproxima a la seriedad como único código oficial, perdiendo su misticismo en pos del sentimiento de superioridad. Institucionalizada, la risa será redescubierta desde el ingenio, con un acento en la sagacidad que revaloriza lo inesperado, la incongruencia. Las teorías de Hobbes (1651), Baudelaire (1855) y Bergson (1899) destacan el nacimiento de lo cómico a partir de la incompatibilidad y la sorpresa, de la capacidad de constituir un discurso inesperado desde la ambigüedad y la deformación asociativa. Más aún, Kant (1781) y Schopenhauer ([1819] 2009) subrayan dicha incongruencia desde la dimensión de la interpretación; es la percepción de las expectativas generadas por el texto la que logra ejercer el efecto cómico a través de su discrepancia con respecto al resultado. La célebre sentencia del filósofo prusiano, «*Laughter is an affect that arises if a tense expectation is transformed into nothing*» (Kant [1781] 1987: 333), encaja con la naturaleza de la comicidad paródica y nos servirá para introducir la relevancia de su naturaleza pragmática analizada en la segunda parte; la risa en la parodia, ya sea desde la liberación o la superioridad, resulta de una relación discursiva que deberá ser codificada y decodificada sobre la incongruencia. Así, las correspondencias habidas entre las teorías del humor y las reflexiones sobre la parodia quedan enmarcadas en su teorización, en la que las ambivalencias generadas en torno al funcionamiento y a la función de lo cómico se retomarán desde el estudio de los efectos y funciones paródicas en un diálogo continuo erigido sobre la dificultad de fijar qué busca y qué produce la risa. Y es que, adelantamos ya, la parodia no responde exclusivamente a una serie de manifestaciones organizadas aquí en estadios; lo paródico tiene que ver con una

Primera parte. Estadios de la parodia

intención, un reconocimiento y una formulación textual hacia la que debe orientarse su definición.

CAPÍTULO I. LA PARODIA PREMODERNA

En realidad, el carnaval romano no es una fiesta que se conceda al pueblo, sino que es el pueblo el que se la concede a sí mismo.

(El carnaval de Roma, J. W. Goethe)

1. 1 CULTURA DE LA FIESTA: LA VIDA CARNAVALIZADA

La Fiesta, enmarcada en la interpretación cómica del mundo, encuentra en la risa el motor desencadenante de su visión alternativa, acogiendo en su seno manifestaciones de la cultura popular y el folclore. Con la evolución de los ritos de la Antigüedad —la adoración a Isis, a Baco, las fiestas Lupercales y Saturnales (Rector, 1984)—, la cultura popular de Occidente se nutrió de la necesidad social de renovación cíclica, trasladando los dispositivos festivos paganos a la cristiandad. La *Risa Pascual*, la *Fiesta de los locos*, la *Fiesta del asno* son ejemplos populares que vienen a completar el fenómeno festivo premoderno por antonomasia: el carnaval; así se reconocen estas festividades unidas al abrigo del proceso de carnavalización que parece dominar el universo de la cultura popular. Mientras en la plaza pública se desarrollaban estas formas correspondientes a la visión cómica, la oficialidad fue construyendo sus bases sobre la sobriedad de lo sagrado y la divinidad, lo que completa la dicotomía que viene a expresar la naturaleza dual del hombre, en la que se conjuga lo humano terrenal y la cosmovisión de lo divino, y que debía por tanto ser igualmente satisfecha a través de sus ritos correspondientes. Pese a su existencia autónoma y excluyente, las visiones oficial/no-oficial del mundo se corresponden, se relacionan y se necesitan, sucediéndose con intermitencia a lo largo de los ciclos culturales. La Iglesia y el Estado se construyen bajo los parámetros de la seriedad y la institucionalidad mientras que la Fiesta, deliberadamente no

oficial, quedará ligada a la risa ritual carnavalesca. Gracias a la escuela iniciada por Bajtín (1965), este universo de la cultura popular premoderna se ha redescubierto desde su esencialidad cómica, arrojando luz sobre los trasfondos de un lenguaje que consiguió una concepción alternativa del mundo.

Entendiendo las implicaciones de la dualidad de la cultura medieval, el carnaval debe ser analizado como la vivificación de la dimensión cómica, en la que no existe la figura del espectador: no hay escenarios, el individuo pertenece al carnaval y se funde en la comunidad en la que se desarrolla la festividad:

(...) el carnaval no era una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de la vida misma, que no era simplemente representada sobre un escenario, sino vivida en la duración del carnaval. (...) en el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios. (Bajtín [1965] 1990: 13)

Cuando vive la fiesta carnavalesca, la sociedad juega de acuerdo a los nuevos valores establecidos como la única forma de existencia de un *mundo* en el que la comunidad no atiende a categorías sino que ríe ante cualquier concepción de superioridad y configura un nuevo modo de vida que Bajtín (1965) caracterizaba como *utópico-festivo*. Así, la vida se percibe y se formula de acuerdo a dos códigos principales, siendo el humor una de las expresiones esenciales que, durante su desarrollo en la Fiesta, establece un nuevo contrato sociocultural construido sobre los principios de universalidad, igualdad y extraoficialidad, que requerían unas formas de comunicación distintas, incluyendo formas estéticas propias, entre las que situamos, la parodia. La necesidad de atender a la cultura popular y, especialmente, al universo del carnaval en la premodernidad viene dada por ser este el espacio en el que nace lo paródico más allá de la retórica literaria, pues las semillas de las que germina la parodia se encuentran en las características de estas festividades; como construcción de mundo que completa y alterna con la seriedad oficial, será el carnaval comprendido en la teoría bajtiniana, el que, desde su significación cultural premoderna, sentará las bases de lo paródico en su primer estadio.

Las aplicaciones de la teoría bajtiniana del carnaval como *segunda vida* ha hecho que gran parte de la crítica posterior lo hayan interpretado bajo los parámetros de un *mundo al revés*, *monde renversé* (Eco, 1984a) o *topsy-turvy world* (Humphrey, 2001) construido sobre un proceso de inversión o, más concretamente, de subversión. El carnaval es definido en consecuencia como una sustitución de lo oficial por su opuesto, lo masculino por lo femenino, lo alto por lo bajo y lo divino por lo mundano; un mundo al revés gobernado por el loco coronado pero

organizado sobre las mismas jerarquías que estructuran el mundo oficial, regentadas ahora por la marginalidad¹¹. Las estructuras se perpetúan mientras que su substancia se da la vuelta en un proceso de sustitución de oposiciones binarias, lo que trasciende a la teoría de la parodia como análisis retórico y formalista de la inversión de las relaciones entre fondo y forma. La parodia se construiría, bajo este proceso de subversión y oposición al canon oficial, como un juego basado en la sustitución de tonos y contenidos. Si bien ha sido esta una de las tendencias protagonistas en las investigaciones críticas de lo paródico, se ha de llamar la atención en que el carnaval premoderno significó precisamente la abolición de la jerarquía, esto es, la liberación radical que renueva la organización no solo social, sino ideológica de todas las dimensiones de la colectividad; un carácter subversivo que remite a una dimensión más amplia e igualitaria del mundo que comunica con lo que Luís Beltrán Almería (2002) denomina el *mundo quimérico*. El carnaval, y con él la parodia premoderna, no aspira al establecimiento de nuevas jerarquías, sino a un retorno momentáneo a la Edad de Oro dominada por la risa ritual igualitaria y regeneradora, donde no existen distancias entre dioses y humanos, la muerte y la vida, por lo que cualquier intento de autoridad es inútil. La premodernidad refleja el legado latente de la visión utópica del mundo alejada de los esquemas feudales de la vida oficial y, por ello, insistimos de nuevo en la idea bajtiniana original: «un segundo mundo y una segunda vida» (Bajtín, [1965] 1990: 11), articulada sobre preceptos tan autosuficientes y asumidos como aquellos de la seriedad y que permiten el contacto igualitario entre cualquier miembro de la comunidad a través de un lenguaje propio que responde a la interpretación cómica del mundo.

Bajo el término de *realismo grotesco*, Bajtín (1965) da título a la forma de comunicación de la plaza pública medieval, cuyo rasgo sobresaliente «es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto» (Bajtín [1965] 1990: 24). No es por tanto una oposición, sino una *transferencia*¹² en la que se cede a lo terrenal el dominio de lo abstracto, de lo universal, trasladando el sentido de lo elevado a otra voz para significar figuradamente algo distinto: solo en la premodernidad ocurre este transferir lo absoluto (divino) a lo individual (terrenal) sin perder por ello el valor mítico. El universo de imágenes que a ojos de la modernidad no es sino el reflejo del caos sobre el que se (des)organizaba esa

¹¹ El pueblo llano pasa a ser quien domina y las clases altas sus dominados en estudios como Ivanov (1984), quien analiza el rito carnavalesco desde la burla de los miembros inferiores de la sociedad dirigida a sus mandatarios sirviéndose de las aproximaciones etnológicas de Turner (1969) y Worsley (1963).

¹² Desde el campo de la psiquiatría, el término *transferencia* se entiende como la «evocación de los afectos y emociones de la infancia que se produce en toda relación humana, y con más intensidad en la psicoterapia» como así lo recoge el Diccionario de la Real Academia; una connotación que vincula la a la infancia y evoca unas conexiones cuya trascendencia lingüística quedará aducida en nuestro análisis.

segunda vida esconde en su interior un sistema de signos carnales compartidos que serán integrados en la parodia y, sin los cuales, no sería posible la existencia de una comunidad en Fiesta. El lenguaje heterogéneo, fruto del carácter liberador de lo festivo que pretende igualar la diversidad sin connotación de excepcionalidad, responde a un sistema de signos acordados, herederos de la cultura popular quimérica y que constituyen el fondo de las formas carnales premodernas. Las imágenes grotescas de las máscaras y el travestimiento del carnaval son el resultado de la fusión de mundos fantásticos y realistas¹³ que rompe el orden humano y cósmico en una actitud de interrogación permanente (Callebat, 1998). Lo grotesco desvanece los límites de las formas y la finitud de la figura, la idea de la identidad se derrama de los moldes que la restringen, apareciendo así un universo híbrido que fluye sin líneas que lo contengan. Las facciones humanas se hipertrofian y sus cuerpos se mezclan con atributos animales y vegetales que recorren un mundo en el que el nacimiento y la muerte son uno, y donde cielo y tierra, fantasía y realidad se encuentran en un mismo plano.

Así, las imágenes “imperfectas” y la ambivalencia de los conceptos terrenales desenmascaran la caducidad de los sistemas jerárquicos y de las verdades inmutables cuyo estatismo es puesto ahora en movimiento. Sus formas y sus imágenes vienen a confirmar que el lenguaje del carnaval es, tal y como señalaba Bajtín (1965), el lenguaje del cambio, y uno de sus objetivos principales será captar la transformación. Descoronar al Rey es la personificación predilecta de lo carnalesco (Smith, 2012), impregnada del sentido de la mutabilidad temporal y la inestabilidad de cualquier orden o máxima reivindicado como supremo y que encadena al hombre. La risa festiva avala la sucesión de las formas naturales, desde las insignificantes hasta las extraordinarias, todas ellas nacen, crecen y mueren en una metamorfosis cíclica que escapa a las necesidades de estabilidad a las que se sujeta el poder oficial. Todo es pasajero, la vida es provisional, por lo que los códigos institucionales no tienen valor en el carnaval, pues su oficialidad se basa en su presunción de eternidad, propiedad que la Fiesta desarticula¹⁴. La visión lúdica de la vida en la premodernidad prorrumpa en una risa ritual con la que el mundo quimérico se instala en la plaza pública, el lenguaje grotesco y las máscaras anulan la identidad unívoca y cerrada creando formas universales para reflejar, paradójicamente, la provisionalidad de la existencia. En su propio lenguaje y sistema de

¹³ Los estudios antropológicos han destacado el poder neutralizador del ritual del travestimiento en busca de la unificación de las oposiciones semióticas, como las categorías masculino y femenino del *yin-yang* (Ivanov, 1984). No será hasta la modernidad cuando la funcionalidad de la máscara y el disfraz dejará de lado esta fuerza neutralizadora e igualitaria para volverse símbolo de ocultación, engaño y desdoblamiento.

¹⁴ El elemento de metamorfosis, de ese presente continuo que ofrece lo carnalesco (un ser y estar mutando) es uno de los valores más significativos que, fundados en la parodia, atraviesan las relaciones entre lenguaje y mundo para relativizarlas hasta llegar al cronotopo narrativo; un movimiento discursivo y un cambio espacio-temporal que quedará constatado en los textos literarios gracias al análisis de Eduardo Mendoza.

imágenes, el carnaval reemplaza el inmovilismo por la relatividad, revelándose la importancia del paso del tiempo y del valor transitorio que, como festividad, requiere. Separada de la concepción de las instituciones medievales, la risa tenía entonces su propia expresión, a la que se le otorgaba la legitimidad oficial y espiritual gracias al contexto festivo donde formó, como diría Bajtín (1965), su *propio nido*.

Es por ello que hemos de subrayar esta transferencia de la palabra premoderna a la configuración del realismo grotesco como lenguaje mítico. La premodernidad adopta una correlación verdad-lenguaje que se adapta a la creación literaria en la que el discurso del *creador* basta para la constitución del texto. Los mitos fundacionales se convierten en los relatos paradigmáticos de la premodernidad, donde se produce la correspondencia palabra-cosa que permite la explicación de todo *Génesis*: «Y el hombre puso nombres a toda bestia y ave de los cielos, y a todo animal del campo; mas para el hombre no halló ayuda que estuviera delante de él» (2: 20). La historia y el discurso coinciden en un mismo plano dada la percepción del lenguaje como sistema mítico en el que el nombre y lo nombrado se identifican; hay una equivalencia de los referentes y la palabra quimérica se sirve del poder mítico del código para descubrir, desde la risa, un mundo intangible más allá del sistema y el artificio formal. Es dicho valor mítico de la risa como creación el elemento fundamental para comprender lo paródico premoderno, la simbología de la carcajada como engendradora de nueva vida ha de tenerse presente. Si la risa es privativa en el reino de los muertos es precisamente porque es ella el movimiento revitalizador que provoca la resurrección (Propp, 1984), pues es gracias a la risa ritual que lo inerte —lo oficial y supremo— puede traerse a la vida. En este contexto, la parodia premoderna solo necesita exponer un discurso, aquel que Beltrán Almería (2002) denomina *discurso de la fe*, confiando en la facultad denotativa que descubre la verdad que el lenguaje esconde y que, en el caso de la vía humorística, es capaz de articular un universo sobre el relativismo de la simbología grotesca y la risa creadora. En la premodernidad se parodia la versión seria del mundo, el poder de las jerarquías y los dogmas gracias a la vivificación de un código exento de limitaciones formales y semánticas, un lenguaje carnavalesco, atemporal y universal no por su autoritativismo, sino por su ambivalencia. Semejante al cuento popular, la identidad individual se sustituye por la colectividad y los límites de 'lo real' son derogados por lo extraordinario. En definitiva, a partir de la teoría bajtiniana de la cultura popular y el valor mítico del lenguaje fundacional, la parodia premoderna adquiere las cualidades que, como veremos a continuación, la llevan más allá del utilitarismo retórico, de las incongruencias fondo-forma y de la superficialidad costumbrista,

definiéndola como un modo de creación e interpretación del mundo basado en los valores de la Fiesta.

1. 2 LA PARODIA EN LA PREMODERNIDAD

El lenguaje del carnaval queda resumido así con la imagen de Bajtín (1965) del *alegre funeral*, de la anciana embarazada que representa a la muerte dando a luz una nueva vida, una ambivalencia regeneradora incluida en la parodia, como queda señalado, a partir de los valores del grotesco. Sin embargo, las imágenes grotescas de la opulencia de alimentos y bebida (su ingestión y excreción), las referencias a los procesos de cambio (el parto, la muerte, el sexo), las figuras animalizadas o deformadas con las que se colma la literatura paródica, alejadas de su vínculo con el carnaval, serán leídas desde la escatología y la inmoralidad¹⁵. Con la pérdida de la dimensión positiva de la risa ritual, las investigaciones que posteriormente se han acercado a las manifestaciones festivas del mundo —entre las que figura la parodia— limitaron su significación a la superficie formal, desechada como expresión cotidiana, vulgar y escatológica de las clases bajas con una finalidad meramente burlesca; es por ello que insistimos en el alcance de la estética grotesca como depositaria de la heterogeneidad de la cultura quimérica que crea el sistema de signos ambivalentes que articulan el lenguaje carnavalesco como unificación de valores opuestos a través de la anulación del mundo oficial. La parodia premoderna se sirve de la relatividad expresada por dicho lenguaje para la suspensión de las normas de composición artística y de la adecuación significante y significado: el material y la expresión literaria se renuevan bajo la liberación carnavalesca de sus límites y jerarquías.

Así como la Fiesta reinterpreta el mundo desde la risa, la parodia reconstruye el canon artístico-textual desde el humor. Los procesos de heroificación de la vía del patetismo literario se sustituyen en la parodia por una comicidad folclórica que confiere una mayor libertad de fabulación, pues la universalidad de la risa carnavalesca permite al arte paródico jugar con lo sublime y con lo inferior, aboliendo las jerarquías estéticas a través de un discurrir

¹⁵ Con el análisis moral del realismo grotesco, estas imágenes son entonces situadas —si no son desechadas como literatura menor— en el plano de la sátira, desde el que se explican como una denuncia sociopolítica, cultural y religiosa, una problemática ya abordada por Bajtín (1965), quien a la connotación abstracta de estas interpretaciones, enfrenta su carácter *alegre* premoderno. Aunque discutiremos más adelante la idea bajtiniana de la *risa abstracta* de la modernidad, se hace imprescindible la significación quimérica que acerca estas imágenes, no a la censura moral, sino a la reformulación paródica de los códigos oficiales.

del fondo y la forma literaria que *democratiza*, en términos de Beltrán Almería (2002), sus géneros. En el plano verbal, el carácter igualitario de la parodia se contempla en la heterogeneidad de sus formas discursivas en las que el acervo literario dialoga con el de la oralidad popular. La parodia premoderna libera al lenguaje de su faceta oficial, manifiesta en las convenciones verbales y normas del decoro, por lo que las injurias, las groserías o las blasfemias *significan* más allá de la chanza y funcionan como elementos constitutivos de un lenguaje no-oficial exento de las exigencias de belleza aristotélica u horaciana. Una liberación formal acompañada de la *materialización* en términos bajtinianos de las ideas literarias de la seriedad, las cuales, bajo la perspectiva de lo corporal carnavalesco como imagen de resurrección, mutabilidad y universalidad, se reinterpretan, *se transfieren*, para ofrecer una creación estética bajo el prisma del carnaval. Definimos así la parodia literaria premoderna como la manifestación artística de la visión lúdico-festiva que recoge los mecanismos del travestimiento del mundo del carnaval y los adecúa para su construcción como modo artístico.

Dos son los pilares principales que proponemos identificar como vehiculares, el mitológico y el religioso, erigidos ciertamente sobre el mismo estandarte del lenguaje fundacional sobre el que la parodia de la premodernidad aplica su perspectiva carnavalesca liberadora. La inmovilidad y jerarquización de sus personajes (héroe), temas (etiológicos) y formas (épica) fueron reformuladas de acuerdo a los valores festivos, imprimiéndoles un movimiento grotesco que relativizó sus signos. El lenguaje ambivalente carnavalesco funciona como un *columpio* (Bajtín, 1965) que fluctúa desde la sublimidad trágica a la cotidianeidad cómica en un movimiento ininterrumpido que funde lo terrenal y lo divino. En el caso de la reinterpretación paródica del acervo mitológico, los juramentos en nombre de los dioses, las máscaras grotescas o la percepción positiva del inframundo fundan una parodia mitológica en la que los grandes héroes y las divinidades se transfieren al mundo corporal de la cultura popular. La conexión existente entre los ritos y las representaciones dramáticas revela la presencia de la risa folclórica en la comedia ateniense y sus derivaciones, lo que ha precipitado en la actualidad una tendencia de estudios bajtinianos que buscan elementos carnavalescos en las representaciones cómicas, siendo Aristófanes uno de sus autores predilectos¹⁶; pero la presencia de la parodia en la cultura mitológica se extiende por la vía humorística del arte, remontándose a los orígenes de la creación literaria, con la *Gigantomaquia* de Hegemon de Thasos, la *Delíada* de Nicocares o el *Margites*, atribuido a Homero. Estos textos, aunque

¹⁶ Por citar dos ejemplos, los estudios de Whitman (1964) o Chuaqui (1996) dan muestra de la persistente vigencia de Aristófanes en las aproximaciones bajtinianas.

perdidos o conservados parcialmente, nos llegan identificados por Aristóteles en su Poética como *un cuadro dramático de lo ridículo* al que se le reconoce una excelencia artística que excede la invectiva dramática¹⁷. Son obras que enmarcan un mundo festivo alternativo al transmitido por la tragedia y la épica oficial, donde las pericias de los héroes épicos y las intervenciones de los dioses son reinterpretadas por sus *sosias* cómicos. La animalización de la batalla en la *Batracomiomaquia* o las grotescas situaciones amorosas de la *Metamorfosis* de Apuleyo reconstruyen el material mítico y sus expresiones literarias a partir de la carnavalización de los cánones homéricos y amorosos. Transcribimos a continuación dos textos extraídos breves de estas obras que atestiguan la presencia de la hipertrofia grotesca corporal y de la síntesis terrenal de la muerte y la vida, respectivamente:

De pronto se presentaron unos animales de espaldas como yunques, de garras corvas, de marcha oblicua, de pies torcidos, de bocas como tijeras, de piel crustácea, de consistencia ósea, de lomos anchos y relucientes, patizambos, de prolongados labios, que miraban por el pecho y tenían ocho pies y dos cabezas, indomables: eran cangrejos (Homero, 1990)

Yo, como estaba echado en tierra, sin ánimo, desnudo y frío y remojado de orines, como si entonces hubiera nacido del vientre de mi madre, o casi medio muerto, que yo mismo resucitaba en mí, o como si hubiera huido de la horca (Apuleyo, 2013)

En estas líneas se demuestra cómo la ambivalencia de los signos del realismo grotesco, aplicados al universo de la mitología clásica, revitaliza la tradición mítica desde una visión lúdico-festiva; a través de ella se supera la perfecta simetría de las figuras clásicas (con una deconstrucción de la hipertrofiada y fragmentada anatomía de lo que concluye ser un cangrejo) y las líneas de la vida y la muerte (con la alternancia de la *arena* y los *orines*, *nacido* y *casi muerto*, la *resurrección* y la *huida de la horca*).

Los dioses y ritos paganos que gobernaron el imaginario clásico sobrevivieron a la imposición de una nueva fe, ya sea precipitados en el nuevo infierno ortodoxo, como entiende Bajtín (1965), o mediante una adaptación más o menos sutil de sus imágenes al nuevo dogma. El cristianismo se impuso como la unidad orgánica que sintetizó las distintas comunidades, estableciendo un nuevo orden oficial en las sociedades premodernas en el que la organización jerárquica y sistemática, unida a las segregaciones del mundo feudal, imponía unas pautas regladas tan evidentes que su reelaboración cómica desde el espíritu carnavalesco era predecible. El estudio de Martha Bayless (1996) es revelador a este respecto, evidenciando en sus análisis el valor del fenómeno paródico medieval en cuanto a la reconsideración de los estándares asumidos sobre el conflicto entre la literatura humorística y la cultura

¹⁷ Texto consultado en la edición bilingüe de Paloma Ortiz García (2010).

religiosa¹⁸. La parodia sacra medieval, escrita tanto en latín como en lengua vulgar, demuestra que la universalidad del fenómeno carnavalesco cuenta con la vivificación de una liturgia propia que remite a la visión jocosa del mundo. Cortejos, misas y procesiones recorrían las calles con motivo de las ya aludidas *Fiesta de los locos*, *Risa Pascual* o *Fiesta del Asno*, en las que los miembros de la Iglesia se desprenden de sus cargos oficiales y asumen los festivos para llevar a cabo los *Joca monacorum*. Textos breves como la parodia de Vidas de Santos (*St. Nemo*), la parodia de las Lecturas evangélicas (las *liturgias de bebedores, de jugadores, del dinero...*), la parodia de Testamentos (*testamento de un cerdo, de un asno...*), etc., cuya carnavalización se centra especialmente en el nivel lingüístico, con alteraciones terminológicas como las anotadas por Bayless (1996)¹⁹, pudieron fácilmente ser incorporados, tal y como afirma Novati ([1889] 2010), a estas celebraciones.

La especial conexión entre la parodia y la situación social de la fiesta carnavalesca trae consigo la inclusión de textos paródicos, como los arriba mencionados, dentro de las necesidades sociopolíticas con una funcionalidad de reprobación moral, como así ocurre en Lehmann (1884) donde la parodia sacra vendría a convertirse en una crítica al (mal) uso de los textos sagrados. Pese a que las llamadas parodias sacras medievales se analizan no como transgresiones del orden de los preceptos bíblicos, sino como suspensión de las interpretaciones institucionales —e inmutables— de la Iglesia, los *Carmina Burana* goliardos o textos afines como el *Tractatus Garsiae* han sido leídos como sátiras religiosas, críticas con los poderes eclesiásticos en la búsqueda de una liturgia alternativa alejada de la corruptela papal, que se sirvió de la parodia sacra para la denuncia de la Institución oficial, incluyendo ataques individualizados como en el caso posterior de la *Garcineida* estudiado por Lida de Malkiel (1953). Estos textos quedan entonces situados dentro del marco oficial dependientes de la cultura institucional de la que nacen por necesidad de acuerdo a los análisis morales e históricos que reducen la parodia a una herramienta satírica al servicio de la contención de los desperfectos del mundo oficial; este enfoque, unido al del utilitarismo retórico, relega la parodia medieval a su naturaleza performativa como una producción circunstancial sin transcendencia fuera de la festividad²⁰.

¹⁸ El valor clave de sus investigaciones en el estudio de la literatura carnavalesca medieval reside en el catálogo y la descripción de las parodias sacras que, aunque restringidas a los textos no ficcionales, revelan la variedad de reinterpretaciones cómicas de textos del cristianismo medieval.

¹⁹ Juegos como las deformaciones terminológicas *amen>stramen*; *oremus>ornemus*; *ploremus>potemus*; *Ad Hebraeos>Ad Ebrios*, etc.

²⁰ De la misma manera, la práctica paródica fraguada en las universidades y los claustros, conducida por el estudio de la Retórica, fue posteriormente identificada como pericia estilística y vinculada exclusivamente a su valor mnemotécnico y mimético como formas de imitación e hipertrofia de las fuentes clásicas. Al amparo de las reflexiones anteriores, estas creaciones artísticas adquieren no obstante una mayor dimensión en su intención

Por ello insistimos en que, no es tanto su lazo directo con la circunstancia histórica lo esencial de la parodia premoderna, sino el vínculo que con la risa y la libertad autorizadas por el carnaval ya apuntaba Bajtín (1965). La envergadura y complejidad de las creaciones narrativas evidencian la configuración de un código que, dentro del espíritu carnavalesco, supera su contextualidad festiva y obedece a las exigencias de un sistema literario cómico, como así lo demuestra uno de los textos más representativos y citados en esta línea, la *Coena Cypriani*, cuya popularidad en la época se constata además de en sus abundantes ecos intertextuales, por las variadas versiones posteriores que la imitaron: *Cena nuptialis* de *Hrabanus Maurus*, *Cena Iohannis Diaconi* de *Hymmonides*, *Cena Azelini Remensis* de *Azelinus of Reims*, la *Cena des Codex Atrebatensis*, cuyo estudio puede encontrarse en Modesto (1992). Muchas han sido las lecturas que del texto original se han hecho a propósito de la reescritura paródica de los personajes y pasajes sagrados que en él se narran —situado, por cierto, significativamente en Caná, ciudad en la que se produjo el milagro de la transformación del agua en vino—; desde la broma inocente hasta la blasfemia bíblica, la *Coena Cypriani* ha sido uno de los textos de referencia para el estudio de la parodia sacra medieval²¹.

En definitiva, la distinción de un estadio premoderno de la parodia es fundamental para delimitar su lugar estético y comprender los mecanismos que la sostienen; lejos de ser un fenómeno esporádico producto de las saturnales o el carnaval medieval, debe comprenderse como una formulación artística que arranca en la tradición cultural del rito cómico y que se sitúa en los ejes que dominan cualquier comunidad cultural, creando a partir de un código denotativo propio, universos ficcionales alternativos que responden a una forma de relación entre el hombre y el mundo. Su desarrollo literario llegará a su culminación con la obra donde más comprensivamente se encuentra recogida la cultura carnavalesca premoderna: la narrativa de François Rabelais²². El análisis de los textos del francés, que sirvió a Bajtín (1965) como principio organizador de una teoría sobre la cultura popular medieval, proporciona una visión panorámica de esta *segunda vida*, expresada a través de las imágenes festivas y la heterogeneidad de las formas que Rabelais incluyó en su obra. Los métodos de persuasión religiosa, el desasosiego del sistema feudal, los libros de predicciones, los recetarios

carnavalesca que, más allá del ejercicio imitativo y la funcionalidad instructiva, hacen a la parodia portadora y creadora del patrimonio popular.

²¹ Y así lo demuestran las investigaciones de Lehmann (1884), Novati, (1889), Bajtín, (1965), Bayless (1996); pero además la recuperación que de ella hace la ficción literaria como dispositivo cultural, como así lo hace Umberto Eco en su famosa novela que servirá por ello de resorte fundamental a nuestro estudio.

²² Ediciones seguidas: Rabelais, (1962), Rabelais, (2003), Rabelais, (2008).

médicos... la totalidad de la vida y el arte oficial de la época se reinterpretan desde los parámetros del humor carnavalesco y el realismo grotesco:

(...) Detrás de las Crónicas está el Evangelio; detrás de los elogios ditirámicos aplicados al libro está el exclusivismo de la verdad predicada por la Iglesia; detrás de las injurias e imprecaciones, se oculta la intolerancia, la intimidación y las hogueras eclesiásticas. Es la política eclesiástica transferida a la lengua de la publicidad callejera, alegre e irónica. (...) se encuentran parodiados los fundamentos mismos del pensamiento medieval, los métodos inseparables del miedo, de la violencia, de la seriedad y la intolerancia lúgubres y unilaterales. (Bajtín [1965] 1990: 151)

En la obra rabelesiana se aúna la complejidad de la parodia premoderna en tanto que crea una narración libre de jerarquías e invadida de imágenes grotescas concretas que se unen para componer un universo paródico unitario que cuestiona cualquier *discurso de fe* de la época. Las parodias mitológicas, religiosas, gramaticales y estéticas compuestas como los textos individuales anteriormente mencionados son ahora convocadas y armonizadas en una creación literaria con entidad orgánica, en la que la parodia y los elementos paródicos premodernos rebasan los límites estructurales de ruptura de la adecuación oficial de fondo-forma y funcionan como la sustitución de un lenguaje por otro distinto. Se trata de otro código cuyo referente no es la realidad, sino el triunfo de la mirada carnavalesca. Sin el sentido renovador de lo corporal, ni la connotación temporal de lo grotesco, Gargantúa y Pantagruel, así como Lucio, Hurtamigas e Hinchacarrillos, Cipriano o Margites, se convierten en personajes indecorosos imbricados en un mundo burlesco, caótico y absurdo. Es por ello que la pérdida de la ambivalencia del signo paródico de la premodernidad impuso unas barreras a la interpretación moderna que impidieron el acceso a la cultura popular, con lo cual las lecturas posteriores de la parodia premoderna se llevaron a cabo desde su emplazamiento como respuesta alternativa a *la primera vida*²³. Bien mediante la búsqueda de referencias históricas e ideológicas, bien rastreando las referencias artísticas y estructurales al canon literario, los intentos alegóricos y semióticos por paliar el vacío semántico que ha dejado la cultura carnavalesca se aferran a la constatación de un sentido social o estético que explique las imágenes del realismo grotesco.

²³ Los vínculos establecidos entre el carnaval y la oficialidad, que se traducen en el campo de la estética como los vínculos entre la comedia y la norma que esta transgrede, han marcado el acercamiento a la parodia como una formulación parasitaria de la seriedad desde el Romanticismo, como así lo contempló Schlegel ([1815] 1965). Siguiendo esta estela, y en base a sus reflexiones sobre el carnaval, de forma semejante subordinará Umberto Eco (1984a) el éxito de la comedia, a la norma violada: «Carnival, in order to be enjoyed, requires that rules and rituals be parodied, and that these rules and rituals already be recognized and respected. (...) Without a valid law to break, carnival is impossible» (6). Es por ello que un análisis de las relaciones textuales paródicas desde el enfoque pragmático ha de llevarse a cabo (y así lo haremos en la segunda parte de esta tesis) con el objetivo de dirimir la realidad histórica que marca estas cuestiones de dependencia del texto parodiado y el paródico.

No obstante, el análisis de los elementos paródicos como referencias históricas o textuales no llega a captar la significación carnavalesca interna; la degradación y las imágenes corporales que la componen serían entonces explicadas desde el naturalismo o costumbrismo, obviando su capacidad de abolir las jerarquías desde el rebajamiento de lo alto y la regeneración de lo bajo, como una *catarsis cómica* que diría Henderson ([1975] 1991) nacida de la inhibición carnavalesca. El estudio de la parodia en la premodernidad debe abordarse sobre su comprensión como unidad integral de elementos grotescos, lúdicos y quiméricos organizados para la consecución de los efectos de la risa festiva, esto es, la liberación universalizada. Con la parodia premoderna cruzamos la puerta que lleva al mundo carnavalesco y nos situamos entre sus participantes aceptando sus normas y vivificando su código; es el lado dentro del espejo donde se desarrolla una *segunda vida* ajena al mundo que existiera fuera de él.

Los textos paródicos premodernos son aquellos que nos muestran un código único, el del realismo grotesco, como el discurso que refleja la vía humorística de la representación artística, que abarca la totalidad de las formas y del material expresado sin una jerarquía que la catalogue. El valor de su código no se enfrenta a su alternativa *oficial*²⁴, sino que cuenta con la confianza en la palabra y en su capacidad de revelar —con la hipertrofia de su fondo y su forma— la verdad grotesca que sincretiza aquellos signos comúnmente distanciados: los códigos de la épica, la comedia, la tragedia, las doctrinas religiosas, la narrativa erótica, etc., se ensamblan en un único nivel liberándose de los límites que se les imponen como géneros y expresiones estéticas. La fusión libre de las distintas posibilidades de identificación de fondo-forma amplía las vías de una tradición literaria inmóvil pues, al demostrar la relatividad de sus preceptos a través de la incisión de ambigüedad grotesca, vuelve a ponerse en movimiento. Ahora bien, ¿es este un movimiento de destrucción o de fortalecimiento? Este interrogante recorrerá la teoría de la parodia hasta la actualidad siendo su respuesta la que marque los distintos caminos de aproximación a la cuestión paródica y cuyas alternativas serán analizadas con más profundidad a propósito de la intencionalidad en la segunda parte de nuestro marco teórico. Adelantemos no obstante cómo la relación de dependencia del carnaval a la cultura oficial se traslada aquí a la reflexión sobre las relaciones (de desautorización-confirmación, innovación-conservación, negación-afirmación, etc.) entre la

²⁴ Al contrario que los enfoques marxistas posteriores a las teorías bajtinianas, el estudio de la parodia como forma de captación de los límites de la cultura oficial dentro de la expresión ideológica literaria, en los que como señala Nocera (2009) «la parodia inflige una hendidura en la neutralidad de los signos, que advierte la ambigüedad y ambivalencia de aquello que desde el poder se intenta clausurar de forma vertical como monológico» (Nocera, 2009: 22), atendemos al lenguaje paródico premoderno desde su naturaleza denotativa y su herencia quimérica más allá de las improntas ideológicas del discurso literario.

parodia y el objeto parodiado y que, más ampliamente, deriva de la problemática de percepción de lo cómico como imitación u originalidad²⁵.

En definitiva, el progresivo vaciamiento semántico que han sufrido las imágenes carnavalescas, y en consecuencia las de la parodia premoderna, ha repercutido en la interpretación de la naturaleza y las funciones de ambos, perdiendo la fuerza regeneradora de las formas ambivalentes del realismo grotesco. Este fenómeno obedece a la progresiva desaparición de la *risa ritual* en aras del carácter post-mítico del lenguaje; esto es, la relevancia del rito cómico como manifestación cultural válida y creadora, muta en el momento en que la segunda vida humorística comenzó a incorporarse a la oficialidad, disminuyendo su autonomía e independencia hasta ser institucionalizada en el canon como una vía artística menor. Los personajes y las figuras de la plaza pública se trasladan a los espacios de la cultura literaria despojándose de su sentido quimérico para alistarse al elenco de caracteres miméticos: gigantes, enanos, alcahuetas, bufones, pícaros, prostitutas, mendigos... son imágenes de la estética grotesca adaptadas a la seriedad como representación del mundo bajo con el poder de debilitar, tal y como lo entiende Beltrán Almería (2002), al didactismo y al patetismo, esto es, de desenmascarar la convencionalidad del mundo oficial en el que ahora se encuentran inmersos. Pese a las diferencias en sus procedimientos y naturaleza, la parodia seguirá así contando con el espíritu carnavalesco encargado de relativizar la perdurabilidad del código; obras como el *Satiricón*, *El libro del buen amor* o el *Crotalón* ejemplifican dichos vestigios de una cultura popular en su proceso de readaptación literaria, en el que se convoca un abanico de expresiones artísticas que remiten a las imágenes de la premodernidad. La «Batalla de don Carnal y doña Cuaresma», la «Cena Trimalcionis» o los «Cantos del Gallo» confirman la influencia de las parodias premodernas y, más allá de las relaciones intertextuales que establecen vínculos con el carnaval, brotará en estos textos el espíritu lúdico festivo ahora en forma de subjetividad interpretativa: la capacidad del carnaval de desvelar una visión alternativa del mundo que perdurará, como veremos, en las parodias de la modernidad y se enfrentará a las formas oficiales en las que vive.

²⁵ Si bien el proceso de carnavalización de las parodias premodernas elude las convenciones que fijan las representaciones canónicas, no es menos cierto que con su presencia en los textos paródicos se les reconoce su entidad. Las propuestas de análisis de lo cómico premoderno fluctúan así desde la destrucción del decoro clásico como expresión inequívoca de la verdad del mundo —«La concepción cómica destruyó el poder a través de la boca del bufón» (Bajtín [1965] 1990: 87)—, a ser instrumento de control social sin crítica destructiva (Eco, 1984a) que funciona como válvula de escape de unas tensiones que no desaparecen. Frente a estas tendencias, definiremos la función de la parodia, no como destrucción, no como fortalecimiento, sino como una *deconstrucción*, aprovechando la idea de la ambivalencia premoderna estudiada en estas páginas.

1. 3 INICIO DE DESDOBLAMIENTO: EL PRELUDIO DE LA MODERNIDAD

La parodia premoderna explora la libertad de asociación, sin jerarquías ni distinciones, en un fluir carnavalesco que abre camino a la modernidad gracias al tratamiento del lenguaje como objeto, como imagen. Rabelais, señala Bajtín (1965), fue capaz en su obra de mirar el lenguaje desde fuera, a la luz de otras lenguas, sintiendo sus límites y haciéndolos sentir de forma paródica mediante la hipertrofia inherente al realismo grotesco. Con el Renacimiento, las lenguas empiezan a medirse a sí mismas y al mundo trazando los límites culturales, históricos y sociales desde su interior, en un proceso de sistematización del lenguaje como forma, que llega en la modernidad a anular el valor de 'identidad' que hacía vivificar el carnaval como una segunda vida: la vía literaria de la risa se enfrenta a una nueva episteme fundada sobre la crisis del lenguaje. El mundo del carnaval tal y como se desarrollaba en la premodernidad desaparece y la única vida que existe es la anteriormente denominada *oficial*, a cuyos discursos filosóficos, estéticos y artísticos se incorpora la comicidad en forma de *risa institucionalizada*. Ya la sátira menipea encontró en su particular reescritura de estas estilizaciones discursivas, especialmente señala Kirk (1980) de los códigos filosóficos, una fórmula paródica en la que se aunaban la diversidad lingüística y que incorporaba un elemento de desconfianza narrativa a la figura omnisciente del narrador, lo que sirvió a Bajtín ([1986] 1963) para contemplarla como la cristalización del dialogismo del que nacerá la novela moderna.

La universalidad lúdico-festiva provocada por la risa ritual se fragmenta en distintos espacios y géneros, y la encarnación de los valores quiméricos adopta la división del escenario y la sala donde el mundo utópico premoderno deja de ser una *segunda vida* para convertirse en una representación a la que se asiste, bien como personaje, bien como espectador. La escena, el texto o el cuadro encierran un mundo mimético regido por el principio de verosimilitud: «The early communal performer would have engaged in mimesis without concern for its credibility to someone else. When the mimesis began to be performed for spectators, however, their belief became important» (Wade Soule, 2000: 3). El triunfo de la representación carnavalesca queda supeditado al pacto de credulidad entre los dos mundos, el de la representación lúdica y el del receptor como agente oficial externo y, ante las nuevas limitaciones espaciales ficción-realidad, el espíritu festivo de la risa se filtra en el marco de la representación para abrir uno de sus lados desde el interior mediante un procedimiento autorreferencial por el que las formas heredadas del carnaval ambicionan eludir, desde la representación, los límites impuestos por la textualidad.

En los orígenes mismos de la representación teatral, las apelaciones que el coro de la comedia dirigía a los espectadores durante la Parábasis provocan una incongruencia con la esencia de la naturaleza dramática clásica²⁶. Desde el escenario surgen caracteres que tienden a romper con su interpretación la ilusión mimética que separa al actor y al espectador en un intento por recuperar la universalidad ritual desde su naturaleza ficcional y pueden en este sentido calificarse, de acuerdo a la propuesta de Wade Soule (2000), como *antimiméticos*; y no arbitrariamente son estas figuras personajes del mundo bajo, esto es, herederos de la degradación terrenal carnalesca: esclavos, criados, pícaros... hasta llegar al considerado mediador por antonomasia de la dramaturgia hispánica, el gracioso, tienden la mano al público desde la escena. No obstante, pese a estas fugas antimiméticas veremos que la universalidad del carnaval no podrá volver a reestablecerse y la parodia se verá encaminada hacia su nuevo estadio, la modernidad; lo paródico ha pasado a ser parte integrante de una dualidad espacial irrevocable que separa a espectador y personaje, por lo que la presencia del mundo quimérico carnalesco cumplirá nuevas funciones ideológicas y artísticas sujetas a una risa antimimética. Los personajes literarios, especialmente los dramáticos, se construyen como *tipos* en los que se integra un conjunto de valores socioculturales marcados por su oficialidad, por lo que cada uno de ellos lucha en escena para conseguir representar el papel que, por su molde predeterminado, le corresponde. Los personajes de la *commedia dell'arte* y sus derivaciones posteriores se construyen sobre valores hegemónicos inmutables que los tipos paródicos antimiméticos hacen notar mediante su subversión y, en esta línea, el gracioso quedará definido como personaje paródico moderno que, cómplice del auditorio, señala a sus acompañantes como figuras textualizadas y estáticas; en su representación atenta contra la autoridad del idealismo estético oficial y, en consecuencia, de la confianza en el lenguaje y el inmovilismo ideológico-social que representa.

En este proceso de desvelamiento, los elementos paródicos adquieren una segunda función que será capital en el desarrollo de la historia de la literatura: la autorreferencialidad metaficcional. Desde la semiología, el elemento humorístico ha sido descrito esencialmente como metasemiótico, como así lo hace Eco (1984a), quien destaca cómo a partir del lenguaje (entendido en el sentido amplio de sistema de signos), el humor pone en duda cualquier código cultural, incluyendo el suyo propio. El poder relativizador de las manifestaciones de la risa ritual en las que se desenmascaraban de las convenciones estéticas pretendidas

²⁶ Dice Schlegel: «For in the drama the poet should always be behind his dramatic personages, who again ought to speak and act as if they were alone, and to take no perceptible notice of the spectators» (Schlegel, [1815] 1965)

inamovibles se traslada a las formas oficiales en las que se instala lo paródico. El código de la literatura oficial construido sobre la adecuación fondo-forma es el espacio desde el que la parodia moderna actúa: integrante del sistema convencional, pone de manifiesto su artísticidad gracias a la introducción de elementos cómicos y antimiméticos que, como comprobaremos en el siguiente capítulo, manifiestan el cada vez más lejano mundo del carnaval. El automatismo inconsciente que revelan los tipos garantiza la construcción de figuras genéricas, repetitivas y previsibles y el consiguiente efecto cómico se une al individuo paródico que señala dicha cosificación al aplicar *en* y *con* su subjetividad las incoherencias de los arquetipos. Esta es la paradoja del gracioso que, en todas sus manifestaciones antimiméticas, se refiere a la convencionalidad de los personajes siendo, él mismo, una figura ficcional.

Ya sea como imagen, ya sea como estructura, el realismo grotesco del carnaval encuentra un nuevo lugar dentro de la literatura oficial. Las dos concepciones bajtinianas del mundo están presentes y entrelazadas en el lenguaje de la modernidad: la corporal y universal de la cultura cómica popular, y la privada e individual del modo preestablecido y fragmentario burgués. La dualidad con la que concebimos el discurso artístico moderno descubre en la fórmula paródica una vía de renovación cómica apoyada en los principios de la cultura popular premoderna. El idealismo del carnaval y la ambivalencia de sus signos desestabilizan cómicamente el mundo literario, donde el encuentro de los dos discursos en un único mundo pone en marcha una serie de desequilibrios entre el personaje y su entorno que abren una reflexión al lector sobre las contradicciones lenguaje-verdad. En la parodia literaria moderna el efecto cómico viene dado por las barreras que los elementos componentes de la ficción encuentran para encajar en un universo literario establecido, aproximándose a las relaciones entre *histoire* y *discours* con una mirada autorreferencial que deja patente su provisionalidad y su sujeción al pacto de credulidad. Así la parodia explora ese espacio entre las estructuras narrativas y las discursivas en el que Umberto Eco (1984a) sitúa la función del humor de intervenir en el discurso mediante procedimientos metasemióticos dirigidos a los antecedentes culturales de la fábula. Gracias a la dialéctica entre idealismo y realismo, entre tipo genérico (lo universal) e individuo subjetivo (lo relativo), se establece una distancia entre la historia hipertextual y el hipotexto, constituyendo una risa que, consciente de las

limitaciones de la textualidad ingenua, hace tambalear los soportes sobre los que el lenguaje se refiere y crea el mundo.

Es en ese cambio de lo mítico a lo post-mítico en el que la parodia muda a un segundo estadio, el de la modernidad, que visto a ojos de la escuela bajtiniana se siente como una forma negativa, institucionalizada y puramente formal. Según Bajtín (1965), la pérdida de la risa ritual y el poder regenerador, unida a la serificación de la cultura arrebatan el valor quimérico, utópico y universal que el carnaval le brindaba a la parodia, restringiéndola a una forma *estrecha y puramente literaria*. Sin embargo, esta reducción de la parodia moderna dada por el formalismo bajtiniano no se corresponde sino con un cambio de la articulación de su dualidad discursiva. No hay una estrechez sino una transformación en la que lo unitario pasa a ser dual y ambas visiones aparecen superpuestas en un mismo plano. Con la modernidad, la parodia expone su dualidad dado que la automatización del código como forma no-denotativa impide que la vivificación premoderna del carnaval vuelva a producirse. El valor mítico necesario en el lenguaje del realismo grotesco ha perdido su autoridad, lo que no quiere decir que la regeneración paródica desaparezca, sino que muta en una nueva forma autorreferencial ambivalente, que atenta y consagra el lenguaje literario, haciéndolo morir para salvaguardar su resurrección. La introspectiva formal de la parodia moderna no la limita a una naturaleza introvertida sino, muy al contrario, a una fórmula extratextual de alusiones metafóricas en segundo grado. Pese a que Bajtín (1965) solo encuentra en la parodia moderna la degradación, no la regeneración propia de la premodernidad utópica del carnaval, en las páginas que siguen observaremos cómo la parodia persiste ciertamente en su carácter ambivalente, siendo en la modernidad una muerte revitalizadora que marcará, en su desacralización de los códigos, el porvenir del lenguaje artístico y sus aproximaciones teóricas.

CAPÍTULO II. LA PARODIA MODERNA

Mas, con todo esto, he caído, Sancho, en una cosa, y es que me pintaste mal su hermosura: porque, si mal no me acuerdo, dijiste que tenía los ojos de perlas, y los ojos que parecen de perlas antes son de besugo que de dama; y, a lo que yo creo, los de Dulcinea deben ser de verdes esmeraldas, rasgados, con dos celestiales arcos que les sirven de cejas; y esas perlas quitálas de los ojos y pásalas a los dientes, que sin duda te trocaste, Sancho, tomando los ojos por los dientes.

(*Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes)

2. 1 EL LENGUAJE COMO ILUSIÓN. MIRANDO EL LENGUAJE DESDE FUERA

En un mundo donde la fiabilidad de los sentidos fue desmantelada por las teorías de Copérnico y de Galileo, donde los cálculos de Newton y Leibniz se alejan del empirismo y la filosofía de Descartes y Spinoza cuestionan la naturaleza lingüística de la metafísica, la vida se convierte en una sucesión de trampantojos que demuestran las dificultades de aprehender la verdad y que señalan al lenguaje como una forma ineficaz y engañosa para la expresión de la esencia de las cosas. Forma (apariencia) y fondo (esencia) ya no se corresponden y la identificación signo-referente que concebía el arte como expresión del orden subyacente de la divinidad ha quedado desestabilizada. En una búsqueda por representar lo inefable, la modernidad inaugura la batalla del arte por superar las limitaciones de su código, del que se distancia como otredad, observándolo desde fuera como figuración. Si la apariencia y la esencia no encajan, el nombre ya no es *aquello mismo que se nombra* en la boca y en el *entendimiento* como eran los *Nombres de Cristo* de Fray Luís de León (1583)²⁷; por tanto, ¿de qué forma

²⁷ Texto consultado en la edición de Cristóbal Cuevas García (1997)

puede el lenguaje ser un vehículo para denotar la verdad de lo invisible? Los artistas del humanismo se debatieron entonces entre su papel como transmisores de la naturaleza o como creadores de nuevos mundos, explorando las posibilidades de la imitación aristotélica y platónica. El concepto de imitación (*imitatio*) fue progresivamente aproximándose hacia la idea de invención (*inventio*) y el imperativo mimético tradicional fue cuestionado por la libertad creadora del artista (Bobes Naves, 1995). En consecuencia, la teoría mimética vino a enfrentarse al nuevo papel activo del creador, en el que la finalidad exclusivamente imitativa defendida por las poéticas clasicistas estudiadas en Weinberg (2003), pasa a ser concebida desde la *enargeia*, el decoro y la verosimilitud, tres conceptos que hacen virar a la teoría mimética normativista basada en la consecución del efecto de lo real, hacia la reinterpretación neoplatónica de lo maravilloso.

La concepción moralista del decoro impuesta por las poéticas medievales se libera de su dogmatismo otorgando una nueva autonomía al mundo literario, regido por sus propios espacios, tiempos e individuos; citando a Beltrán Almería (2002), estamos en la *antesala del realismo*²⁸. Paralelamente, el pensamiento idealista aristotélico favorece la idea de verosimilitud como resultado de las relaciones internas del texto literario que, ajenas a la veracidad de la relación entre obra y realidad, priman la *bienséance* defendida por Boileau (1787), esto es, la conformidad de los componentes estéticos y su adecuación a las exigencias del gusto artístico, aceptando lo falaz en favor de lo verosímil. Esta dicotomía sobre el valor *mimético-poético* del discurso literario renacentista resulta del intento de reconciliar las motivaciones artísticas con la aspiración de expresar verdades universales, una dualidad inexistente en la premodernidad, donde lo estético coincidía con lo espiritual. Investigaciones como la de Edwin Williamson (1991b) subrayan este giro de la episteme de la modernidad con el que se problematiza la transición de la historia a la forma estética convincente, explorando la incompatibilidad existente entre ambos planos que abre la puerta a lo maravilloso y al realismo: la invención artística, ya busque superar o expresar el mundo natural, queda sometida al pacto de credulidad.

La literatura se aparta así de su definición a partir de la verdad extratextual para plegarse sobre el valor estético de un lenguaje que es imagen con el que el autor moderno construye su texto en un doble proceso de imitación e invención a partir del material convencional transmitido a lo largo de la historia de la literatura. Lía Schwartz (1986) define este proceso

²⁸ Al hablar de *realismo* adoptaremos el concepto de este autor, que se refiere a aquella estética que se esfuerza por crear puentes entre lo público y lo privado en una búsqueda del aspecto individual de la vida de las naciones (Beltrán Almería, 2002).

como un *juego dialógico* entre los elementos tradicionales y la innovación personal donde el material convencional heredado es manipulado por el escritor barroco. Bajo las formas tradicionalmente consolidadas, el artista ingenia relaciones semánticas insospechadas cuya perspicacia estética logre impresionar al lector; es tiempo de *la agudeza y del arte de ingenio*, como bien lo determinó Gracián ([1669] 2004), pues el motor de creación literaria reside ahora en la idea, no en la imitación. La inventiva del autor moderno radica en la creación de un discurso nuevo en base a la percepción de la idea ya prevista artísticamente por la tradición; esto es, los modelos literarios automatizados se encuentran en un segundo nivel textual, convertidos en los referentes conceptuales para el autor y el lector cuya convencionalidad es *desautomatizada*²⁹ con el objetivo de incorporar nuevas formas de percepción de la idea que las originan.

El discurso literario de la modernidad es en sí mismo la manifestación de la teoría formalista del lenguaje poético como artificio: frente a las motivaciones denotativas del discurso cotidiano, la lengua poética «está construida de manera artificial para que la percepción se detenga en ella y llegue al máximo de su fuerza y su duración» (Skhlovsky, [1925] 1970: 69). Esta es precisamente la praxis del Barroco, en la que el conceptismo surge como la culminación de la dualidad disociativa de la materia y la forma para, poniendo en marcha la función poética jakobsoniana del *einstellung* (Jakobson [1963] 1984), concentrarse en esta última e inventar fórmulas ingeniosas que agudicen las impresiones de lo sensible. Para ello, el reposo de las formas renacentistas se violenta con movimientos exabruptos: las esculturas se convierten en escorzos, los claroscuros relampaguean en los telares y los pilares arquitectónicos se retuercen en columnas salomónicas. El arte quebranta la armonía clásica para ofrecer una nueva experiencia estética desmedida, y así ocurre en la literatura, cuya transfiguración oculta el sentido e intensifica la percepción. El Barroco es la *perla irregular* que pretendió expandirse más allá de su forma, estirándose, hinchándose y casi quebrándose; de ella brota el lenguaje de la modernidad, que definirá la creación artística hasta nuestros días.

Estamos ante el quicio del verbo literario como arte, como forma estética distinta a la conciencia y, en consecuencia, en el crítico comienzo de su agotamiento. Del barroco decía Borges ([1935]1987) que es el lenguaje que *se agota a sí mismo deliberadamente*, y es que reconocerse como forma es reconocer su agonía. Aquel título dado por John Barth (1987),

²⁹ La operatividad de las teorías formalistas y su análisis del lenguaje literario como desautomatización se aplica a nuestro estudio de la parodia moderna (también para nuestra lectura de Eduardo Mendoza) especialmente en su enfrentamiento a la teoría desviacionista cuyas implicaciones estudia Pozuelo Yvancos (1979).

«La literatura del agotamiento», recoge el sentimiento de la modernidad ante la literatura, un sentimiento barroco consciente de que «hace mucho que la literatura ha sido ya escrita» (Barth, 1987: 179); los caminos de la estética están ya trazados en forma de laberinto, cuyas rutas deberán ser exploradas (y agotadas) hasta conquistar su epicentro, donde aguarda la liberación o la extinción. El cambio sustancial que significó la literatura barroca es el enfrentamiento dialógico de la imagen metafórica y su referente conceptual, donde las analogías son cada vez más difíciles de encontrar y los puentes que unen la expresión y la materia se prolongan tortuosamente. El signo literario solo es signo y la trasposición estética del mundo una quimera de la que se regocijará la parodia moderna.

2. 2 LA PARODIA EN LA MODERNIDAD

El Barroco expone en su discurso la naturaleza dual propia de lo paródico al enfrentar la percepción superficial y la alegórica, separadas por una distancia irónica que revela la convencionalidad del lenguaje como artificio. Las teorías formalistas sobre lo paródico han destacado la importancia de este fenómeno a propósito de la *desfamiliarización*³⁰ de los elementos formales naturalizados por la convención. Al atraer la atención del lector sobre los mecanismos de la creación literaria, la parodia enfrenta las convenciones estéticas del realismo haciendo evidentes el desequilibrio entre ambas. La forma queda reducida a su artificiosidad más evidente impidiendo la naturalización de un discurso ahora *desautomatizado*³¹ por la mirada de la modernidad, cuya dualidad discursiva invalidará los preceptos idealistas obsoletos de los códigos tradicionales. El discurso paródico se sirve de la convencionalidad del lenguaje estético y lo expone a un contexto extraño que altera la pragmática de la ficción: la concurrencia de ambos discursos en un mismo plano hace imposible el pacto de credulidad del que depende el sistema literario utópico.

La ficción es constitutivamente una mentira, una realidad sustitutoria, fingida con palabras, y cuya verdad esencial está en su engaño: en persuadirnos, mediante artificios formales, en el curso de

³⁰ Reconocido es ya el papel de los teóricos rusos en cuanto al análisis de lo literario como una destrucción del automatismo perceptivo del lenguaje cotidiano, es decir, como una *desfamiliarización*, *extrañamiento*, *desautomatización*, *singularización*, etc. Citando a Shklovsky; «Su finalidad no es la de acercar a nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino la de crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no su reconocimiento» (Shklovsky [1925] 1970: 65).

³¹ Aquí se ve la doble naturaleza de la *desautomatización* de Jakobson (1963), de la co-presencia de los dos discursos que se hace patente en la modernidad como dialéctica.

la lectura, que aquella ilusión que nos comunica no lo es, sino realidad escrita, vida viva, experiencia haciéndose. (Vargas Llosa, 1991: 4)

La vivificación carnavalesca se transfiere a la esfera de la ficción, donde las convenciones y la búsqueda de la verdad inmutable encuentran su límite en la risa paródica, que relativiza los procesos de creación y percepción artística como fórmulas caducas. Surge así, de la elevación sobre los fracasos del idealismo, el efecto cómico de la parodia moderna.

En los textos paródicos de la modernidad la ficción juega con la percepción de las demarcaciones del texto, de forma que el lenguaje literario experimente sus propios límites. Con la división del escenario (ficción) y la sala (vida), la naturaleza textual de la obra literaria queda expuesta ante los ojos del espectador y de los personajes, espacio que la parodia se encargará de acentuar, señalando su textualidad y haciendo visible el horizonte que separa al mundo y la ficción, que no puede ir más allá de su propio texto; es por ello que no pretendemos problematizar con una dualidad realidad/ficcionalidad, sino con la doble concepción mítica/post-mítica del lenguaje. El gran hallazgo de la parodia moderna es su desdoblamiento como discurso consciente e inconsciente de la pérdida del lenguaje literario utópico en un enfrentamiento de dos percepciones de la lengua poética: aquella que otorga valor denotativo al signo y aquella que ya solo ve en él un elemento textual. Mientras algunos personajes siguen bajo el hechizo de la ficción, otros los observan como textos. La univocidad del lenguaje estético premoderno se duplica en un diálogo semejante al primitivo juego entre *alalazōn* y *ieron*, en el que la parodia moderna entrecruza al ‘falso sabio’ y al ‘falso tonto’, simulando una complicidad que acabará por revelar la vacuidad del código que cree poseer la verdad y pretende su autoridad. La modernidad introduce la perspectiva triunfadora de la *eroneia* en la composición literaria, lugar desde el que la parodia manipula pragmáticamente el uso convencional del lenguaje poético, cuyos procedimientos estéticos automatizados son utilizados por el autor para interferir en las expectativas artísticas del receptor: retrasando la figuración, el conceptismo consigue acentuar la percepción de la estética prevista y establecer concordancias que, por su ambivalente contradicción, provocan su reconsideración paródica. La lectura del texto paródico se instala en ese *momento icónico* apuntado por Schwartz (1984) en el que la atribución de nuevos predicados crea relaciones de semejanza basadas en el oxímoron y la paradoja.

A nivel textual, la dualidad de la modernidad se personifica en la dicotomía tradicional de sus protagonistas, donde héroe y escudero, galán y criado, amada y dueña, amo y pícaro, etc., se convierten en los representantes de sendos códigos. El desdoblamiento paródico se articula, como adelantábamos, en torno a los personajes *miméticos* y *antimiméticos* del sistema tradicional,

siendo estos últimos aquellos que reconocen la alteridad del código impuesto por la ficción. Los personajes antimiméticos se posicionan en un nivel discursivo superior, el del *ieron*, desde donde observan a las figuras del mundo de la literatura, que se ven frustradas en el nuevo marco ficcional, cuyo desplazamiento les niega su existencia. Ya solo son personajes deformados de un texto inexistente, caricaturas que hipertrofian la estética tradicional, miniaturizada y subvertida, dado que las normas a las que están sometidos se reinterpretan desde los valores cómicos que degradan su dignidad espiritual al mundo de lo sensible. La risa paródica subordina las categorías del idealismo: el amado, el poderoso, el caballero... todos son parodiados al anular las jerarquías de su nobleza. Su incapacidad de reconocer el engaño de la ficción los subordina a elementos de un texto que otros personajes le (re)presentan. Es así como la percepción de la textualidad permite jugar con la estética desde dentro del discurso ficcional, anticipándolo, rompiendo su lógica, y desestabilizándolo: desde su papel de caracteres conscientes, ellos mismos se convierten en hacedores de la parodia.

Ahora lo veréis venirse
corriendo aquí a requebrarse,
para sin pena quejarse,
y con quejas despedirse.
Lo veréis mil veces irse
sin que parta;
lo veréis que no se aparta
de la muerte, sin morirse:
¡veréis que no puede sufrirse! (vv. 82-90)³²

En estas líneas de *Las Coplas de Puerto Carrero* (1511), la dama demuestra conocer las fórmulas del amor cortés y las utiliza para desorientar al personaje masculino, como anota el Prólogo de la edición original, «burlando de él y disfrazándole». Con su discurso, la dama consigue ‘mudar’ y ‘desfigurar’ las intenciones originales del arquetipo, *disfrazándole* como personaje. Pese a ser un texto breve y convencional en lo demás, estas líneas son una intuición de que el poder de la ficción en la parodia moderna es tal porque los arquetipos estéticos no lo reconocen. Estos vestigios del mundo utópico escudriñan el lenguaje con su mirada utópica en busca de su texto; deben demostrar que el mundo es carnavalesco, reactivar el lenguaje y sus imágenes, en busca de la identificación signo-referencia, para encontrar en el espacio del realismo indicios que hagan a su código válido de nuevo. Pues sin él, no *son*.

El desdoblamiento paródico moderno permite la representación dual de una misma historia gracias a sus dos miradas: de un lado, aquella heredera del platonismo medieval, que permanece inmutable en la convencionalidad de su sistema, donde no se cuestionan las

³² Texto consultado en la edición de Lázaro Carreter (1976).

relaciones entre fondo y forma pues ambas están contenidas en el signo; de otro lado, la mirada del realismo literario, que abre una perspectiva discursiva desde la que se observan los mecanismos denotativos como un artificio estético basado en una apariencia hueca. La transformación de historia a discurso es expuesta en la parodia como la estilización de un lenguaje que ya no representa o esconde una verdad, sino que la fabrica de modo performativo. El sentimiento amoroso de unos es solo deseo sexual para otros y las batallas gloriosas del héroe son vistas como porrazos y golpes. A pesar de los intentos de sus arquetipos estéticos, la automatización imparabile del lenguaje literario los ha vaciado de su gravedad unilateral y la verdad que poseían sus héroes ya es solo una ilusión ingenua, situada en un tiempo y espacio desaparecido. Un claro ejemplo de ello se encuentra en la vía amorosa petrarquista, donde la relación amorosa se cristaliza en su forma perfecta del encuentro de los amantes, al que se canta por su logro o por su pérdida. ¿Qué ocurre cuando ese estadio amoroso inmóvil, y por ello universal y eterno, se pone en movimiento? Adam de la Halle transporta a su personaje al estado conyugal y, al contraponer la imagen pasada a la presente, evidencia el vacío del discurso amoroso y sus fórmulas, como la presente *descriptio puelae*:

Ad ont me cint avisions
De chelike j'ai afeme ore,
Ki or me sanle pale et sore ;
A dont est oit blanke et vermeille,
Rians, amoureuse et deugie,
Or le voi crasse et mautaille,
Triste et tenchant. (vv. 51-74)³³

Esta dialéctica, aunque tomada de los orígenes de un teatro profano aún sin desarrollar, ilumina las consecuencias sufridas por la imagen de la amada, concebida desde una nueva situación *en* la historia, en el matrimonio como continuación temporal no prevista. En otras palabras, expone el código a la perspectiva histórica. Las estéticas dominantes tienen unos valores atemporales y denotativos que no son válidos en el nuevo espacio ficcional; a mayores esfuerzos por restaurar su idealismo, mayor efectividad para su desarticulación como formas estáticas, pues han quedado petrificadas en su textualidad, cuya estilización no responde a las nuevas inquietudes artísticas de la modernidad que las desacraliza. En el momento que los códigos tradicionales son situados en la historia, su caducidad formal sale a la luz.

La parodia de la modernidad desplaza a los personajes de su destino estético y los coloca en un texto sin providencia omnipotente, ni orden cósmico superior que los ampare: el personaje moderno es aquel que se enfrenta al entorno literario desde su autonomía y

³³ «Tenía entonces tez blanca y sonrosada, sonriente, amorosa y esbelta; ahora la veo gruesa, mal formada, triste y gruñona» (Martínez Pérez y Palacios Bernal, Concepción, 1989:43).

complejidad. No son los valores inmutables los que le dan su identidad ni la omnipresencia del autor quien marca su providencia, sino la forma con la que se adapta al medio en el que nace³⁴. Las etiquetas impuestas por la convencionalidad se desprenden de sus figuras y el personaje moderno sale en busca de su definición. Dado que el lenguaje no tiene ya el incuestionable poder denotativo utópico, los personajes ya no *son*, sino que *se hacen* a través de sus actos como individuo. La parodia desautomatiza el proceso de *heroificación* (Beltrán Almería, 2002) que concedía al personaje semas de valentía, fidelidad y honradez. La heroificación es uno de los modos de creación estética de los personajes y, como tal, la parodia moderna le despoja de su fuerza simbólica y lo degrada al nuevo eje literario de la risa. ¿Qué son las pinturas de Velázquez sino la parodia del enaltecimiento pictórico? Los cuadros del sevillano revelan la heroificación del borracho, del enano, del perro, del mendigo... son el triunfo del mundo de lo bajo, el *Triunfo de Baco*.

De la misma manera, las estructuras que condecoraban a los personajes literarios como héroes del idealismo pierden su sentido para las figuras de la modernidad: las operaciones de heroificación ya no significan. La parodia demuestra la pérdida de su sentido alegórico, y las acciones que construían a los personajes son degradadas al plano de lo material y sensible. Los personajes comienzan a cuestionarse su proceso de creación y buscan alternativas a la estilización estética impuesta. Ya en el siglo XIII, la parodia de *Aucassin et Nicolette* transforma la heroificación del protagonista mediante la inversión del ideal filosófico de la *courtoise*, haciendo del sometimiento amoroso del caballero el motor de su deshonor. Este tipo de parodias de la heroificación de la Edad Media llega hasta el Humanismo, con ejemplos como la figura de la dama creada por Torres Naharro (1517) para su *Comedia Aquilana*, que escapa a su destino como arquetipo gracias a su fingido disimulo, provocando el fracaso continuo de su suicidio por amor:

FELICINA: Esta rama
se me antoja que me llama,
conviniente me parece;
quiero coger nueva fama
por quien todo lo meresce.
Bien va assí;
mas, triste ¿qué hago aquí?
¡Qué ingenio tan torpe y rudo!
¡desventurada de mí,

³⁴ La descendencia divina de los grandes héroes de la clasicidad que alude al pasado de sus genealogías y le transmiten su dignidad y su destino, son parodiadas, especialmente, desde la narrativa picaresca. La grandeza de los linajes se transfiere al mundo de lo bajo del que desciende el pícaro, cuyo nacimiento es un suceso accidental y no cuenta con más destino que su propia supervivencia; pensemos en el Lazarrillo o en Guzmán de Alfarache y su *adaptación al medio*, una veta narrativa fundamental, desde esta lectura de la modernidad, en Eduardo Mendoza.

que no sé hazer un ñudo! (vv. 2740-2749³⁵)

La figura literaria de la amada, dibujada sobre una oposición hipertrofiada de los rasgos de su arquetipo, desautomatiza los paradigmas literarios de heroificación femenina. Desde su manifestación más rudimentaria, la forma moderna de parodia se basa en una dialéctica entre el realismo y la estética, donde la heroificación comienza a revelarse, no solo desde su exclusiva significación textual, sino con la vacuidad que ella le impone. En este sentido, el *realismo* que se identifica comúnmente con los mecanismos de subversión paródica es consecuencia de la conversión de los personajes premodernos en los caracteres de la modernidad. Su subjetividad permite analizar la alteridad del código literario y enfrentar ambas dimensiones: la del personaje y la del entorno. La resolución artística que los autores de la modernidad dan a la incompatibilidad de ambos planos obedece a las necesidades evolutivas del lenguaje literario, en las que la parodia juega como ha quedado demostrado, un papel fundamental.

Los habitantes originarios de los mundos estilizados son vistos como arquetipos que prescinden por completo de su individualidad y nacen como elementos moldeados por los valores del entorno literario (Beltrán Almería, 2002). Su mínima personalidad, dada la falta de subjetividad y de distancia crítica hacia su medio, se configura en torno a las necesidades marcadas por su determinismo como *tipo*. Los papeles asignados a cada uno de ellos vienen configurados por las leyes sociales de la esfera pública, que representan una versión moral y sociológica de la realidad a través de las convenciones literarias que los articulan. Especialmente en el sistema dramático, se observa cómo las distintas jerarquías sociales quedaban imprimidas en sus personajes gracias a la designación de un conjunto de principios ideológicos: honradez, fidelidad, sabiduría, maldad, castidad, picardía, etc. A cada tipo social le corresponde un lugar, unas motivaciones y un desenlace que irán completándose a lo largo de la representación. En las comedias, la sátira política y moral dirigía la mirada a las corrupciones sociales coetáneas y, con los tipos dramáticos, las subía a escena para su ridiculización. Las motivaciones correctoras son la fuente de la que emanan los distintos procedimientos satíricos, siempre dirigidos a limpiar las impurezas del mundo extratextual. Luego la sátira es un *lenguaje referencial* (Schwartz, 1984), tanto en sus motivaciones, sus objetos y sus efectos, por lo que necesita la elaboración de un conjunto de tipos sociales que sirvan de figuraciones de la realidad en la que se pretende intervenir. Sin embargo, la cada vez más palpable distancia entre las tablas y las butacas pone de manifiesto, como hemos observado

³⁵ Texto consultado en la edición de Vélez Sainz (2013).

anteriormente, el proceso de estilización que conforma a los personajes como figuras textuales, lo que nos lleva a preguntarnos: ¿cuándo un *tipo social* pasa a ser *tipo literario*?, ¿cuándo pasamos de la sátira a la parodia?

El progresivo abandono del interés mimético confiere una mayor creatividad en la combinación artística, donde la parodia marca precisamente la inexistencia (o, en cualquier caso, la intranscendencia) del referente social a través de su percepción como tipo estético sin propiedades denotativas. La crisis del lenguaje poético determinó un movimiento del foco desde el referente hacia el signo, provocando un cambio de la concepción de *tipo social* a *tipo literario*: con el Barroco, el personaje pasa a ser interesante por ser signo, de modo que las motivaciones satíricas cedieron el protagonismo a la parodia como modo de construcción estética. Sátira y parodia comparten espacios de intervención artística, situándose en los lindes de la textualidad. Los puntos de encuentro entre ambas son numerosos, aunque, en su mayoría, derivan de sus mecanismos colindantes: de un lado, la hipocresía social objeto de la sátira se equipara a una representación falaz de papeles literarios asignados; de otro, la parodia de los códigos literarios incluye en sí misma la parodia de la figura de los receptores y creadores de dichos códigos como grupo social³⁶. Siendo el arte inseparable del contexto sociocultural, las interferencias entre los dos modos son ineludibles: la reinterpretación de uno afectará, en mayor o menor grado, al otro y, en consecuencia el establecimiento de los límites parodia-sátira sigue siendo lugar de desacuerdos en la teoría literaria. Es por ello que aquello que las distingue y reconoce como modos con entidad propia será lo que permita su análisis crítico diferenciado. Mientras que la sátira presta atención a los desequilibrios que pervierten el justo desarrollo de la vida, la parodia atiende a los desajustes ocurridos en el arte: la sátira explora la *debilidad* del hombre al tiempo que la parodia explora la *debilidad* de la representación³⁷. Frente a la sátira, la parodia convierte necesariamente a su objeto en parte constituyente de su entidad, lo recorre y lo señala en su mismo discurrir, integrándolo en ella misma.

Gracias al (des)encuentro entre los tipos sociales instalados en la consciencia común y los tipos literarios de las obras que los producen, la parodia moderna deja al descubierto aquello

³⁶ Encuadra aquí el carácter ambiguo de lo cómico advertido por Henri Bergson, «que no pertenece por entero ni al arte ni a la vida. Por un lado, los personajes de la vida real no nos harían reír nunca si no fuésemos capaces de asistir a sus actos como a un espectáculo visto desde lo alto del palco, es decir, que sólo nos parecen cómicos porque representan una comedia. Pero por otro lado, en el teatro mismo, el placer de la risa no es un placer puro, un placer exclusivamente estético, absolutamente desinteresado, sino que le acompaña siempre una segunda intención que, cuando no la tenemos nosotros mismos, la tiene la sociedad para con nosotros» ([1939] 2002: 104).

³⁷ Esta distinción se evidenciará con el estudio de la intencionalidad paródica, abordado en la segunda parte de nuestro marco teórico y con la problemática de lo histórico en el análisis de Mendoza.

que Pozuelo Yvancos (1993) denominó el *estatuto de palabra imaginaria* que los textos, en tanto que ficción, poseen³⁸. Para el estudio de este cambio de praxis lingüística *extra-referencial* a *auto-referencial* desarrollado al amparo del espíritu del Barroco, nos servimos de las dos obras en las que con más rotundidad experimentan internamente dicha transformación, y que no serán otras que las firmadas por los dos grandes representantes del conceptismo hispánico: Góngora y Quevedo. De entre la vasta bibliografía sobre los autores, recogemos principalmente las investigaciones que responden a las necesidades de nuestro objeto de estudio gracias al diálogo que entre ellas se establece y de la que se espigan las ideas germinativas de la parodia moderna; nos referimos a los estudios de Robert Ball (1977), Pozuelo Yvancos (1979) y Lía Schwartz (1984), pues en ellas se retoman las nociones de polifonía e intertextualidad literaria elaborados por Julia Kristéva (1969) para examinar el desarrollo artístico en el que se percibe el debate entre la captación sociopolítica y la experimentación poética de las poéticas de estos dos autores. En sus estudios sobre el lenguaje satírico y la metáfora quevediana, Schwartz (1984) examina el fenómeno de automatización estética que invalida la lectura exclusivamente referencial de las obras del autor y define el lenguaje satírico de Quevedo desde el impulso de invención retórica que implica su constante autodesignación y *re-descripción* poética. El autor pone de manifiesto la hipocresía del tipo social y la cristaliza con una serie de metáforas que hiperbolizan sus conductas y que dialogan con sus propios personajes literarios. A semejantes conclusiones llega la lectura que de la *Fábula de Píramo y Tisbe* hace Robert Ball (1977), contemplada como la obra magna de la *autoparodia* gongorina. Sobre el concepto de autoparodia discutiremos con más profundidad en la segunda parte; baste por ahora advertir la naturaleza autorreferencial que este término pretende subrayar, y que culmina en la *Fábula* como resumen y autocrítica de la carrera completa de Góngora, haciendo del culteranismo el sistema convencional objeto (Ball, 1980). Vista por Góngora como constructo estético, la veracidad del lenguaje poético sufre así el *noble desengaño* que le proporcionará una nueva ambigüedad a la expresión literaria.

Los modelos literarios se proyectan en los textos de ambos poetas como la ficción retórica sobre la que se ejerce la innovación consciente, consecuencia de la lectura activa de un

³⁸ Es clave destacar el vínculo entre el capítulo «Representación y ficción» (Pozuelo Yvancos, 1993) y su estudio sobre las *figuraciones del yo* frente a la autoficción (Pozuelo Yvancos, 2010), pues es precisamente en el que venimos insistiendo para comprender el desdoblamiento del enunciado que es enunciación: un yo que es siempre al menos dos, objeto y sujeto. «(...) la constitución de la voz narrativa ficcional no debe plantearse como una cuestión de referencialidad, como si las cuestiones fuesen vías de representación de un yo ajeno a ellas y previo a la construcción de su mundo, lo cual significa ignorar el estatuto de palabra imaginaria que en cuanto ficciones tienen» (Pozuelo Yvancos, 2010: 22). El enunciado literario solo existe en cuanto enunciación ficcional, y es este estatuto lo que la parodia viene a desvelar.

lenguaje literario manido. Estos textos se sitúan en el terreno voluble de la hipocresía satírico-paródica, de la vida como representación y del arte como figuración, donde la malla de la crítica literaria no logra ceñir las motivaciones certeras. En cualquier caso, durante el desarrollo de la obra de ambos artistas barrocos, la crítica satírica pasa a ser el *pre-texto* de un discurso ahora sustancialmente paródico, en el que la agudeza verbal de la reformulación metafórica tradicional se trae al primer plano. El *yo satírico* generalizado por el didactismo abandona el principio de mimesis y, aunque el celo reformador existe, no pasa desapercibida a Schwartz (1984) la crítica a la aceptación pasiva de la lengua como instrumento social de comunicación. La ficcionalización se impone a la denotación y los tipos sociales son tan evidentemente textuales que se convierten en marionetas estéticas en las que, como bien supo ver Henri Bergson ([1939] 2002) a propósito de los tipos cómicos, la *insociabilidad*, unida a la *insensibilidad* del espectador conforman el carácter mecánico del personaje del que deriva su automatismo. Los retratos sociales se convierten en el punto de partida de la experimentación conceptista; la parodia literaria no interfiere en la sustancia social del tipo, sino en su configuración estética, cuya miniaturización e hipertrofia permite la autorreferencialidad.

En definitiva, el discurso estilizado de los tipos literarios junto al realismo introducido por los caracteres modernos brindan a la parodia un valor metalingüístico que la convertirá en uno de los principales fenómenos para la evolución literaria. El lenguaje se pliega sobre su propia artificio para descubrir sus límites en busca de nuevas posibilidades, siendo el conceptismo barroco su más sobresaliente manifestación. Las creaciones conceptistas afrontan la eterna autodesignación del lenguaje poético, que repite hasta el agotamiento las fórmulas de estilización del mundo ficcional, desarrollando una nueva forma de parodia dual. Dicho principio autorreferencial sobre el que se constituye la parodia moderna se sirve de una estilización basada en la reiteración, la hipertrofia y el hibridismo que, integrados en las estructuras estéticas convencionales permiten observar el funcionamiento de la lengua poética desde su interior. En las obras de los máximos representantes del conceptismo poético se comprueba cómo los autores barrocos vuelven continuamente sobre su propio discurso, dialogando con sus elementos idiosincráticos en un proceso de redescrpción con motivaciones cada vez más estéticas, conjugando teoría y creación literaria. Así queda demostrado en el estudio de Pozuelo Yvancos (1979), con una lectura del lenguaje poético quevediano que prueba la capacidad imaginativa lograda a partir de la condensación expresiva de sus metáforas. En el código literario de la modernidad, los semas a los que se aluden no

van inscritos en los signos del texto, sino que se asientan en un segundo nivel como imagen previamente conformada.

Consecuencia de este automatismo adquirido, el lenguaje paródico discurre por los procesos de codificación artística, esto es, sobre la *artisticidad*. Entendida no como esencia universal ni desviación normativa, sino como el proceso de estilización al que se le asigna un valor histórico de 'literatura', podemos afirmar que la parodia moderna tendrá como objeto la literariedad. En un proceso de desfamiliarización respecto a la enunciación literaria con el que la parodia juega en su búsqueda de la desautomatización de las expresiones y los contenidos artísticos, el texto paródico dialoga consigo mismo, siendo enunciado y enunciación. Colocados en el punto de mira, los elementos literarios asumidos son explorados como objetos extraños, observados desde las lentes deformadoras del caleidoscopio que utiliza el autor para construir su obra. La parodia atenta contra aquello que Pozuelo Yvancos (1993) designa como la *enajenación mimética*, que permite la vivificación del mundo de la ficción, no solo desde el punto de vista de los personajes, sino desde el mismo principio narrativo. En este sentido, el valor metadiscursivo que adquiere la parodia moderna queda estrechamente relacionado con la lengua conceptista en tanto que metáfora de la idea estética previa. Así, los juegos léxicos barrocos en los que se aleja el referente metafórico en un laberinto de alusiones artísticas con motivaciones de experimentación estética abren el camino a una reconsideración paródica de las similitudes semánticas anquilosadas en las metáforas tradicionales.

Del mismo modo en que la metáfora barroca se refiere a una imagen metafórica anterior, la parodia tiene como referente otra palabra con la que se establecen analogías y discrepancias. En el discurso en doble grado, tanto paródico como metafórico, el artista actúa sobre la tradición anterior asumida, esto es, sobre la *realidad modelada* (Pozuelo Yvancos, 2000) naturalizada por el arte. Parodia y metáfora comparten una estructura dual que permite eludir el objeto para mostrar únicamente su figuración, a la que se añaden valores imprevistos que lo renuevan mediante un juego de continuo distanciamiento y acercamiento semántico-estructural, que crea semejanzas y diferencias donde no las había³⁹. La parodia se nutre del

³⁹ Existe así un fuerte vínculo entre la evolución artística, la metáfora conceptista y la parodia, en tanto que se recoge y metamorfosea la tradición en un juego de analogías y diferencias, y que veremos a propósito de las funciones de lo paródico y su ambivalencia deconstructiva, pues como señala Eichel-Lojkine (2002): «Mais de toute façon, on ne peut guère sortir de l'imitation car on ne peut pas « liquider » la tradition ; on ne peut que la décentrer, la déstabiliser, la travailler de l'intérieur (...) La parodie, hantée par le passé, serait une formation de compromis entre ces deux rapports antagonistes à la tradition, le « coiffage » qui récupère le passé et la « liquidation » qui en fait table rase» (Eichel-Lojkine, 2002 : 26). Esta idea que no expresa sino la dialéctica formulada por T.S. Eliot ([1919] 1982) queda de esta manera vinculada a las más profundas esferas de lo

carácter metafórico del lenguaje literario y lo explota para crear textos que no son textos sino imágenes, disociando las relaciones semántico-formales establecidas en la literatura: ya no hay referencia textual sino, como afirma Pozuelo Yvancos (2000), un *espejo* de la referencia textual que solo tiene dimensión de signicidad, de modelo de género. Las similitudes que parodia y metáfora comparten como formulaciones en segundo grado se enfatizan de forma especial en la modernidad, donde los artistas ambicionan la figuración de *lo sublime*. De forma que, así como la metáfora es, en palabras de Schwartz (1984), un modo de expansión de la lengua misma que permite expresar lo imposible transgrediendo los límites semánticos impuestos por el sistema, la parodia moderna crea imágenes textuales que se extienden más allá de su forma para revelar su proceso de estilización. Al situar al arte mismo como referente, se distancia y se niega como primer grado y emerge como formulación en segundo grado, como la combinación de una rígida sistematización y la potencial libertad de la mente del artista en la que queda demostrada la operatividad del fenómeno paródico. La parodia moderna regenera en su dualidad los valores perdidos del lenguaje literario, haciéndolo renacer del código automatizado con una nueva consciencia de textualidad.

2. 3 LA PARODIA EN LA CREACIÓN DE LOS MECANISMOS NARRATIVOS MODERNOS: LA VOLUNTAD CABALLERESCA DEL QUIJOTE

A lo largo de las páginas previas hemos recorrido los distintos lugares que distinguen la parodia en la modernidad como un nuevo estadio donde la consciencia artística ha buscado alternativas a las dos estéticas dominantes reconocidas por Beltrán Almería (2002) el patetismo y el didactismo, esto es, la construcción del héroe y de una consciencia moral y cognitiva. Concretamente, hemos querido poner de manifiesto el derrumbamiento de los que Edwin Williamson (1991a) reconocía como los tres pilares sobre los que se sostenía la literatura de caballerías (la correspondencia de apariencia y esencia, la interdependencia del amor y las armas, y el autor providencial) y que hemos querido extender a la totalidad de la expresión artística premoderna y sus mecanismos convencionales; cada uno de ellos ha sido desarmado a través del enfrentamiento de tipos sociales y literarios, de la degradación de los procedimientos de heroificación y de la desaparición del destino providencial de los

paródico como mecanismo de evolución literaria que, en la crítica textual se traduce a la poética autorial, como veremos en Eduardo Mendoza.

personajes. Sin embargo, la consecución del nuevo lenguaje literario no se alcanzará hasta la aparición de la obra de Miguel de Cervantes (1605 y 1615)⁴⁰: *El Quijote* ha sido reconocido universalmente como emblema de la modernidad a cuya construcción paródica se han dedicado relevantes estudios especialmente durante las últimas décadas, como son las monografías de Neuschäfer (1963), Ferreras (1982), Williamson (1991b) o los varios ensayos de Redondo (1989, 1990, 1991, 1992, 1994 y 2007), y de otros investigadores como Gómez Íñiguez (1993), Pozuelo Yvancos (2014) o el mismo Williamson (2014), entre otros.

Encontramos en la obra de Cervantes la constitución definitiva del lenguaje de la modernidad a través de lo que Pozuelo Yvancos (2014) distinguió como el cambio de la parodia en primer grado a la parodia en segundo grado y que aquí analizamos como la distinción de la parodia en la premodernidad y la parodia moderna. En su protagonista se observará la metamorfosis del arquetipo literario utópico al carácter moderno, pues don Quijote no es ya el rey loco del carnaval, así como la novela cervantina no es la mera transposición carnavalesca de los textos parodiados. En el alma de Alonso Quijano se instala el conflicto de la modernidad, la *voluntad* de ser signo y la *posibilidad* de no serlo. El caballero andante busca las señales y encuentra desengaños que lo desestabilizan; y es esta ambigüedad de su consciencia-inconsciencia textual la que lo eleva sobre la mera caricatura estética y le proporciona una profundidad subjetiva que lo aleja de las figuras carnavalescas a las que aludíamos más arriba. Hay en él una dualidad interna que lo hace evolucionar como personaje moderno, no solo parodiado sino también parodiador, y que Williamson (1991b) asocia a la complejidad de su locura articulada sobre dos ideas fundamentales y autónomas: la creencia de la verdad de los libros de caballerías y la creencia de su destino como restaurador del mundo caballeresco. Pese a la inmutabilidad de la primera de ellas, sus crecientes dudas sobre su destino épico permitirán a Cervantes imprimir en su personaje la consciencia ficcional que dará origen a la novela moderna y que conforma la expresión emblemática de la parodia de la modernidad.

Mientras que Don Quijote batalla en su descubrimiento de la verdad utópica subyacente a la historia, intentando *desfacer* entuertos y quitar el manto de los encantamientos que ciegan la mirada; la parodia de la correspondencia apariencia-esencia se articula desde los reconocidos juegos onomasiológicos de sus personajes, así como a través de la importancia que la corrección lingüística tiene para don Quijote, obstinado en definir y categorizar los distintos vocablos; «usar mal el léxico [afirma Williamson (1991b: 185)] equivale a corromper el

⁴⁰ La edición consultada ha sido la edición conmemorativa de la RAE, cuyo texto sigue al de Francisco Rico (2005).

significado en sí mismo e introducir la confusión en el verdadero orden de las cosas». La cruzada librada por el caballero de la triste figura se convierte así en *cruzada lingüística*, en tanto el lenguaje ha de reconocerse como sistema de códigos, de entre los cuales, la caballería es el vestigio de autoridad. Es precisamente el descubrimiento de la verdad detrás del fenómeno la que sale a buscar el hidalgo, para demostrar así el poder denotativo del texto, mientras que el lector observa cómo es precisamente don Quijote quien impondrá su máscara, su velo carnavalesco a la historia. Ahora bien, ¿lo hace de forma inconsciente? Como ha aducido en su lectura Pozuelo Yvancos (2014), llegados al episodio de Sierra Morena, nuestro caballero andante «sabe que juega y no solo se limita a jugar» (Pozuelo Yvancos, 2014: 76). La deformación lingüística carnavalesca es llevada por Cervantes a un nivel superior de parodia a partir de la construcción de un personaje que, al no encontrar en su entorno el universo de la ficción, re-describe su espacio dotándolo de valores literarios. «Don Quijote lee el mundo para demostrar los libros», (Foucault, 1968: 54). Pensándose y *queriéndose* el último caballero andante, se convertirá en el encargado de salvaguardar, convencer y demostrar su validez como texto y, para ello, necesita restaurar el pacto de credulidad que permite a la ficción desarrollarse como verdad inequívoca.

Con su parodia, Cervantes explicita el funcionamiento pragmático de la ficción: la necesaria comunicación entre el lector y el texto para poner en marcha el mundo literario se manifiesta con la imagen del héroe y su mundo de caballerías, que únicamente existe si los personajes se adhieren al pacto de credulidad.

La “mentira” es necesaria y coherente con su constitución del héroe de ficción que quiere ser, de su voluntad decidida de ser signo, libro, y no historia. Su verdad es idéntica a la de la literatura, los límites de la ficción son sus propios límites, y como límite literario está sujeto al pacto de credulidad que finalmente propone a Sancho al final del capítulo de Clavileño. (...) supera el debate realidad-ficción situándose en el de la credulidad, en la necesidad en la construcción de la identidad del héroe. El problema realidad-ficción se traslada no al campo de la facticidad sino al de la coherencia en el juego propuesto desde la literatura. (Pozuelo Yvancos, 1993)

Cervantes arma una obra en la que su protagonista lucha por su voluntad de ser signo. Don Quijote busca cumplir los ritos que harán de él un caballero andante —imponiéndose las pruebas leídas en su biblioteca y *pintándose* la imagen de Dulcinea— que, pese a todo, no conseguirán convertirlo en héroe; al contrario: sus aventuras han perdido su poder de significar y se confirman como un disparate quijotesco. Pese al empeño del caballero por figurarse gigantes, castillos, ejércitos y damas, solo quedan molinos, albergues, ovejas y mozas, y la estabilidad lingüística utópica defendida y necesaria para la existencia de don Quijote se revela como una ilusión que deja ver el verdadero carácter engañoso del lenguaje. El caballero andante va más allá de la caricatura estética: es un individuo con una consciencia

propia que lo aísla del texto de la historia para convertirse, efectivamente, en personaje de una novela que jamás podrá leer. La modernidad de la parodia cervantina individualiza a don Quijote y le otorga la autonomía que permite una visión subjetiva del mundo ficcional que el autor aprovecha como motor de cambio de la estilización literaria tradicional.

Los horizontes utópicos del arte de la Antigüedad y el Humanismo contemplados en la esfera de lo maravilloso y el realismo fueron desmontados por la obra cervantina, dejando a la modernidad a la deriva en la representación estética. El deseo utópico del carnaval y el posterior empeño de demostrar la visión carnavalesca se desintegran desde el momento mismo de constitución textual y así lo expone Laurence Sterne en su *Tristram Shandy* (1759-1767), donde atesora la vía abierta por Rabelais y Cervantes para constituir una narración sobre su narración. El estudio de la novela de Sterne como parodia literaria iniciado en el formalismo ruso (Shklovsky, 1933) ha dado cuenta del desplazamiento y la reordenación de los componentes que estructuran la novela. Prefacio, dedicatoria, capítulos... muestran el intento de traducción verbal de la vida y las opiniones del narrador que se desvanecen desde el inicio mismo de construcción de una *historia* que apenas si llega al nacimiento de su protagonista (Libro III) y breves apariciones hasta su desaparición en el Libro VI de los nueve que componen la obra. El texto de Sterne es el *eterno gerundio* que parodia las tareas que construyen el mundo literario, creándose, leyéndose, desarrollándose y muriendo hasta el infinito. Así debe entenderse la afirmación de Joseph Dane: «The book is not the end of a result; it is, rather, the machine that enables this process to continue» (Dane, 1988: 167); la materialidad del texto es expuesta ante el lector haciendo ver que el proceso de escritura, como el de lectura, se reduce a signos impresos en papel.

El debate de la muerte del arte planteado por Hegel ([1905] 1991) y recorrido por filósofos posteriores hasta la *deshumanización* de las vanguardias y los ismos (Ortega y Gasset, [1925] 2016) se remonta así a la praxis artística del Barroco, en la que la parodia moderna condenó la estilización poética denotativa. Así expresada, la crisis del lenguaje barroca puede sentirse como una muerte de la novela cuando, no obstante, nos encontramos explorando su nacimiento como género narrativo: no es el fin de la novela, sino su ampliación deliberada como forma híbrida y dialógica que llegará hasta la actualidad. Vendrá entonces la narrativa de Swift, Fielding, Austen, Dickens hasta llegar a Flaubert, Carroll, Joyce, Proust, Mann o Faulkner... la novela occidental recoge la distancia crítica de la parodia moderna cervantina

para continuar con la expresión estética que, desde su maleabilidad formal, explotada por Sterne, interpela a la ambigüedad de la representación literaria de la realidad. La dualidad perceptiva de la parodia de la modernidad marca las diferencias de los constructos mentales que aíslan al personaje como individuo que viaja por mundos insospechados, se pregunta sobre su destino, sobre su identidad y sus pasiones, todo ello desde el extrañamiento irónico del discurso polifónico. De tal forma que la *ironía romántica*, reconocida como su expansión más espectacular por autores como Pere Ballart (1994) en tanto que motor de los recursos que ponen en duda la credibilidad del texto, germina en el contexto de la parodia de la modernidad del que no debe separarse. Ballart (1994) parece extender en su estudio la ironía hacia los lugares que nosotros hemos considerado parodia, lo que imposibilita al autor proporcionar una clara distinción entre ambas, que sí consigue con la sátira. Cabe señalar en este contexto la importancia que los pensadores del Romanticismo dieron a Cervantes y a la parodia como modo literario reflexivo, llegando Schlegel (1965) a preguntarse si dicha idea de ironía no debería ser concebida como una *auto-parodia* constante⁴¹.

La autorreferencialidad paródica, consecuencia del tratamiento moderno del lenguaje literario como imagen, convoca en su seno el abanico de posibilidades discursivas que recorre e hipertrofia sus líneas tradicionales, para reescribirse sobre el texto heredado, haciendo ver su estado de continua construcción. La multiplicidad estilística y discursiva es en la novela su estructura profunda entendida como el diálogo de voces que se (re)conocen como otredad. Consabido es ya el ejemplo del episodio «Los bueyes del sol» del *Ulises* de Joyce, considerado una síntesis paródica de las variantes narrativas y dialectales de la prosa inglesa desde la edad media, y de la misma forma pueden citarse «L’Affaire Lemoine» de Proust a propósito de la literatura francesa; la parodia de Austen en *La abadía de Northanger*, *Los papeles póstumos del Club Pickwick* de Dickens, los textos de *Shamela* y *Joseph Andrews* de Fielding o *Bouvard et Pecuchet* de Flaubert, todas ellas ejemplos paradigmáticos de fórmulas paródicas que se alistan en la lucha cervantina iniciada por don Quijote y desautomatizan la enunciación literaria construida como artificio. Con el Barroco, la estilización se vuelve sobre su propia circunstancia estética y dialoga con el pasado como forma completa, terminada y moldeable, con la que la parodia llevará a cabo un proceso de hipertrofia y distanciamiento irónico que evidenciará las líneas de la escritura literaria. El fenómeno paródico en su estadio moderno se nutre de la actitud barroca frente al arte y el lenguaje que hace suya la desautomatización conceptista bajo una nueva mirada autorreferencial, situándose ella misma como objeto de su enunciación,

⁴¹ A la pregunta de si es toda parodia una auto-parodia, como ya quedó advertido, responderemos más adelante.

discurriendo sobre sus formas enfrentadas al realismo estético que las invade e invalida. La parodia se hace eco del desengaño del poder representativo de los códigos, restringidos en sus propios límites; hablando del discurso literario, que es ella misma, se examina y se deforma como imagen.

Aunque retomada en las teorías más actuales sobre el metalenguaje, subrayamos aquí cómo esta autorreferencialidad ficcional nace en el espíritu barroco del que las tendencias narrativas posteriores se nutrirán y reclamarán como suyo propio, confundándose los quehaceres metaficcionales de la llamada posmodernidad con las prácticas autorreferenciales modernas. Lo barroco deja de ser un concepto estético histórico para ser interpretado como una actitud del hombre ante el mundo, esto es, como categoría filosófica constante que ha acompañado al hombre a lo largo de su historia; así entendido, la tesis de Eugenio D'Ors (1944) sobre el barroquismo como manifestación de las estéticas de todos los siglos ha servido a la contemporaneidad, crítica y literaria, para tender puentes hacia la literatura del XVII y ofrecer así un reordenamiento en el que el modo paródico parece ser la mirada privilegiada de este fenómeno que ha venido a denominarse el *neobarroco*.

CAPÍTULO III. LA PARODIA POSMODERNA

— *Es más que una conveniencia —explicó el chino—. Es incluso más que una autodefensa. Sobre todo, tenemos que hacerlo para que nos comprendan. (...) Ya sé que es difícil de creer, pero nos ha ocurrido a mí y a mis amigos, con tanta frecuencia, que lo damos por sentado. Si yo me dirigiese, por ejemplo, a una dama o a un caballero, y les hablase como lo hago ahora, no me entenderían (...) Ellos esperan pidgin y pidgin es lo único que entienden. Pero si les hablase en inglés, no me escucharían, y, por lo tanto, no me entenderían. (...) Usted ve lo que es, mientras que la mayor parte de la gente ve lo que espera ver —respondió Lee.*

—(...) *Usted lleva coleta. He leído que eso constituye un distintivo de esclavitud impuesto por los conquistadores manchúes a la China del Sur.*

—*Es cierto.*

—*Entonces, ¿por qué, en el nombre de Dios, la lleva usted, si aquí los manchúes no tienen ningún poder?*

—*Yo hablo lengua china. Coleta, moda china, ¿comprende?*

Samuel rió a carcajadas.

(Al este del Edén, John Steinbeck)

3. 1 HACIA LA POSMODERNIDAD: EL FENÓMENO BORGIANO

Ocurre con Borges como con toda figura fundamental del pensamiento filosófico-literario: parece establecerse en un espacio impreciso entre dos corrientes que se extienden hacia su obra en un intento frustrado de envolverla bajo sus parámetros. Críticos como Alazraki (1988) o Lefère (2002) discuten la *posmodernidad* borgiana defendida por otros como Fokkema (1984); en cualquier caso, es la significativa nota de cambio observada por la totalidad de la

crítica la que traemos a colación pues, en el terreno de la parodia, vertebra el inicio de un estadio distinto al de la modernidad. Y es que literatura hispanoamericana supone un caso especialmente destacado del reencuentro con el espíritu barroco de la modernidad, sobre todo en los escritores de la estética modernista y la Generación del Boom. Si bien los cauces de la modernidad iniciada por el conceptismo poético y la narrativa de Cervantes han nutrido —y siguen haciéndolo— la creación literaria universal, el reclamo explícito que incluyen en sus textos los autores hispanoamericanos ha merecido la atención especial de la teoría literaria. Desde que Severo Sarduy (1977) utilizara el término *neobarroco*⁴² para referirse a la voluntad estética de identificarse con los escritores peninsulares del XVII, buena parte de la crítica ha entretendido las huellas que se prolongan hasta el barroquismo moderno, contemplado ahora como reflejo de las escrituras del siglo XX. Se habla por tanto de una óptica barroca, de un barroco intelectual o de un *neobarroco* que inunda el arte desde la crisis del lenguaje de la que nunca se recuperó; una mirada distante que *raya su propia caricatura*, que se agota a sí mismo convirtiéndose en una nota al pie de una obra imaginaria (Barth, 1987).

Ya sea desde la perspectiva del elitismo modernista, ya desde el folclore cuentístico del Boom, el protagonismo de la distancia irónica de la parodia se atisba en la nueva narrativa que, desde la América del Sur, se extendió a Occidente. El barroquismo ha sido reescrito desde la pluma de Hispanoamérica de cuya tinta brota el color de lo paródico que hace que la experiencia de lectura de las obras de Lezama Lima, Carpentier, Bioy Casares, Cabrera Infante, Carlos Fuentes, García Márquez, Nicanor Parra... hayan modificado nuestra percepción de los textos barrocos, presentándolos en una nueva dimensión en la que se ha imprimido una fórmula de regresión textual infinita. Pero es con Borges cuando asistimos al momento en el que se consuma la descentralización textual, acumulando tensiones y expectativas que, ante la mirada de un lector realista, quedan frustradas mediante lo que Beltrán Almería (2002) llama una *risa callada*. Esta literatura del agotamiento borgiana, pese a las semejanzas con el Barroco de la modernidad, cuenta con un elemento esencial que lo distingue del espíritu de Quevedo, Góngora o Cervantes y que debe ser subrayado: la consciencia y la intencionalidad

⁴² «(...) un nuevo barroco que al mismo tiempo integraría la evidencia pedagógica de las formas antiguas, su legitimidad, su eficacia informativa, y trataría de atravesarlas, de irradiarlas, de minarlas por su propia parodia, por ese humor y esa intransigencia —con frecuencia contraculturales propios de nuestro tiempo. Ese barroco furioso, impugnador y nuevo, no puede surgir más que en las márgenes críticas o violentas de una gran superficie—de lenguaje, ideología o civilización—; en el espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excéntrico y dialectal de América: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, trasplante y fin de un lenguaje, de un saber (...) el espectáculo del barroco, al contrario, pospone, difiere al máximo la comunicación del sentido gracias a un dispositivo contradictorio de la *mise-en-scène*, a una multiplicidad de lecturas que revela finalmente, más que un contenido fijo y unívoco, el espejo de una ambigüedad» (Sarduy, 1982: 39-40).

de *ser barroco*. La experimentación conceptista que hizo nacer la dualidad moderna es tematizada en lo que por ello hemos cedido en llamar neobarroco; Pierre Menard tiene pleno conocimiento de su labor artística, de repetir literalmente pero de forma artificial un texto que en Cervantes fue espontáneo. La literatura se revela como una construcción sobre la *memoria* que se subraya como huella de un texto del pasado, con el que juega de forma anacrónica, trayéndolo a un primer plano como presente de su textualidad.

El palimpsesto es la imagen dominante de esta narrativa *neobarroca* que se comenta a sí misma descubriéndose como una superficie textual que conserva las huellas de textos anteriores, un texto sobre otro texto sobre otro texto... cuyo centro originario deja de existir. La automatización del lenguaje que hizo virar a la literatura en la modernidad en busca de su propio centro ha sido retomada por los escritores *neobarrocos* como plan de ruta en el que la metáfora conceptista, fortalecida desde el simbolismo francés, vuelve a ser la vía de transfiguración del mundo. Así, la imagen del laberinto del conceptismo moderno se manifiesta con un nuevo brillo intertextual que tiende hacia el infinito, *sin anverso ni reverso*, con una ordenación desconocida, como aquel laberinto cuyos recorridos hemos de explorar pero, en este caso, con la certeza de que no hay un centro al que llegar. Traigamos a este respecto la teoría de las estructuras de Jacques Derrida:

Ése es el preciso momento en el que el lenguaje invadió el campo de la problemática universal, el momento en que, en ausencia de centro o de origen, todo se convierte en discurso, es decir, en un sistema en el cual el significado originario o trascendental nunca está absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias. La ausencia de significado trascendental extendió al infinito el campo y el juego de las significaciones. (Derrida [1967] 1989: 137-138)

Literatura del agotamiento, barroquismo, neobarroco, modernismo... la pluralidad de términos y su ambivalente naturaleza (temática, estructural, semiótica) se aplican a una literatura que parece reescribir(se), a la manera de Cervantes o Sterne, siendo siempre diferente y siempre lo mismo; un barroco antibarroco o, en palabras de Octavio Paz (1971), un *simbolismo antisimbolista*, es decir, una nueva estética fundada sobre su propia parodia que parece extenderse por la literatura universal en la que ningún texto es definitivo, sino solo un fragmento. Si el Barroco fue un síntoma de la crisis del lenguaje en la modernidad, el neobarroco viene a prolongar su carácter sintomático hasta ser él mismo la causa de una nueva afección: la percepción de la vida como texto. La pluralidad de lenguas, de otredades, se constata como la heterogeneidad de visiones del mundo, que deja de ser una totalidad indivisible y se convierte en la *Biblioteca* que acoge un número de textos infinitos. Infinitos porque, retomando el ensayo de Octavio Paz (1971), «Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original,

porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase» (Paz, 1971: 13). Esta consciencia del lenguaje, no solo limitado como medio denotativo, sino como traducción subjetiva sobre la que se escriben distintos mundos propicia el comienzo de un nuevo giro de la problemática moderna que se consagrará en lo que se conoce como movimiento posmoderno. A propósito de la parodia, la posmodernidad supone una nueva supresión de la dialéctica entre el idealismo estético y el realismo. Si la modernidad se concentró en el lenguaje como obstáculo formal, la posmodernidad se cuestiona la naturaleza de 'lo real', identificado como producto resultante del artificio textual.

Es por ello que en el establecimiento de una teoría de la parodia el papel de la literatura del agotamiento planteada en el ensayo de Barth (1987), capitaneada por el escritor argentino, debe ser subrayado por su especial relación con la memoria como construcción, que tiene como resultado una recreación muy particular de la historia que juega con la suspensión de los valores del tiempo y la identidad. La parodia borgiana introduce, desde la dualidad moderna, un elemento que será capital en la filosofía de la posmodernidad: un nuevo valor quimérico de lo histórico y una disolución del ser filosófico, que permite una reescritura paródica que reitera hasta el absurdo los valores del realismo literario y se acercan a la simulación posmoderna. Hay en las obras neobarrocas una manifestación paródica peculiar que vuelve sus ojos sobre el discurso del realismo estético; la parodia moderna gira sobre sí misma, relativizando ahora el discurso del fenómeno, haciendo ver lo que Quevedo y Góngora ya vieron: que la literatura es la metáfora de una metáfora o, como concluye Alazraki (1988) a propósito de Borges, que el texto «se arremolina en los meandros de sus propios espejos» (179). Esta literatura será así mismo redescubierta por la posmodernidad, que remarcará afinidades, en algunos casos malinterpretadas, entre la modernidad y la posmodernidad paródica. En las páginas siguientes delimitaremos el movimiento posmoderno a través del estudio de sus principales estatutos que, si bien acogen a una heterogeneidad fragmentada que parece no atender a categorización, necesitan ser distinguidos de entre la extensión conceptual que ha alcanzado lo posmoderno y, del mismo modo, lo paródico.

3. 2 EL SIMULACRO POSMODERNO

La elección del término ‘posmoderno’ para referirnos al fenómeno artístico-cultural en el que se inscribe el último estadio de parodia viene dada por la potencial reducción cronológica de una categoría que, sin embargo, se escapa, como la mayoría lo hacen, a una rígida periodización lineal⁴³. La condición posmoderna que diría Lyotard (1979), admitida como una episteme cultural distinta de lo que entendíamos por premodernidad y modernidad, responde al cambio de las relaciones entre el ser humano y el mundo que, con el desarrollo de la ciencia, el capitalismo y la tecnología, son ahora concebidos como *simulacro*; en otras palabras, estamos ante la culminación del desengaño iniciado en la dualidad moderna, donde tanto la percepción como la expresión cultural han venido determinadas por un proceso de discontinuidad, fractura y dispersión. Desde las economías del llamado último capitalismo se observa el cambio de una producción industrial a la búsqueda del consumo en masa, donde el valor empírico del objeto producido se ha visto mermado en una persecución por su valor de pertenencia a un grupo social; esto es, la capacidad de representar ‘riqueza’, ‘singularidad’ o ‘moda’ convierte al objeto en producto simbólico. Semejante proceso experimentan las máquinas de producción que, como bien auguró Fredric Jameson (1991), se han transformado con la revolución tecnológica en aparatos de *reproducción*, de la imagen y el lenguaje, hasta llegar a las problemáticas actuales de las redes neuronales artificiales que emulan el funcionamiento del pensamiento humano. La cultura del simulacro se erige sobre lo real, donde tanto los objetos de consumo como las tecnologías de reproducción crean imágenes perfeccionadas que inundan la vida social de lo que Baudrillard (1978) entiende como *hiperrealidad*.

La idea moderna de realidad se sustituye por la hiperrealidad posmoderna que conforma la sociedad de acuerdo a la tecnificación artificial de lo real como sistema. Lo ‘real’ se reconoce como un conjunto de fórmulas que no es más que una simulación construida a través del valor de signo de cada uno de sus componentes, así como las matemáticas y la física han conformado un código de signos propios a los que se les aplica un valor inequívoco con el

⁴³ Unida a la denominación de arte *contemporáneo*, las intervenciones desde el campo de la crítica y la teoría, no solo artística, sino sociológica, política o ideológica sobre las distintas propuestas terminológicas para denotar ese «algo que está pasando» (Barco, 2004: 193) son abundantes y diversas. Se le ha querido determinar como un fenómeno de la tecnología, de la comunicación, postindustrial, capitalista... Sin embargo, nuestra elección, como hemos ido anunciando en distintos lugares de esta tesis, se apoya en la, querida o no, popularización del término (si bien no definición) y a la voluntad de hacer patente la concatenación de las distintas manifestaciones de un mismo fenómeno: la parodia. Nótese además que omitimos deliberadamente el término posmodernismo o posmodernista para evitar la problemática teórica consecuencia de la explicación de lo posmoderno como oposición o superación de la corriente modernista.

que reformular las leyes que rigen el universo, interpretado incluso en los últimos años desde la teoría holográfica. La consciencia humana se ha dividido así en un conjunto de códigos autónomos que explican el mundo desde su parcela como lenguajes; la paradoja allega a ámbitos como el de la metafísica, la historia o el psicoanálisis, que han quedado restringidos al sistema lingüístico, cuyos signos no ‘equivalen’ sino que ‘aluden’ a un conjunto de significaciones⁴⁴. Si con Spinoza el lenguaje filosófico dejó de ser el camino hacia una verdad demostrable, la filosofía de Wittgenstein nos obliga a preguntarnos qué realidad puede ser verbalizada siendo el discurso un tipo de regresión infinita de signos hablando sobre otros signos⁴⁵. Cualquier esfuerzo literario, filosófico o teológico que pretenda racionalizar la suma de experiencias humanas se reconoce entonces como una galería de espejos que llevan al intelecto al punto de partida (Steiner, 1961). De este modo, y pese a que no puede equipararse historia y textualidad, la posmodernidad pone de manifiesto que lo histórico solo es accesible para nosotros en forma de texto, esto es, mediante una *(re)textualización* (Jameson, 1981), de la misma forma que el inconsciente se estructura como lenguaje (Lacan [1964] 1987).

En definitiva, una aproximación semiótica a la posmodernidad nos revela la imposibilidad de alcanzar un significado verdadero en un universo compuesto de signos sobre signos, interpretaciones de interpretaciones, moviéndonos así, en palabras de Ernst Behler (1990) a lo largo de una infinita cadena de significación. Desde la semiología se pondrá de manifiesto que la significación se encuentra en continua construcción, quedando los signos atrapados en la espiral autorreferencial de la lengua que será, como analizaremos a continuación, uno de los elementos fundamentales de la escritura literaria y su parodia. Todo ello nos lleva a concluir que, en la posmodernidad, no se defiende una percepción *superior* de lo real frente a lo imaginario, sino un abanico de lenguajes autosuficientes, igualmente válidos, que confluyen y crean mundo a partir de su significación semiológica. Mientras que en la modernidad Cervantes inicia el reconocimiento de la ficción existente en tanto que ficción, la posmodernidad accede al funcionamiento del mundo así como a la identidad y la historia

⁴⁴ Es importante tener en cuenta aquí el protagonismo que, en la definición del lenguaje, adquiere el mecanismo de la alusión, tal y como la entiende Roland Barthes (1967), como la fuerza defectiva que deshace la analogía apenas la ha propuesto.

⁴⁵ Especialmente destacable es la influencia ejercida por la obra de Ludwig Wittgenstein, en particular sus *Philosophische Untersuchungen* (1953), en el pensamiento posmoderno literario y filosófico. «Los resultados de la filosofía son el descubrimiento de algún que otro simple sinsentido y de los chichones que el entendimiento se ha hecho al chocar con los límites del lenguaje. Éstos, los chichones, nos hacen reconocer el valor de ese descubrimiento (...) El que en mis explicaciones que conciernen al lenguaje ya tenga que aplicar el lenguaje entero (no uno más o menos preparatorio, provisional) muestra ya que sólo puedo aducir exterioridades acerca del lenguaje. Sí, ¿pero cómo pueden entonces satisfacernos estos argumentos? —Bueno, tus preguntas ya estaban también formuladas en este lenguaje; ¡tuvieron que ser expresadas en este lenguaje si había algo que preguntar!». (Wittgenstein [1953] 2012: 45)

como formas de habla, ya sea verbal, visual, matemática o musical. La sociedad posmoderna vivifica su experiencia a través del lenguaje: solo al manifestarse formalmente, el pasado y el presente del mundo y de la psique adquiere presencia, una presencia automatizada y traducida como imagen.

En este contexto, la teoría de la simulación de Jean Baudrillard (1978) nos sirve como principio de análisis del fenómeno posmoderno; en ella se plantea desde la sociología un estudio cultural apoyado en las teorías estructuralistas del signo saussureano y se reconoce como una de las más determinantes en el pensamiento de la posmodernidad, donde el signo se impone al objeto. Una de las consecuencias fundamentales que emana de esta nueva consciencia es la pérdida de distinción entre lo real y lo simulado pues, en palabras de Baudrillard (1978), nos encontramos inmersos en «una sociedad de la imagen o del simulacro y de la transformación de lo “real” en una colección de pseudoacontecimientos» (Baudrillard, 1978: 107). En esta sociedad en la que las relaciones entre sus integrantes y el mundo se revelan determinadas por la ideología, la tecnología, la ciencia, la historia, la metafísica, etc., cada una de ellas se convierte en representación autónoma cuya validez depende de su forma de codificación, de manera que las fronteras entre los hechos y la ficción se disuelven en virtud del perspectivismo. Rodeados de interpretaciones y representaciones del mundo y de la individualidad, nuestro entorno se reconoce como un polisistema semiológico en el que todo significa, todo es signo. Ya en 1957 Roland Barthes advirtió la urgencia de la constitución de una ciencia semiológica⁴⁶, cuánto más con los cambios socioculturales acaecidos desde entonces y la consolidación de la episteme posmoderna. La publicidad ha invadido hasta el último recoveco, las convenciones sociales regulan el cómo de cada cuándo y dónde nos comunicamos, y en las pantallas electrónicas se construyen mundos y vidas virtuales a los que mirar y desde los que nos miramos. El simulacro es más que una *autodefensa* artística, es una forma de comunicación con el mundo tecnificado, donde nada importa lo real, lo histórico o el significado, sino el imaginario construido sobre ello. La imagen de *China Town* se superpuso a la cultura oriental y pasó de ser su reflejo a ser una imagen ajena a la realidad, convirtiéndose en un cliché con efectos de *carvajada* que revela su sustancia paródica.

Aplicadas al lenguaje, las cuatro fases sucesivas de la imagen reconocidas por Baudrillard (1978), dejan ver los cambios en su concepción recorridos en estas páginas: desde la

⁴⁶ «¿Cuántos campos realmente insignificantes recorreremos en un día? Pocos, ninguno tal vez. Estoy frente al mar; es indudable que, en sí mismo, no me transmite ningún mensaje. Pero ¡cuánto material semiológico en la playa! Banderines, inscripciones, carteles, vestimentas, hasta un bronceado, todo, me envía mensajes» (Barthes, 1980: 110).

premodernidad denotativa (la imagen como reflejo de una realidad profunda), a la inestabilidad moderna (enmascaramiento y desnaturalización de una realidad profunda), hasta llegar a la posmodernidad donde se enmascara la ausencia de realidad profunda y, finalmente, no tiene que ver con ella. Nuestro mundo pasa a ser una *performance* en la que la historia se transforma en un *happening* que fractura y disgrega la verdad en un conjunto de sistematizaciones propias cuya diversidad y diseminación crea un *collage* irreductible a unidad, y así ha quedado analizado por las distintas disciplinas del pensamiento, como el caso de la socióloga Susan Sontag (1987), quien entiende los intentos por justificar el mundo como operaciones mentales que únicamente pueden ser puestas en marcha cuando este se considera parcialmente. La vida desaparece para convertirse en un conjunto de sistemas de representación cuya existencia comienza y termina en sus propios límites formales. Podemos entonces ampliar la idea nacida de los estudios lingüísticos de Émile Benveniste (1966) de que «la realidad es producida de nuevo por mediación del lenguaje» (Benveniste, 1966: 26) a una concepción que desarrollará el formalismo y la narratología, y marcarán la cultura occidental que, tal y como ya lo advirtió Pozuelo Yvancos (2000), es *ocupada* por el arte; un arte cuya mirada posmoderna lo sitúa en el campo de la hiperrealidad, consciente de que ya todo es simulación. ¿A qué aspira el artista que reconoce la ausencia de realidad del mundo al tiempo que es consciente de su validez exclusivamente como fragmento? ¿Está el arte, como asegura Baudrillard (1978)⁴⁷, realmente muerto?

Impulsada por una mirada que podemos calificar de inmanentista, tal y como concibe el concepto Hassan (1987)⁴⁸, y de deconstruccionista en términos de Derrida ([1967]1998), el movimiento posmoderno establece unos modos de creación estética entre los que, como veremos, la parodia será fundamental. Dentro del arte, la arquitectura ha sido una de las principales apoyaturas que ha servido a los teóricos para el estudio literario (Hutcheon, 2007) y cultural (Jameson, 1991), dados los cambios en la concepción espacial y estilística sobre las que se edifica. Siendo el trabajo de Jencks (1984) el precursor del concepto de arquitectura

⁴⁷ «Art is dead, not only because its critical transcendence is gone, but because reality itself, entirely impregnated by an aesthetic which is inseparable from its own structure, has been confused with its own image» (Baudrillard, 1978: 150-151).

⁴⁸ Una de las características que el autor distingue y subraya de la posmodernidad es su *immanence*: «(...) a term that I employ without religious echo to designate the capacity of mind to generalize itself in symbols, intervene more and more into nature, act upon itself through its own abstractions and so become, increasingly, immediately, by its own environment» (Hassan, 1987: 592-593).

posmoderna que aplica las ideas literarias sobre dicha categoría, en su estudio aparecen las principales notas de cambio arquitectónico como reflejo de la sociedad del simulacro: «Una cultura sucedánea, una caricatura del pasado y del futuro a la vez, una fantasía surrealista no inventada ni por la vanguardia ni por la tradición» (Jencks, 1984: 37). Edificios como el *Westin Bonaventure Hotel* en Los Ángeles aparecen como simulacros de la ciudad, como la figuración desde la que el espacio urbano se mira y donde se advierte la pérdida del utilitarismo y del historicismo, cuyos elementos son emplazados como pastiche. La arquitectura tiende a ser simulacro de sí misma, o usando el término de Foster (1985), una *pop-ish copy* que utiliza la cultura como un conjunto de estilos sistematizados. A su vez, estos espacios se llenan del art decó, lo kitsch y lo camp, evidenciando la creación de un canon en el que el arte popular y la producción en masa constituyen el eje axial de lo artístico producido como objeto estético: la labor elitista del artista moderno —quien persigue la transcendencia y originalidad de la voz propia— ha sido repensada desde el fenómeno de la posmodernidad. Las series de Andy Warhol surgen como el paradigma de la sustitución de lo personal por la imagen en venta: Marilyn Monroe, John Lennon o Elvis Presley, todos ellos han sufrido el proceso de *reificación* acuñado por el pensamiento marxista (*verdinglichung*), por medio del cual lo humano queda cosificado en un producto *decorativo* inerte y duplicado en masa. El eclecticismo de la creación artística de la posmodernidad la convierte en un movimiento indeterminado en el que un nuevo valor de lo inmediato acelera su proceso vital y deja expuesto un universo de simulacros que se combinan de forma fragmentaria como productos.

Todos ellos son elementos que empaparán la literatura posmoderna tanto a nivel temático como estructural. Ante una sociedad de la imagen en la que lo real no puede volver a producirse (Baudrillard, 1978), la posmodernidad es una consciencia en la que todo acercamiento a la realidad solo puede ser textual, en el sentido amplio del término. Si la parodia moderna se encarga de acentuar la línea divisoria entre la facticidad y la representación haciendo visible el horizonte que separa al mundo de la ficción —que no puede ir más allá de su propia textualidad— en la posmodernidad se observará un recorrido inverso. Son los límites de la realidad, que no puede exceder su abstracción inteligible, los que son revelados, pues el mundo es una construcción sistemática de imágenes y códigos en la que no se distingue lo real de la simulación de la realidad. Es el arte el que invade el mundo, es el signo el que domina a la referencia. El artista despierta como *homo pictor* y *homo significans* (Hassan, 1987), consciente de que el ser humano se reconoce a sí mismo y a su universo a partir de los símbolos que él mismo crea, y la parodia será una de las formas privilegiadas para dar cuenta de ello. El arte posmoderno sitúa bajo su pedestal cualquier elemento

integrante del mundo convirtiéndolo en signo; ubicados en un museo, un wáter o una rueda de bicicleta pasan a *significar*. El escenario dota a cualquier objeto o individuo de un valor semiológico y, en la posmodernidad, el arte expande la escena allá donde mira. Con la obra de Marcel Duchamp advertimos cómo lo posmoderno subraya el poder del ‘significar’; no existe una correspondencia significado-significante, sino un proceso relacional que los une, una constitución de signo.

En la literatura de la posmodernidad las ambiciones del realismo se sustituyen por el interés de la simulación y la capacidad de acceder a la tradición como imagen. Concebido como culminación de las expectativas del arte (Beltrán Almería, 2002), el realismo ha quedado desmantelado por un discurso que se desautomatiza hasta su agotamiento, en el que ya no se juega con la referencia, ni con la expresión, sino con la capacidad del lenguaje de significar. La literatura posmoderna discurre sobre el carácter mitificador del discurso, haciendo ver el valor de signo de la palabra (Flaubert, Faulkner, Butor) o, al contrario, intentando vaciar los objetos de su valor transcendental para llegar a alcanzar así un texto puramente estético (Mallarmé, Bradbury, Robbe-Grillet). La parodia se topa con la imposibilidad de ese *grado cero de escritura* (Barthes, 1967) sobre el que gira la literatura posmoderna, y en este tercer estadio, lo paródico revelará ambas vías de formulación con las que los textos literarios, y el arte en general, pretenden vencer la ausencia de significado, acabando con el mito mediante una extensión de lo mítico. En lugar de reducir su campo, el arte posmoderno lo amplifica hasta hacerlo indistinguible: bien porque todo es signo, bien porque todo es objeto, la literatura tiende hacia el vacío, hacia el silencio, y será esta tendencia lo que la parodia posmoderna se encargará de desarticular.

3. 3 LA PARODIA EN LA POSMODERNIDAD

Desde la concepción baudrillana en la que lo real y lo imaginario se encuentran confundidos en una misma totalidad operacional, la fascinación estética se expande en el mundo como un tipo de parodia *inintencional* universal (Baudrillard, 1978). Aunque la idea de parodia inintencionada será discutida en un capítulo posterior, es interesante traer a colación esta extensión de lo paródico como cualquier forma de estilización posmoderna, dada la hipertrofia estética inherente tanto al hiperrealismo como a la pop-culture. Las teorías posmodernas han ido situando la parodia en el epicentro de este fenómeno cultural en el que

la simulación, la reificación y la alienación son los principales procesos de creación y recepción artística. La filosofía se ha enfrentado al canon de creación estética de la cultura de la imagen que descubre en lo kitsch, como así lo señala Theodor Adorno ([1970] 2004), una forma de parodia de la catarsis y la conciencia estética; pero hemos querido remontarnos a la idea de parodia de Nietzsche ([1882] 2003), pues encontramos en ella la inauguración del especial protagonismo que lo paródico cobrará en la posmodernidad. Como principal modo de expresión artística, la que inaugurará el especial. Pese a que, como ha demostrado en su análisis Gilman (2003), el filósofo concebía la parodia exclusivamente como fenómeno literario, el artista como creador funciona *paródicamente* en relación con la estructuración rígida de la *ciencia*, entendida esta como cualquier intento de vertebrar el mundo de forma racional. Es por ello que la idea nietzscheana puede entenderse como germinativa de la expansión conceptual con la que la posmodernidad llevará lo paródico a cualquier tipo de representación, pasando a definirse por teóricos como Hassan (1987) como la esencia misma que distingue la posmodernidad de la modernidad.

No cabe duda de que muchos de los elementos que intervienen en el quehacer paródico forman parte de esta cultura del simulacro y que su afinidad con el pensamiento posmoderno le proporciona una ventaja como modo de creación. Aunque no solo de creación sino, y esta es una de las causas principales de su desarrollo, de *teorización*. Los estudios sobre la parodia han proliferado, además de por su presencia manifiesta en el arte, por sus motivaciones como modo, que se han hecho coincidir con los intereses de la teoría y el pensamiento posmodernos. La literatura ha llegado a explicarse a través del análisis de lo paródico, siendo este último metáfora, símil e, incluso, metonimia (Blesa, 1994) del discurso literario. El problema de los límites de la idea de parodia en la posmodernidad reside en esa búsqueda del arte por atravesar los muros de la razón y del lenguaje en un intento por llegar a su más pura esencia de significación estética⁴⁹. En este proceso de huida del lenguaje como sistema de convenciones se sitúa la poesía de Paul Valéry, la pintura de Jackson Pollock o la música de John Cage; un fenómeno por lo tanto interartístico que persigue, en última instancia, abolir la interpretación y, con ella, la *traducción* de la obra estética a un equivalente lingüístico, que siempre será otra cosa. Tal y como lo entiende Susan Sontag (1987), «a great deal of today's art may be understood as motivated by a flight from interpretation. To avoid interpretation, art may become parody. Or it may become abstract. Or it may become (“merely”) decorative. Or it may become non-art» (Sontag, 1987: 10). Así, este nuevo interés creativo llega a ser

⁴⁹ Una funcionalidad que solo podrá ser discernida desde la condición hermenéutica, como así se observará en el siguiente capítulo.

analizado como una parodia de las concepciones modernas, aunque, y esto no ha de perderse de vista, no siempre como un interés artístico que responda a una intencionalidad de hacer parodia. Tanto es así que la parodia, entendida como el proceso de imitar y revelar su propio carácter, concentrada por tanto no en las realidades metafísicas sino en los procesos epistemológicos, representaría la literatura cuando es más literaria, el arte en su forma más artística (Kiremidjian, 1969).

El arte se vuelve sobre su artisticidad y la literatura reflexiona sobre su literariedad, reconocida esta desde la modernidad como el objeto de la parodia como modo. Compuesta de una concatenación de signos prolongada hasta el infinito, la textualidad se define como intertextualidad, de manera que cualquier obra literaria es portadora de todos los textos anteriores, pues la idea formalista de intertexto se amplifica (desde el impulso borgiano) hasta hacer imposible la distinción de una voz propia. Así, el texto literario torna sobre su propia naturaleza como la única vía de representación posible, y la extensión de dicha autorreferencialidad al concepto mismo de parodia hará de ella un término tan amplio que acaba siendo indistinguible. En otras palabras, la importancia de la teoría semiológica del arte, y en particular de la literatura, imprime en las formas estéticas un carácter metafictional casi universal; al diálogo intertextual de las obras se le une un *monólogo interior* en el que la ficción se habla a sí misma como única forma de existencia; la literatura torna una figuración de la literariedad, un diálogo con su *yo literario*. De nuevo, junto a su funcionamiento pragmático, la dimensión cómica, esencial en la construcción paródica, deviene fundamental para su diferenciación dentro del universo posmoderno, que la ha alejado progresivamente de la vía humorística llegando a concebir, no solo la posibilidad atisbada desde el estructuralismo de una *parodia seria* (Genette, 1982), sino a reconocer esta última como su forma más avanzada (Hutcheon, 2000). La crítica posmoderna entiende la parodia como la vuelta sobre la literariedad, como puro mecanismo metafictional. En las páginas siguientes, exploraremos la parodia posmoderna a partir del estudio de los que aparecen como principales puntos de encuentro con la problemática estética: la metafiction y la artisticidad. Ambos nos sitúan en los márgenes de lo paródico y lo artístico posmoderno y sirven de aproximación a las categorías definitorias de la parodia en este tercer estadio, a saber, la historicidad, la relatividad y la deconstrucción.

Acuñaada por la crítica angloamericana con William Gass (1970) como precursor y desarrollado por otros como Robert Scholes (1970), Margaret Rose (1979), Linda Hutcheon (1980), Patricia Waugh (1984) o Robert Spires (1984), la voz *metaficción* se ha convertido en una constante de la crítica posmoderna y ha servido en las investigaciones sobre la novela como género para desarrollar términos afines como son la novela *autoconsciente* (Alter, 1978), la novela *autogeneradora* (Kellman, 1980), la novela *reflexiva* (Boyd, 1983), etc., incluso una relectura de precedentes como la *antinovela* de Sartre (1947). A partir de la desautomatización llevada a cabo en la modernidad, el discurso literario ha desarrollado una consciencia desde la que aborda sus mecanismos estéticos, siendo la novela distinguida como el género nacido de dicha autorreferencialidad y dialogismo, lo que en las teorías posmodernas como las de Waugh (1984) ha servido para reconocer la metaficción como aquello que le da su identidad genérica. Ciertamente, en las novelas de Cervantes o Sterne, tal y como hemos observado en el apartado anterior, el proceso de creación literaria se tematiza siguiendo lo que Rose (1993) considera principal característica diferenciadora de lo novelístico, el *discurso auto-crítico*. El interés posmoderno por la metaficción ha subrayado el carácter autorreferencial inherente tanto en el modo paródico, como en el nacimiento de la novela moderna y ha acompañado al género en su manifestación irónica a lo largo de los siglos hasta hoy; es por ello que teorías como la de Linda Hutcheon (1980) o Margaret Rose (1993) encuentran en la metaficción posmoderna no una ruptura, sino la continuación de su carácter metadieético, presente desde sus primeras manifestaciones y acentuado con el *nouveau roman* francés que ha empapado la narrativa occidental.

Las parodias narrativas presentes en la novela desde su misma configuración son vinculadas entonces con la idea de la metaficción en una correspondencia novela-metaficción-parodia que ha ido obscureciendo sus límites en la posmodernidad, de tal forma que pareciera que cada uno de los elementos implica necesariamente la aparición de los otros dos. La vaguedad semántica que la posmodernidad ha imprimido sobre la parodia tiene su origen, por tanto, en la consideración, consciente o inconsciente, de que cualquier forma que hable *de* o *a* sí misma como artificio tiene una naturaleza paródica. Sin embargo, pese a que toda parodia lleva inscrita en su funcionamiento una relación metaficcional, no toda metaficción es por ello parodia, así como tampoco el dialogismo intertextual de toda novela —o del arte en general— implica por ello una relación paródica entre sus signos. Con todo, las más actuales aproximaciones teóricas a la parodia siguen considerando su aparición en el momento en que se manifiesta cualquier tipo de reflexividad artística (Chambers, 2010), haciendo necesaria una reconsideración de los límites del alcance de la categoría posmoderna de *metaficción* en la

definición de la parodia literaria. A este respecto, se ha de resaltar cómo la aparición de lo metaficcional en los distintos estadios paródicos esclarece tanto sus diferentes manifestaciones en la narrativa, como los límites conceptuales olvidados por algunas investigaciones posmodernas. Para ello recurrimos a la propuesta de Waugh (1984) en la que se reconocen dos polos de lo metaficcional y que creemos ilumina el carácter de cada uno de los dos últimos estadios:

(...) one that finally accepts a substantial real world whose significance is not entirely composed of relationships within language; and one that suggests there can never be an escape of from the prison house of language and either delights or despairs in this. (Waugh, 1984: 53)

Con la entrada en la cultura del simulacro y su correspondiente imposibilidad de lo real, el proceso autorreferencial de la modernidad en el que se exploran las limitaciones de la expresión literaria sistematizada no tiene cabida. El lenguaje-imagen queda sustituido por un metalenguaje que inunda el mundo en su totalidad, por lo que la literatura posmoderna queda atrapada en una eterna transformación metaficcional de cualquier discurso que intente trascender su forma. En ese sentido podemos hablar de una metaficción moderna y una metaficción posmoderna o, si se prefiere, se distinguen, de forma semejante a como lo hace Hutcheon (1980), la autorreferencialidad y la metaficción⁵⁰. La metaficción paródica se encuentra, por tanto, en la encrucijada de la *zona asintomática* estudiada por Barthes (1967) donde la literatura pierde su dimensión de lenguaje-objeto y se define enteramente como metalenguaje. Ya con la modernidad, lo paródico fue incluido en el universo de la autorreferencialidad (o la metaficción moderna) mediante la desautomatización del lenguaje-imagen contenido en la literatura. El desdoblamiento de la modernidad en el que la lengua ya no *habla* sino que *se habla* ha sido redescubierto por el movimiento posmoderno desde el ángulo de la metaficción (Barthes, 1967), lo que, como anunciábamos más arriba, ha llevado a considerar una literatura neobarroca. La parodia posmoderna, sin embargo, da un nuevo giro unificador en el que la dualidad del discurso se anula, convirtiéndose en un único discurrir simulado. Se trata de una metaficción sin distinciones en la que la parodia pone en marcha una hipertrofia estética que la convierte en una *figuración de discurso*⁵¹, en un simulacro literario.

⁵⁰ No tratamos en esta investigación de establecer una clasificación conceptual de un número de términos, por otra parte tan amplio como manifestaciones metafccionales hay, y que podemos encontrar en estudios recientes como Pueo (2002) u Orejas (2010). El objetivo que atañe a esta tesis es distinguir y definir la parodia de entre otros fenómenos, en este caso, el de la ficción sobre la ficción, cualesquiera que sean sus nominaciones y manifestaciones.

⁵¹ No nos detendremos más por ahora en este proceso de figuración discursivo amplificado en la posmodernidad (pero dese cuenta ya presente en la poética clásica) pues devendrá fundamental en nuestro análisis de Eduardo Mendoza.

Moderna y posmoderna, la parodia tiene como objeto la representación y no lo representado, eso sí, de una forma distinta: mientras que la parodia moderna volvía sobre el lenguaje para revelar su funcionamiento y consolidación como entidad no denotativa, la parodia posmoderna se sirve de la metaficción como fórmula de relativización, inyectando la nota de ambigüedad en el centro de la (de)construcción paródica. De no ser diferenciadas, los movimientos autorreferenciales paródicos se entenderán como una totalidad hegemónica que no permite apreciar los distintos alcances de cada uno de sus estadios. Así ocurre, por ejemplo, en el análisis de Margaret Rose (1993), quien desestima la relatividad posmoderna de la metaficción en lo paródico, dado el análisis de la obra cervantina sin su reconocimiento como parodia *moderna*:

Rather than say that meta-fiction of either a parodic or a non-parodic kind must necessarily offer a relativistic view of both the world and its writing in which no distinctions between illusion and reality, history or fiction, or truth and falsity can be made, works such as Cervantes' meta-fictional parody have demonstrated that meta-fictional statements may show us both where and when other fictional statements have created illusion or falsity, and how they have done so. (Rose, 1993: 98).

Gracias a la dualidad discursiva de la modernidad, la parodia puede, en su proceso autorreferencial, imponer y exponer los muros de la ficción contra los que don Quijote y Tristram Shandy se topan una y otra vez. Sin embargo, mediante la aclamación de la cultura del simulacro de que no hay nada sino arte, nada sino imaginación, la metaficción se convierte en una categoría más *vital* (Hutcheon, 1980) bajo la mirada posmoderna en la que todo es signo. La parodia en este tercer estadio intervendrá, sirviéndose de su condición metafictional, en el lenguaje artístico mediante una operación principal: la desmitificación de la palabra literaria. El signo, o *mito*, queda desarticulado gracias a la reducción formal y la desviación funcional que de él hace la parodia posmoderna, la cual se instala en la *escritura* tal y como la concebía Barthes (1967), desprendiéndola de su actualización histórica y, por tanto, de su significación. Es el habla adherida al significado social la que en manos de la parodia posmoderna se desmitifica como sistema semiológico amplificado⁵², sirviéndose de mecanismos metafictionales que revelan la literatura como fórmula estética. Si, tal y como la entiende Derrida (1978), toda verdad transcendental es mitológica, esto es, un constructo simbólico, la parodia se encargará de desenmascarar la artificiosidad del sistema o de la estructura que pretende representar la realidad⁵³. La parodia revela la verdad como arte y, en

⁵² Recordemos cómo la metáfora barroca de la modernidad buscaba ser precisamente un *modo de expansión de la lengua* que, al transgredir los límites semánticos del lenguaje, expresara lo imposible, lo sublime. Es por ello que se ha de remarcar este cambio de pretensiones estéticas a las que se enfrentará la parodia en sus distintos estadios.

⁵³ Ejemplo de ello es la literatura de Nabokov en la que, unida a recorrido paródico por estilos literarios como el diario confesional, los cuentos de hadas o la novela romántica, así como idiosincrasias de autor (entre las que

consecuencia, como mentira (Gilman, 2003). Es así como la desmitificación paródica de la posmodernidad demuestra la arbitrariedad de la significación de la materia, revelando su provisionalidad mediante una deliberada desviación e hipertrofia que hacen patentes la indeterminación del texto 'literario'.

En su estudio sobre la metaficción, Patricia Waugh (1984) discrimina una *parodia metaficcional* que fuerza al lector a reconsiderar la rigidez de sus percepciones basadas en la tradición literaria y social, frustrando sus expectativas estéticas con una desviación histórico-temporal de las convenciones. Esta desviación, o *différence* (Pozuelo Yvancos, 2000), que la parodia efectúa sobre lo literario altera el funcionamiento de los distintos marcos ficcionales que, ejecutados con un *malfuncionamiento*, quedan expuestos. En tanto que la obra metaficcional pone el punto de mira en su propia naturaleza literaria, reconocida a su vez como resultado de un diálogo intertextual con la memoria literaria y artística, la metaficción pone al lector en relación con la definición misma de lo ficcional, lo que le lleva a discurrir sobre las convenciones que han dominado el arte hasta el momento de su lectura. Las normas estéticas, así como propone Waugh (1984) la idea de literariedad, son el resultado de un sistema sociocultural anclado en la historia, por lo que, desde esta perspectiva, la metaficción podrá ser entendida como una *historización* de la tradición literaria (Waugh, 1984). Con la parodia, dicha visita a los valores históricos de la literatura se convierte en una reificación que los aísla como imágenes acabadas para lograr su descontextualización como elementos culturales. Es este uno de los procedimientos fundamentales de la creación posmoderna, y así lo hacen ver teorías como Linda Hutcheon (2007), Patricia Waugh (1984) o Fredric Jameson (1988), pues siendo la literariedad el objeto de la metaficción, el vínculo de la literatura y su sistema histórico de convenciones pasa a un primer plano: la parodia desenmascara las relaciones de la norma y su contexto histórico original (Waugh, 1984), precisamente gracias al mecanismo de desfamiliarización o, más concretamente, de *transcontextualización* (Hutcheon, 2000).

Considerados ambos *sistemas culturales* construidos sobre bases ideológicas que pretenden ser autónomas y autosuficientes (Hutcheon, 2007), historia y ficción son equiparadas como

destaca la parodia de Dostoievski), o las estructuras literarias tradicionales (como el doble), *Lolita* ilustra el desvelamiento del triunfo del arte sobre lo real, evidenciando la insostenibilidad de la idea de literatura realista. En su reciente tesis doctoral, Willson Orozco (2016) investiga específicamente sobre la reescritura y transtextualidad paródica de esta obra de Vladimir Nabokov.

formas discursivas⁵⁴. Ambas pues son susceptibles de manipulación como simulacros, pudiendo ser combinados en forma de pastiche, esto es, en una mezcla de estilos que, de forma democrática, se sitúan en un mismo plano ajeno a todo contexto cultural que les diera origen. Este proceso (a)histórico no debe ser confundido como modo paródico, pues aunque este último se sirva del pastiche como recurso (y más asiduamente, en su estadio posmoderno), no es en él un objetivo sino una fórmula, una vía para la consecución de lo paródico. En su ensayo sobre la posmodernidad, Hal Foster (1985) ha señalado cómo el pastiche priva al estilo no solo de su contexto, sino de su sentido histórico; los estilos se reducen a emblemas que fragmentan la historia y la fabrican como simulacro. Por lo tanto, ya no estamos ante una representación de la historia sino una *presentificación* semejante a ese quejido del órgano que hacía sonar en el aire el recuerdo de la tristeza más que la verdadera tristeza (Woolf, 1967)⁵⁵. De lo histórico solo queda su disociación como signo y gracias al pastiche, la parodia deconstruye, como un *brote esquizofrénico*, la significación histórica del tiempo remarcando, justamente, su presencia ineludible en la creación y recepción artística. Bajo la mirada posmoderna, el discurso literario se acerca a dicha experiencia sintomática, para romper esa cadena de significación infinita hacia la que tiende el lenguaje:

La ruptura de la temporalidad libera súbitamente este presente temporal de todas las actividades e intencionalidades que lo llenan y hacen de él un espacio para la praxis; aislado de este modo, el presente envuelve de pronto al sujeto con una indescriptible vivacidad, una materialidad perceptiva rigurosamente abrumadora que escenifica fácticamente el poder del Significante material —o, mejor dicho aún, literal— totalmente aislado. (Jameson, 1991: 66)

Así la parodia, mediante un mecanismo de *transcontextualización esquizofrénica*, accede a las formas estéticas desde la reconsideración ahistórica pretendida por la creación democrática del simulacro; en su alteración hipertrofiada, mira a la historia con ironía, convirtiéndola en un sistema semiótico al que puede hipertrofiar cómicamente. Ya hemos aludido a la

⁵⁴ Recurrida es la *Nota del autor* de Malcolm Bradbury para ejemplificar el tratamiento paródico de la historia desde una mirada posmoderna:

Dedico esta ficción a Beamish, a quien vi por última vez —mientras se afanaba por llegar a una u otra conferencia- en el aeropuerto de Frankfurt, preguntando en cada mostrador dónde se hallaba su equipaje, que lamentablemente había sido embarcado en otro avión. *Se trata de una pura invención con desilusorias aproximaciones a la realidad histórica, al igual que la historia*. No sólo la Universidad de Watermouth, que figura aquí, no guarda relación alguna con la auténtica Universidad de Watermouth (que no existe) o con cualquier otra universidad; el año 1972, que también figura aquí, no guarda relación alguna con el auténtico 1972 (que de todos modos fue una ficción); etcétera. En cuanto a los así llamados personajes, nadie los conoce salvo los otros personajes del libro, y no demasiado; son pura invención, tal como la trama en la que hartos participan. Tampoco volé el otro día a dar una conferencia; y si lo hice, en el avión no había nadie llamado Beamish, quien por cierto no perdió su equipaje. El resto, naturalmente, es verdad. (Bradbury, 2007: 27). La cursiva es nuestra.

⁵⁵ «El órgano se quejó con magnificencia cuando crucé el umbral de la capilla. Hasta la tristeza del cristianismo sonaba en aquel aire sereno más como el recuerdo de la tristeza que como verdadera tristeza» (Woolf, 1967: 14). La forma con la que los textos literarios tratan esta presencia conscientemente pasada resulta fundamental, no solo en la teoría, sino como vemos en la creación literaria; y así lo argumentaremos gracias al análisis de Eduardo Mendoza.

reescritura paródica de autores como Nabokov, al que se le suman otros ejemplos en el que se acentúa la subjetividad de la consciencia como en Proust, Joyce o Foucault y de entre los que cabría distinguir en la posmodernidad aquellos en los que la (re)textualización viene dominada por los desequilibrios físicos y mentales del personaje-narrador (como en *La muerte de Virgilio* de Broch), destacando aquellos provocados por las ensoñaciones y delirios bajo el efecto de las drogas, imagen recurrente de la cultura popular posmoderna, incluidas en escenas de *La broma infinita* de David Foster Wallace, o de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, por citar dos ejemplos paradigmáticos. En ese sentido, las obras paródicas de la posmodernidad, que como hemos querido plasmar adquieren naturalezas enormemente distintas, construyen a partir del pastiche estético una contra-historia, un simulacro de lo estético al que se le acuñan nuevos valores históricos y sociales; se trata de una caricatura, no de lo histórico, sino del arte que finge abolir su compromiso con la historia. Retomando el texto de Malcolm Bradbury, significativamente titulado *The History Man* (1975) —traducida al español como *El dueño de la historia*— observamos este fenómeno a través del protagonista de la narración, Howard, que crea y manipula, desde su perspectiva como sociólogo, el espacio donde desarrolla sus fiestas. Su propio hogar se transforma entonces en «la débil estructura contextual que rodea a este encuentro» (Bradbury, 2007: 35), donde cada detalle ha sido planificado con precisión para un desarrollo falsamente informal; donde la disposición de las luces, el mobiliario y la música no cumplen su función empírica, sino unos objetivos comunicativos. «Él organiza sus fiestas con solemnidad, es el creador de un auténtico teatro social. (...) Es muy importante que no haya, en lo posible, sitios prohibidos, que toda la casa se convierta en escenario. (...) El objetivo es lograr que todo suceda sin que se haga que suceda» (Bradbury, 2007: 111-112). Todo está previsto, todo es mecánico en el texto de Bradbury, incluyendo la liberación sexual narrada en escenas de ritmo frío y tecnificado y que encaja con su personaje, volcado en la sociedad únicamente como constructo teórico cuyas interrelaciones son susceptibles de deconstruir.

Recorriendo y acentuando las líneas estilísticas que dibujan las convenciones de un lenguaje literario previo, la parodia examina los mecanismos artísticos llamando la atención al lector sobre su constitución como códigos artificiales. En el caso de la posmodernidad, ese encuentro con lo artificial, con lo sistemático, se extiende a cualquier forma discursiva, social o artística, haciendo patente su maleabilidad, manifestada en la cultura posmoderna con la latente preocupación por la globalización, la manipulación de las masas y el militarismo — recordemos las obras de Don DeLillo o Pynchon— que hace efectivo el dominio del simulacro tecnológico. En la parodia posmoderna el imaginario histórico-social sobre la que

se crean los estilos se reutiliza para la creación de una alternativa humorística en la que la ausencia de sentido histórico nos proyecta la imagen heterogénea y fragmentaria de la cultura de la simulación. La metaficción paródica permite así la reconsideración del funcionamiento de lo artístico, no únicamente desde la perspectiva metaficcional introvertida de la intertextualidad, sino en su relación extratextual con los procesos de escritura y lectura. La extensión de la idea de intertextualidad como única forma de construcción literaria que provocaba en los estudios críticos una *ansiedad de la influencia* (Bloom, 1997) es superada gracias a este reconocimiento de que lo literario nunca puede liberarse de la tradición que le precede, construido así sobre la *interdiscursividad* (Segre, 1985) que debe ser aceptada, de la misma forma que lo son las relaciones estéticas con lo histórico. La parodia, mediante una relación paradójica con la tradición, deconstruye las convenciones estéticas al revelar al unísono tanto su caducidad como su potencial vitalidad.

Así como la posmodernidad cuestiona los límites realidad-ficción, la parodia lleva a cabo en este tercer estadio una relativización de las fronteras que distinguen el arte del no-arte gracias a la desmitificación del signo. La arbitrariedad de la significación que imprime la ‘artisticidad’ al objeto es explorada en la parodia, situada en los márgenes de lo anti-artístico para acentuar su ambigüedad y, en el caso de la posmodernidad, la fuerza estética latente en cualquier constructo sociocultural. No creemos, como afirma Chambers (2010), que la esencia del modo paródico sea su función de convertir el *nonart* en arte, sino más bien, atenuar la rigidez de las líneas que los separan en un afán por destacar la *provisionalidad* de la significación estética⁵⁶. La heterogeneidad de sus formas y estructuras permiten un lenguaje híbrido — culto y popular, alto y bajo— con el que la parodia atenta contra el fetichismo literario y artístico establecido por las convenciones estéticas y sociales. Es en este sentido en el que ha de entenderse el *baile* del que habla Chambers (2010) entre lo paródico y lo accidental, la otredad, lo tabú y, en consecuencia, con aquello no previsto por el arte y que convierte a este modo en uno de los principales soplos que reavivan las fórmulas anquilosadas y que abre camino a nuevas direcciones estéticas.

No hay por tanto tal muerte del arte, como tampoco la hubo de la novela —al menos por el momento—, sino una mirada metaficcional hacia su significación que ha cambiado la forma de lectura y que, desde la distancia irónica de la perspectiva cómica, se sirve de la parodia como modo de constitución. Es en esta línea en la que Robert Klein (1970) amplía la noción de parodia al concebir que «tout art volontairement nouveau est parodie du précédent, dans

⁵⁶ Eco anunciado de los valores adquiridos en su estadio premoderno.

la mesure exacte où il l'utilise ; et tout art dépassé devient autoparodie» (376), acercándose así a los análisis de Hutcheon (2000) y Chambers (2010) que anotábamos en la introducción. No obstante, todo arte *voluntariamente* nuevo (si es que hay alguno de otro tipo) pudiera ser considerado metaficcional, metaliterario o meta-artístico, pero no es necesariamente paródico. La autorreferencialidad es vista incluso como el único modo de salvación del narrar literario (Hutcheon, 1980), consciente de que la literatura no puede ser entendida como significado, sino como la significación que le confiere al texto un sentido más allá de su literalidad, o en palabras de Pozuelo Yvancos (2010b), su individualización como experiencia formal singular. Es por eso que la literatura posmoderna se presenta como un *asesinato del lenguaje* (Barthes, 1967) como sistema mítico para su constitución como silencio: «The greatest artists attain a sublime neutrality» (Foster, 1985: 26). La autoconsciencia artística posmoderna invalida el arte del siglo XIX dado que, como dilucidaba Ortega y Gasset (1925), no es arte sino un extracto de vida o, más concretamente, un *sucedáneo de vida* que, sin realidad referencial, debe ser deshumanizado en una búsqueda por la significación puramente artística.

Así como la actividad del místico debe concluir en una vía negativa, en una teología de la ausencia de Dios, en un anhelo de alcanzar el limbo de lo desconocido que se alberga más allá de lo conocido, y en el silencio que se encuentra más allá de la palabra, así también el arte debe orientarse hacia el anti-arte, hacia la eliminación del “sujeto” (del “objeto”, de la “imagen”), hacia la sustitución de la intención por el azar, y hacia la búsqueda del silencio. (Sontag, [1985] 2014: 114)

La posmodernidad otorga a lo paródico un alcance que va más allá del texto consiguiendo una re-evaluación de los modelos establecidos como de la experiencia del mundo como construcción semiológica; la mirada se concentra en el cristal de la ventana a través del que se mira y no en el mundo que se desarrolla más allá. La literatura y el arte paródicos encuentran el simulacro y lo acentúan hasta desvelar la distancia que lo separa de lo que un día quiso representar. En definitiva, la risa metaficcional de la parodia posmoderna rompe el espejo donde se reflejaba la imagen establecida por la hiperrealidad descubriendo que no hay nada tras él.

Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.

(Umberto Eco, *El nombre de la rosa*)

TEORÍA DE LA PARODIA

SEGUNDA PARTE. EL USO PARÓDICO DEL LENGUAJE

A word sequence means nothing in particular until somebody either means something by it or understands something from it. There is no magic land of meanings outside human consciousness.

(Validity in Interpretation, JR., E. D. Hirsch)

En su ensayo sobre la crisis de la teoría literaria y la legitimidad de sus estudios, Jean-Marie Schaeffer (2013) defiende que acceder a una obra exige su *animación* en una confluencia de la intencionalidad intrínseca del acto mismo de creación y del acto de lectura: el fenómeno literario dispone de estrategias de comprensión particulares derivadas de la desincronización entre la enunciación y la recepción que conlleva las consecuentes *derivas hermenéuticas*. Las reflexiones de Schaeffer (2013) sobre el estado de los estudios literarios nos sirven en este punto para introducir nuestro interés por el arte como sistema comunicativo, siendo este el espacio en el que se instalará lo paródico. Defendemos así la necesidad de incorporar la teoría de los actos de habla a la crítica literaria, cuyo objeto de estudio no es otro sino los dispositivos verbales que construyen significados en virtud del intercambio lingüístico. Dada su naturaleza performativa, el lenguaje literario ha corrido caminos paralelos a las máximas de Grice y las condiciones de felicidad de Austin y Searle, que han servido de puntos de referencia para describir la literatura sobre lo que no es: «pretending never gets defined as anything more than *not* doing the real thing» (Pratt, 1986: 71). Remitimos aquí al artículo de Mary Louise Pratt (1986) por ser este uno de los textos reveladores para las aplicaciones de

los *speech-acts* a la teoría literaria y al problema que nos ocupa⁵⁷; no solo la autora hace referencia a la impertinencia de los parámetros *true-false* para la caracterización de lo literario, sino que en su propuesta se evidencia la fuerza ilocucional que posibilita un análisis complementario a la abstracción lingüística y que igualmente interviene en los estudios literarios. Y es que, «In either view, authorship is no more, and no less, than another of the many ways a subject realizes itself through speech» (Pratt, 1986: 64).

La necesidad de la categoría del autor implícito no es más que el resultado de una despersonalización del autor empírico cuya identidad queda subordinada al acto de lenguaje que es su texto literario. Es por ello que el principio de cooperación de Grice sigue latiendo en las aproximaciones al lenguaje performativo, pues cualquier expresión artística se constituye como modo de comunicación sobre el que se articulan objetos estéticos creados e interpretados en la cooperación dentro del sistema, esto es, a la luz de las particularidades que lo definen como lenguaje. «We might then formulate a rough general principle which participants will be expected (*ceteris paribus*) to observe, namely: Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged» (Grice [1967] 1975: 49). Así los estudios de teoría literaria deberán acoger la obra de arte desde su vitalidad como fenómeno comunicativo cuyas formas, fijas y eternas, contienen el dinamismo de un universo intencional e interpretativo que se transforma como una red de inagotables conexiones estéticas. La forma artística no lo es sin su realización en contexto; así como las notas, las letras o los trazos no lo serán sin su conformación en cada uno de sus lenguajes, a su vez inscritos en la partitura, el libro o el cuadro. En definitiva, arte es un sistema de comunicación de cuyos códigos depende la expresión estética, códigos sustentados en el lenguaje como intercambio pragmático del que resultará su particularidad como objeto artístico.

Frente al que podemos denominar 'lenguaje referencial', la literatura (así como el resto de manifestaciones artísticas) se define por su *autorreferencialidad*:

Cada palabra, a partir del momento en que es escrita en esa famosa página en blanco a propósito de la cual nos interrogamos, cada palabra hace señas. Hace señas a algo porque no es como una palabra normal, como una palabra ordinaria. Señala hacia algo que es la literatura. Cada palabra,

⁵⁷ De hecho, como se verá en nuestro análisis a la obra de Eduardo Mendoza, las fuerzas ilocucionales tratadas desde su propuesta de los *speech-acts* serán fundamentales para comprender los intercambios discursivos ofrecidos por las criaturas ficcionales del autor: «In fact, it might strictly include speaking in any institutionalized or ritual role that exists apart from the particular person who occupies it, because for any such role the intentions, beliefs, etc. behind the speech act attach to the office and particular speakers. (...); rather, the context and the subject mutually determine other ongoingly. Beliefs, desires, and intentions are arising out of and attaching to an authentic, monolithic rather as forces that are in play» (Pratt, 1986: 62-63).

a partir del momento en que ha sido escrita en la página en blanco de la obra, es una especie de intermitente que parpadea hacia algo que llamamos literatura. (Foucault, 1996: 68)

Su propia naturaleza estética es origen y fin de su existencia; por su formulación verbal, la especificidad del lenguaje literario se diluye en la de la lengua y surge así la necesidad de discernir la categoría de lo literario en el espectro de lo lingüístico. En páginas anteriores quedó discutida y descartada aquella búsqueda de una *literariedad inherente* al texto, ligada a las teorías desviacionistas y estructuralistas, y es ahora cuando hemos de volver a la idea que ya quedó anunciada entonces: la especificidad de lo literario únicamente se establece en la reinterpretación que tanto autor como lector llevan a cabo como figuras integrantes de un sistema comunicativo distintivo, el artístico-literario. La teoría literaria debe contemplar la transitividad del 'valor' artístico, así entendido por Eagleton (1983) quien reconoce que las obras ni poseen ni ejercen un valor intrínseco sino que *son valoradas*⁵⁸, y ha de concretarse a la luz del sistema estético. La categoría de la literariedad queda fuera del objeto que la constituye y se sitúa en un plano extratextual o, si se prefiere, pragmático. Afirmo Francisco Rico cómo «(...) la historia de la literatura —de donde procede la única patente válida de la literariedad— condiciona tenazmente la comprensión y el placer del texto singular, cómo se funden código literario y sentido literal» (Rico, 1983: 7). La diacronía de la Historia literaria (llamémosla tradición estética) se conjuga con la sincronía de la creación y la recepción del texto, pues es la literatura un lenguaje que, pese a su ser *diferido*, existe en virtud de su actualización en el acto de *écriture* y *lecture*, un acto particular nacido de la trascendencia del sistema.

Lengua-lenguaje, diacronía-sincronía, sistema-código... en definitiva, *Tradition and the Individual Talent* concluyó T. S. Eliot ([1919] 1982) en su continuamente revisitado ensayo⁵⁹ del que nos valemos para argüir la funcionalidad de la tradición estética en la constitución del texto literario, esto es, de la literariedad; reflexiones que ya se entrevén en las teorías formalistas a propósito de la evolución literaria, e incluso pueden rastrearse en el fondo de la

⁵⁸ Afirmo Eagleton: «(...) it does mean that the so-called 'literary canon', the unquestioned 'great tradition' of the 'national literature', has to be recognized as a construct, fashioned by particular people for particular reasons at a certain time. There is no such thing as a literary work or tradition which is valuable in itself, regardless of what anyone might have said or come to say about it. 'Value' is a transitive term: it means whatever is valued by certain people in specific situations, according to particular criteria and in the light of given purposes». (Eagleton [1983] 1996: 10)

⁵⁹ El ensayo de T. S. Eliot inició un diálogo teórico, del que participa el citado de Francisco Rico (1983) (en el que se incluye referencias a otros teóricos como María Corti, Claudio Guillén o Costanzo Di Girolamo (1983:6) que ha sido ampliamente retomado en la actual teoría de la literatura hispánica por Javier Aparicio Maydeu y su tetralogía *El autor en sus laberintos: una tetralogía de la creación contemporánea* [2008; 2011; 2013; 2015] en la cual se hace patente el apunte del estadounidense de que no estamos ante una *crítica meramente histórica*, sino ante el principio de la crítica estética sobre el que se articula la transformación artística como conformidad entre lo antiguo y lo nuevo, la *diacronía estética* y la *sincronía del mercado*.

Querrela de Antiguos y Modernos. Ya sea desde la retórica del decoro, la idea de verosimilitud, el pacto de credulidad o la consciencia de la ambigüedad de sus límites, el discurso artístico se funda sobre unos principios a los que autor y lector se atienen y que establecen la literariedad del texto, la artísticidad del arte. Un texto se establece como literario debido precisamente a que no surge *ex nihilo*, sino de la interrelación entre la tradición y el talento individual:

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not onesided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. (Eliot, 1982: 37)

Más allá del historicismo, cualquier creación artística está prevista por (y en) su lenguaje. A raíz de la tradición se configura el código estético como un sistema que se reajusta en cada una de sus ejecuciones, como código hermenéutico sujeto a un doble movimiento de repetición y diferencia. Lo que ya advirtió Todorov (1970) a propósito de la constitución de los géneros literarios se extiende a la constitución del sistema de la literatura como lenguaje, a la llamada evolución literaria que no es sino la continua tarea estética de sobrevivirse. Para ello, el discurso literario se sirve de la dicotomía que define la noción ‘imitación’ como ambas *analogía* y *diferencia*; la existencia del código estético como lenguaje vivo solamente será posible si se establece sobre la continuidad de un sistema que permita la comunicación y, del mismo modo, sobre la diferencia que lo aparte del anquilosamiento formal. Reiteraciones y mudanzas que *trenzan* y *destrenzan* las expectativas del oyente (Rico, 1983), una actitud de convergencia y divergencia, de contraste y comparación o aún como titula y vertebrata la teoría de Aparicio Maydeu (2013), de *Continuidad y ruptura*.

Cada texto se reencuentra con las fórmulas del sistema, incluidas y alteradas en un acto mimético del que dependen autor y lector; la comunicación artística se constituye necesariamente desde una perspectiva comparativa anclada tanto a la sincronía pragmática como a la diacronía de la tradición en virtud de una convergencia de textos presentes y pasados, dispares y análogos. Cada texto incluye a todos los demás, en tanto se gesta en una tradición (sistema estético) cuya historicidad es simultánea e interactiva; «la propia sincronía —afirma Aparicio Maydeu (2013)— es dinámica, y la tradición, el canon, la influencia y la evolución histórica no son más que procesos de sustitución de sistemas, esto es, el relevo de estructuras en las que de forma dinámica varios elementos funcionan y se relacionan entre sí» (2013: 154). El código literario significa en tanto que se re-conoce como alteridad y equivalencia de los textos artísticos que componen la memoria de autor y lector. En este

contexto en el que el sentido histórico del arte se percibe «not only of the pastness of the past, but of its presence» (Eliot, 1982: 37), la noción de intertextualidad se incrusta en la idea de ‘tradición’ —tal y como así lo prevé Francisco Rico (1983)— convirtiendo al texto en un intertexto infinito borgiano sumido en la ansiedad de la influencia⁶⁰.

El código artístico utilizado por autor y lector es aquel que traduce las formas de lenguaje, (re)creando discursos inteligibles gracias a su (dis)continuidad con la tradición; así entendida, la creación es equiparada a la idea de ‘recreación’ donde la escritura será necesariamente una ‘reescritura’ que contiene en las voces presentes del texto a los ecos ausentes (pretéritos y futuros) en una simultaneidad polifónica. Al dialogismo bajtiniano se han sumado las teorías semiológicas —especialmente los ensayos de Barthes (1974) y Kristéva (1969)—, y de la mano de la posmodernidad han provocado una amplitud conceptual en la que el lenguaje polifónico y el signo han invadido los estudios literarios: todo es apropiación, reescritura, intertextualidad. Nos movemos sobre el terreno de las fuentes, las citas y las influencias sin discernir quién es quién en un texto del que ya apenas puede decirse nada; cuanto menos en el caso del eclecticismo promulgado por la posmodernidad. Es por ello que se hará fundamental la distinción matizada ya por Cesare Segre (1982) entre *intertextuale* e *interdiscursivo*⁶¹, y retomar la comunicación literaria como un proceso de *estilización* y *naturalización* estética. De hecho, es el mismo concepto de estilización el germen primero del que brota la problemática que venimos discutiendo y que alcanzará a la definición de la parodia desde las teorías formalistas.

La estilización es el proceso mediante el que se enmascara la palabra para teñirla de la autorreferencialidad estética que la consigna como literaria: entendida como el uso consciente de voces desviadas de su naturaleza original, la estilización ha explicado la composición literaria y, especialmente a la novela, desde la escuela rusa. Mediante dicho *enmascaramiento verbal* se objetualiza la voz de la que se apropia, creándose una interdiscursividad polifónica de lenguajes que se encuentran como otredad y que quedan hilvanados por la pluma del escritor en una nueva relación pragmática. Voces que se encuentran en una textualización ajena (la literaria), para conformarse en un universo pragmático (el del género), que será

⁶⁰ Es por ello que al concepto de *intertextualité* añade Francisco Rico (1983) el de *Rezeptionsästhetik* y apunta, «harto preferible» (16).

⁶¹ Recuperada en sus últimos estudios por Pozuelo Yvancos (2018, 2019a), la distinción entre las voces de intertextualidad y interdiscursividad sirven al crítico para discernir entre las categorías de fuente, influencia e intertextualidad y desarrollar un análisis crítico que devuelve a su curso los estudios comparativos gracias a su noción de *interdiscursividad germinativa*.

naturalizado por el lector, esto es, que será actualizado *como si* fuera un lenguaje referencial⁶² íntimamente relacionado con la idea del juego como construcción de Gadamer ([1960] 1977)⁶³. En la creación literaria, la estilización de un lenguaje por parte del autor busca, en su constitución como literatura, lograr que el receptor, abstraído en su letargo estético, naturalice el código en su proceso de lectura.

Es este doble movimiento de estilización-naturalización el que distingue lo literario como un desvío funcional interno (transformación literaria) y externo (respecto al lenguaje referencial) en cuyo desplazamiento intervendrá la parodia. Instalada en este particular sistema de comunicación, el discurso paródico evidencia la estilización y la naturalización en tanto que mecanismos asumidos por autor y lector, quienes, habiéndose situado en las particularidades pragmáticas de la literatura (o cualquier arte) y sus géneros, son continuamente distanciados del discurso literal; la parodia permite al lector observar el lenguaje desde fuera, como imagen, como representación de una textualidad. Usando los términos de David Lodge en su Prólogo a propósito del texto de Bradbury (2007), lo paródico juega con la distancia del receptor y el arte a través de una desfamiliarización de la norma literaria que debiera ser naturalizada para su comprensión. Si se conciben los géneros como el conjunto de expectativas que permiten al autor estilizar y al lector naturalizar el texto, la parodia se instala precisamente en ese curso, violentándolo, evitando que la forma estética se fije como tal.

Es por todo ello que la parodia ha sido estudiada como el motor de cambio de la literatura, como el modo que se sitúa en el quicio de la evolución artística dada su mirada consciente, su reescritura del material del pasado y su impulso a nuevas fórmulas posibles; la autorreferencialidad paródica se ha destacado como la fuerza transformacional del arte desde los orígenes de la teoría en el Romanticismo (Hugo [1827] 1971), de manera especial por el formalismo ruso desde Tynyanov (1971) y Bajtín (1975), hasta llegar a las teorías pragmáticas y de la posmodernidad de Hannoosh (1989), Rose (1993), Hutcheon (2000), Chambers (2010), entre otros. La parodia se concibe como modo regenerador del material que incluye en su propia construcción para poner en movimiento la convención anquilosada y relativizar los procedimientos de creación artística, descubriéndola como *juego*. Esto es, lo paródico se

⁶² Siguiendo el concepto de Culler (1978) de ‘naturalizar’ como la capacidad del lector de conferir a los textos literarios una relación con el mundo.

⁶³ «De hecho el juego sólo cumple el objetivo que le es propio cuando el jugador se abandona del todo al juego. Lo que hace que el juego sea enteramente juego no es una referencia a la seriedad que remita al protagonista más allá de él, sino únicamente la seriedad del juego mismo. El que no se toma en serio el juego es un aguafiestas. El modo de ser del juego no permite que el jugador se comporte respecto a él como respecto a un objeto. El jugador sabe muy bien lo que es el juego, y que lo que hace ‘no es más que juego’; lo que no sabe es que lo ‘sabe’». (Gadamer [1960] 1977: 144)

adhiera al uso desviado del lenguaje literario, necesariamente automatizado y pactado, para desvelar cómo su naturaleza responde a las leyes de la literatura como sistema, despertando así al lector que repara ahora en el discurso como estilización. Apuntaba Foucault (1996): «La literatura, en sí misma, es una distancia socavada en el interior del lenguaje, una distancia recorrida sin cesar y nunca realmente franqueada» (66), y añade «Porque, a decir verdad, nada, en una obra de lenguaje, es semejante a lo que se dice cotidianamente. Nada es verdadero lenguaje. Les desafío a encontrar un solo pasaje de una obra cualquiera que se pueda considerar prestado de la realidad del lenguaje cotidiano» (Foucault, 1996: 67). Insistimos en esa previa automatización necesaria para la ejecución de la parodia, pues es a partir de ella que la estilización pasará a ser un no-lenguaje que, aun ausente, es objeto del autor, moldeable en el texto y actualizado por el receptor.

El reino de la parodia es el lenguaje y por ello, desde las últimas corrientes teóricas enmarcadas en la posmodernidad, lo paródico se ha venido confundiendo con la estilización como formulación estética intertextual, con especial controversia desde los análisis bajtinianos de la novela como sistema dialógico de imágenes de lenguaje, siendo no solo representación sino objeto de la representación (Bajtín, 1981). Si la estilización se define por ser una consciencia lingüística que dialoga con lenguajes previos a los que moldea como imagen y desvía de su funcionalidad, ¿cómo puede la parodia distinguirse de ella? De la misma forma, ¿cómo podía la creación distinguirse de la recreación si todo es intertexto, si todo es fragmento contenido y continente del todo? Las consideraciones formalistas, estructuralistas y semiológicas sobre la intertextualidad han sumergido a la parodia hasta ahogar su voz y disolver su entidad. Parodia y estilización se equiparan como estrategias de creación literaria conscientes e intertextuales y es por ello que urge recordar sus líneas demarcatorias: «toda parodia es una estilización intertextual pero no toda estilización intertextual es una parodia» (Pozuelo Yvancos, 2000: 3). La mirada pragmática será la que precise la imagen de lo paródico y la identifique entre el sistema de la comunicación estética, dando respuesta a esta ampliación conceptual de lo paródico mediante el discernimiento de su especificidad como modo artístico. En esta segunda parte, nos ocuparemos la parodia atendiendo a sus peculiaridades estético-literarias: la hipertrofia, la interpretación y la intencionalidad, de cuya interacción resultará el efecto cómico del cual la parodia no puede apartarse; se analizarán las condiciones necesarias para la aparición de la parodia en los tres planos comunicativos — texto, receptor y emisor— en virtud de su carácter ambivalente deformador e imitador de la otredad, dependiente e independiente de la familiarización del lector, y desde la intencionalidad cómica o la consciencia crítica del autor.

CAPÍTULO IV. LA HIPERTROFIA PARÓDICA

MAX: Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.
DON LATINO: Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.
MAX: Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.
DON LATINO: ¿Y dónde está el espejo?
MAX: En el fondo del vaso.
DON LATINO: ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!
MAX: Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.
DON LATINO: Nos mudaremos al callejón del Gato.
(Luces de Bohemia, Valle-Inclán)

Parodia y estilización comparten en su esencia intertextual el uso marcado de voces ajenas que remiten a formas de discurso previas, al tiempo que las reconstruyen desde una nueva funcionalidad. Sin embargo, el modo paródico excede la estilización; se sirve de ella como abstracción de lo literario y le imprime lo que consideramos su nota distintiva: la hipertrofia. Entendemos la hipertrofia como el procedimiento hiperbólico mediante el cual las cualidades del código estético objeto son reescritas sobre una amplificación extrema o una disminución sintética hasta desautomatizarlo. La mirada paródica escorza el texto literario en el que se instala, trazando renglones oblicuos que descubren al lector la singularidad de su perspectiva; no solamente anida en la voz ajena, sino que explota su idiosincrasia hasta convertirla en imagen autorreferencial. El paso de la estilización a la parodia viene dado precisamente por la fuerza del mecanismo hipertrófico con el que se logra revelar la automatización y artificiosidad del lenguaje estético, cuyas formas son ahora construidas sobre el exceso.

Esta ampliación deliberada de la hipertrofia nace en el contexto primigenio del carnaval y recorre los tres estadios de la parodia adaptada a su naturaleza premoderna, moderna y posmoderna. Fundada sobre los excesos amparados en la fiesta lúdica del travestimiento como liberación y utopía, la segunda vida cómica de la premodernidad se desarrolla en su forma desproporcionada, configurando un universo de formas grotescas y ampulosas, de imágenes desvergonzadas en las que la dimensión corporal y material de la vida se amplifica a través de un lenguaje que Bajtín (1965) tuvo a bien de denominar *realismo grotesco*. La inherente hipertrofia que define a la voz ‘grotesco’ identifica el discurso carnavalesco como una hipérbole paródica que provoca la risa regeneradora propia del ritual de la Fiesta como explosión desmedida de la abundancia del beber y el comer, de la crueldad y la alegría, donde sus participantes no conciben siquiera los límites del vivir y el morir. Recuperemos aquí un fragmento de la obra rabelesiana:

Como era naturalmente flemático, empezaba su comida con algunas docenas de jamones, de lenguas de buey ahumadas, botargas morcillas y otras agujas de enhebrar vino. Mientras tanto, cuatro de sus criados le echaban en la boca continuamente, uno detrás de otro, paladas de mostaza; bebía un enorme vaso de vino blanco para confortarse los riñones, y luego comía según la estación, los manjares de su agrado, hasta que no podía con el vientre. Para beber no tenía punto fin, ni canon, pues decía que las metas y los límites del beber llegan cuando la persona bebiendo nota que la suela de sus zapatillas alcanza un grosor de medio pie. (Rabelais [1534] 2008: 79)

¿Qué es el carnaval sino una hipertrofia de la vida misma, una *hipérbole positiva del banquete*? Es el realismo grotesco del estadio premoderno de la parodia donde se instaura el carácter hiperbólico que se perpetuará en lo paródico, un modo estético sin *punto fin*, *sin canon*.

Con en el paso a la modernidad la hipertrofia continúa como elemento determinante en la maquinaria de la parodia, no obstante su diferencia funcional. La mirada paródica moderna, recordemos, es aquella que crea una distancia entre discurso e historia, sema y lema, para evidenciar el código automatizado al que determina como artificio; y para ello se sirve de la amplificación de sus rasgos esenciales hasta revelar sus mecanismos y ofrecer al lector la imagen de un lenguaje muerto. La parodia moderna se sirve de su estilización hipertrofiada para abrir la brecha entre lenguajes y comenzar una batalla entre la tipificación denotativa y el estatuto ficcional; más perfilados que nunca, los personajes tipo, representantes del discurso ya caduco, se convierten en dibujos hiperbólicos, estéticos y estáticos en su ser hipertrófico. La redundancia del automatismo lingüístico se sintetiza en una miniaturización que acentúa el carácter sistemático del código, acentuado a su vez desde el plurilingüismo de la modernidad, donde el dialogismo paródico intensifica las particularidades de cada uno de

sus lenguajes, pensados desde fuera y convertidos en convenciones irrisorias, extravagantes e hipertrofiadas.

En el caso de la parodia posmoderna, donde el simulacro invade 'lo real', la hipertrofia vuelve a dominar el modo paródico, esta vez para evidenciar la imposibilidad de discernir el artificio de la verdad, la forma del contenido, la Historia de la historia. La parodia posmoderna se pronuncia como única forma de estilización posible en una construcción hiperrealista o minimalista del mundo, cuya consigna es evidenciar cómo el arte excede la vida, cómo la vida no existe fuera del lenguaje. La expansión de lo estético lo convierte en el fenómeno superlativo sobre el que se ejecuta la vida como simulacro hasta llegar a este tercer estadio en el que se enfatiza el artificio del mundo como lenguaje a través de formas pretenciosas, de lo kitsch, lo camp, el pop-art, el post-realismo, el happening... Roland Barthes anotaba lo siguiente sobre el *catch* en oposición a los deportes de lucha:

El catch, por el contrario, propone gestos excesivos, explotados hasta el paroxismo de su significación [...] lejos de disimular, acentúa y sostiene [...] sustenta su originalidad en todos los excesos que lo hacen un espectáculo y no un deporte; su sentido natural es el de la amplificación retórica: el énfasis de las pasiones, la renovación de los paroxismos, la exasperación de las réplicas, no pueden desembocar normalmente sino en la más barroca de las confusiones. (Barthes [1957] 1980: 8-14)

El exceso de la hipertrofia universaliza el *espectáculo*: la realidad (en tanto que 'verdad') es puro artificio, simple pretensión y fingimiento, y la parodia posmoderna hiperboliza el simulacro como una explosión del arte por el arte⁶⁴.

El tono hipertrófico se observa, en fin, como una constante del modo paródico que, ya sea desde su actitud carnavalesca, su barroquismo o la hiperrealidad, se constituye como la esencia de la superficie textual que lo sustenta. La dualidad discursiva parodiado-parodiador se manifiesta en su hiperbólica textualidad cuyas líneas superficiales dejan entrever el dibujo sobre el que se fundan. La parodia se construye como un palimpsesto cómico gracias al acento del exceso sobre sus formas, del que resultará una estilización marcada, una hipertrofia discursiva. Pensemos en la caricatura pictórica, en cómo se sirve de las líneas fisionómicas para ejercer sobre ellas una deformación que amplifica sus rasgos, ensanchando la frente, empujando los ojos o afilando la nariz, superponiendo sobre ella formas afrutadas, animalizadas u objetualizadas que encuentran o, más apropiadamente, que *crean* semejanzas que acentúan el retrato como construcción y cosifican al retratado como objeto.

⁶⁴ En el terreno de la creación artística, afirma Aparicio Maydeu (2015), el *show* está venciendo a la *ceremonia*, y el *espectáculo* a la *liturgia*, una correlación semántica que atiende a una dialéctica entre la episteme premoderna y posmoderna, mítica y reificada, que se desarrollará bajo estos mismos parámetros del discurso de fe, en la narrativa de Eduardo Mendoza.

El célebre trabajo de *Les Poires* de Charles Philippon (1831)⁶⁵, en el que presenta la metamorfosis en cuatro etapas del rey Luis Felipe en una pera, esclarece en imágenes el proceso de caricaturización propio de la hipertrofia paródica en tanto que permite la identificación de dos formas dispares con la que se excede la significación de ambas.

En este sentido, el texto paródico podría observarse como una forma de lenguaje caricaturesco; pues ambas, caricatura y parodia, se sirven de la hipertrofia como técnica relacional que se realiza como contraste, degradación y sorpresa en su dualidad discursiva, y obtiene con ello una deconstrucción cómica del boceto primigenio. Como la caricatura, la parodia recorre las líneas de la estilización estética parodiada para ejercer su hipertrofia mediante el discurso paródico, y es en ese balanceo entre lo conocido y lo extraño, la analogía y la diferencia donde el efecto cómico emerge. Si la hipertrofia se extralimita en su ruptura, la imagen (el no-lenguaje) se quebrará, perdiendo su vínculo textual, y se tornará irreconocible; si por el contrario se acerca en demasía, la deformación será percibida como imitación y la parodia pasará a ser una mera apropiación. De nuevo se evidencia por qué lo paródico no debe situarse en el espacio único de la diferencia como en Hutcheon (2000), o el de la cita de Chambers (2010), sino entre-espacios, en la fluctuación establecida por su dualidad hiperbólica (dis)símil. Códigos y estilos, fondos y formas se liberan en una manifestación hinchada desde su centro distintivo, que los hace perderse en su paradoja del ser y no-ser.

En este punto vuelve a ser la obra de Cervantes un lugar de referencia en el terreno literario: Don Quijote se constituye como lector del mundo como escenario caballeresco al tiempo que algunos de los personajes que le rodean se convierten en los autores, autores paródicos, que juegan con las expectativas del hidalgo, como así sucede en el afamado escenario de la casa de los duques. Los personajes representan una función, un teatro dentro del teatro del que se vale Cervantes para situar a su héroe en una simulación que se sirve de la Primera Parte —por todos leída— como marco de referencia con el que jugar con sus protagonistas. Los duques construyen a ojos del Quijote, *la flor y la nata de los caballeros andantes*, el mundo caballeresco en el que cree acérrimamente y del que tanto ansía formar parte; sin embargo, el código es hipertrofiado y deformado, hasta que las expectativas de don Quijote son

⁶⁵ Nos servimos precisamente de él dado el valioso análisis que Charles Baudelaire ([1857 y 1863] 2005) llevó a cabo tanto en su ensayo «Algunos caricaturistas franceses» incluido en *Le Présent* (1857) como en su serie «El pintor de la vida moderna», publicada en el diario *Figaro* el 26 y 29 de noviembre y 3 de diciembre de 1863, y cuya transcendencia en la teoría estética de lo cómico y la caricatura ha quedado ampliamente atestiguada.

frustradas definitivamente con el protagonismo y nombramiento de Sancho⁶⁶. El mundo caballeresco se (re)presenta subvertido ante don Quijote. Mientras que la estilización se funde en la voz ajena, la parodia se instala en ella para situarla frente al *espejo cóncavo* en que se proyecta su imagen como esperpento. La hipertrofia paródica ejerce su fuerza, no sobre el referente del discurso literario objeto —lo que, sin embargo, sí es propio de la sátira caricaturesca— sino sobre su estilización particular como forma artística; recordemos la alusión de Bajtín (1975), más desarrollada en la teoría de Beltrán Almería (2002), sobre la parodia no del héroe, sino de la *heroificación*. En la parodia, es la constitución del signo textual la que se ve amplificada y/o reducida a su hipertrofia y, en consecuencia, esa *denuncia de la textualidad* de la que habla Pozuelo Yvancos (2000), que se establece mediante una estilización hipertrofiada, es esencialmente autorreferencial. La parodia, exagerando sus signos, revela el proceso de *literaturización* que no podrá ser naturalizado sino como discurso-objeto y cosificado.

Aquellos sonetos del prólogo cervantino que dejaron de ser sonetos para convertirse en una imagen del soneto que ha excedido su *genericidad*, se emplazan en una ambigüedad ficcional que interviene sobre la funcionalidad de la forma. A partir de la hipertrofia, el discurso paródico dará cuenta de la estilización como una formulación enfática sostenida, lo que Jonathan Culler (1974) denominará los *usos de incertidumbre* en su estudio sobre Flaubert, quien al evidenciar la artificiosidad de los efectos estéticos, demuestra su profunda comprensión del funcionamiento del lenguaje poético, dependiente de las frágiles convenciones de lectura. La hipertrofia paródica consigue así el desvelamiento del proceso de estilización dejando al descubierto sus mecanismos mediante su empleo desproporcionado; un exceso del extrañamiento literario que genera una ambigüedad, una *incertidumbre* estética que sitúa al texto paródico entre-géneros⁶⁷. El discurso literario se convierte en una hipérbole prolongada que acentúa su artísticidad con el resultado paradójico de su imposible actualización como lenguaje. A mayor insistencia en las cualidades estéticas, menor viabilidad para la consecución

⁶⁶ Destaca en esta línea la lectura del profesor Edwin Williamson (1991b) de Sancho como agente parodiador; la alteración de la dependencia amo-escudero permite a Sancho Panza jugar con don Quijote, especialmente a partir del encantamiento de Dulcinea, la dama, motor de heroificación de los caballeros andantes. En la segunda parte del Quijote, Sancho es ya enteramente consciente del poder que, como creador del discurso caballeresco, tiene sobre su amo; presentándole una imagen ni completamente deseada, ni completamente degradada, el escudero combina elementos de la dualidad discursiva para generar una parodia moderna con la que dominar a don Quijote.

⁶⁷ Esta cualidad del modo paródico lo coloca en los dominios de lo a-genérico, no por su falta de rasgos de género sino, muy al contrario, por su presencia plural; es por ello que, emplazada en ese lugar en los márgenes, definimos la parodia no como un fenómeno anti-genérico sino, en cualquier caso, como un modo inter-genérico, múltiple en sus formas y ambivalente en su funcionamiento.

de la comunicación artística, pues con la hipertrofia se interrumpe el proceso de naturalización que requiere el éxito de la estilización literaria como lenguaje.

4.1 TENSION HIPERTROFIADA

Esta dilatación del discurso literario como estilización hipertrofiada propia del modo paródico se relaciona con una cualidad anotada fugazmente por Beltrán Almería (2002) que sin embargo merece ser aducida por su sagacidad: el vínculo del modo paródico con la constitución del *thriller*. La hipertrofia paródica lleva a sus límites la tensión del lector, estira las líneas definitorias del lenguaje-objeto y satura las expectativas de un género que nunca llega a consumarse. Sirviéndose de la lectura de *El amor en los tiempos del cólera* como una parodia de la novela amorosa realista, Beltrán Almería (2002) menciona el suspense paródico como elemento significativo en la novela reciente, integrada en el universo de la ironía moderna. El método del suspense se identifica como la fórmula retórica de la parodia que arruina las expectativas del género gracias a la risa callada compartida por novelas como *La boguera de las vanidades* o *El nombre de la rosa* (Beltrán Almería, 2002); en la misma línea encontramos a autores como Flaubert y su dilatación de las descripciones y extravagancias en *Madame Bovary* que distancian al receptor de la lectura simbólica, sí permitida, por ejemplo, en la obra de Balzac. Bien identificada por Culler (1974) como la parodia de la asociación de significados que propone el simbolismo a propósito de la descripción inicial del sombrero de Charles, Flaubert ejecuta este método de suspense paródico que acaba revelando al lector cómo ha quedado atrapado en una interpretación que se prolonga indefinidamente. Dicho método de suspense que Beltrán Almería (2002) reconoce únicamente en la risa callada, propia de la parodia posmoderna, entendemos, no obstante, puede extenderse a la constitución hipertrófica de la parodia en sus tres estadios, al ser esta última definida como discurso digresivo. La parodia se confecciona como un thriller sobre la comunicación artística, la cual será el crimen que el lector persigue resolver y del que solo obtiene una solución abierta, ambigua y, en ese sentido, frustrada.

La operatividad de la idea del suspense en torno a la risa callada se evidencia al visitar lo paródico como la suspensión comunicativa mediante el extrañamiento provocado por su hipertrofia. Los elementos propios de del sistema estético se hiperbolizan de tal modo que se aplaza continuamente la identificación pragmática del género; la parodia —premoderna, moderna y posmoderna— se confecciona efectivamente como un thriller. Esta sugerente idea del suspense paródico dilucidada por Beltrán Almería (2002) se relaciona con la paradoja

de Barthes ([1957] 1980) del *striptease* como proceso de mistificación (aunque ya desvinculada de la parodia): la desnudez final se aplaza en las vestiduras y movimientos que envuelve a la mujer en una «esencia milagrosa que las viste permanentemente» (Barthes, 1980: 83). Como una forma de desvelamiento estético, de *striptease discursivo*, la parodia descubre los mecanismos del lenguaje artístico a partir de una hipertrofia que los aleja continuamente de su constitución definitiva. En su ensayo sobre *Sarrasine* de Balzac, Barthes (1970) vuelve sobre la idea del *cuerpo parcelado-reunido* que, bajo la fórmula del blasón, queda construido sobre el inventario de sus partes, desmigajado hasta ser deshecho y asimilado al fetiche. Los atributos se acumulan, aplazando la construcción de una totalidad: «los sentidos pueden desgranarse, no sumarse» afirma Barthes (1970: 113), y el ‘total’ solo puede ser concebido en el lenguaje como la tierra prometida que nunca podrá reunirse completamente.

La incertidumbre comunicativa se prolonga, dilatándose hasta sus márgenes, gracias a una tensión pragmática que se apoya en su estructura digresiva y acumulativa. Destacó Shklovsky(1990) este aplazamiento de la acción como una de las tres principales funciones de las digresiones literarias cuya particular importancia reside en la tensión generada en la audiencia que espera la progresión de la acción principal, así como el lector paródico espera la naturalización como consumación del discurso al que se enfrenta. Esta *irritación* del lector conseguida por la digresión hipertrofiada de la estética, de forma semejante a como funciona el thriller o el striptease, es en la parodia una de las fuentes fundamentales de su constitución. «Las digresiones [dice la voz narrativa del *Tristram Shandy*] son, sin duda alguna, como el resplandor del sol; son la vida, el alma de la lectura; quítenselas a este libro, por ejemplo, y sería lo mismo que si quitaran ustedes de en medio el libro entero» (Sterne [1767] 2008: 124). Tomando esta obra como ejemplo paradigmático, nos enfrentamos a un discurso inundado de incisos e interrupciones que, más allá de las funciones retóricas propias de la digresión — como lo son la interpolación de material y la construcción de contrastes (Shklovsky, 1933)— cumplen un papel estructural con el que se aumenta la tensión digresiva de una vida y unas opiniones que nunca llegan a contarse. En su hibridismo, la parodia genera posibles alternativas discursivas que se intercalan e interactúan en un movimiento transcontextualizador que hace virar su significación y dejan al lector en un estado de eterna expectación.

Siendo las rupturas del hilo textual la manifestación directa de una modalidad de suspensión discursiva que amplifica hiperbólicamente la tensión pragmática, las digresiones quedan incluidas en el proceso metaficcional por el que la parodia se construye como *myse-en-abyme*

que juega con la dualidad, virtual y superficial, de su discurso. Ese mirarse desde el espejo esperpéntico viene a decirnos que no es el objeto lo que importa, sino su reflejo proyectado. La parodia juega a ser imitación siendo en realidad deformación amplificada autorreferencial, pues su objetivo no es ‘referirse a’ sino ‘representarse como’. Lejos de ser un movimiento de introversión moderno que limita lo paródico a los límites de lo estético (como así lo entienden las corrientes bajtinianas), ciertamente es ese proceso autorreferencial, como se ha venido demostrando hasta el momento, el que hace de la parodia una extroversión artística en la que se renuncia a las premisas establecidas por la literalidad para situarse en el voluble terreno extratextual en el que el arte se mira a sí mismo para establecer los vínculos con los discursos *in absentia* sobre las bases de lo cómico. Como afirmaba Patricia Waugh (1984), ser consciente del signo es ser consciente de la ausencia de aquello a lo que aparentemente se refiere y de la presencia únicamente de sus relaciones con otros signos, relaciones en este caso paródicas.

Su textualidad hipertrófica, incluyendo su estructura digresiva, descubre el carácter autorreferencial del uso paródico del lenguaje que, en un juego de imitación y deformación, genera las relaciones intertextuales que devienen efecto cómico. La naturaleza intertextual sobre la que se articula la hipertrofia reconfigura los valores estéticos heredados, y abre la puerta a nuevas lecturas del código precedente que, dada la ambivalencia adquirida por su parodización, repercute en su potencial desarrollo futuro. Es en este contexto en el que el pastiche, como miniaturización de las voces estéticas vacías de su significación histórica, contribuye a la consciencia artificial que la parodia colma con su reescritura cómica; entendido como una interrupción del tiempo y de la lógica discursiva, el contraste anacrónico que alcanza la parodia a través del pastiche excede la mera ruptura burlesca para atender a la relación hipertrófica de los textos. El pastiche dilucida la cristalización de la forma y anula su funcionalidad originaria, lo que a la luz de la hipertrofia paródica se traduce a una expresión de carácter autorreferencial que se apropia de la estilización y la reduce a imagen. El lector vuelve a observar el código previamente automatizado pero, esta vez, a través de una lente que lo dilata y deforma como *el cristal del fondo del vaso*; una mirada que influye en la percepción —pasada, presente y futura— de aquel código estético que pretendió ser referencial. Si la parodia se funda sobre esta dilatación de unas expectativas de código que señala así la intertextualidad al convocar las voces ausentes a partir de su dualidad textual, de su constitución en un doble grado, cabría preguntarse: ¿es la parodia entonces una lectura posible? ¿Depende lo paródico de la interpretación del lector?

CAPÍTULO V. LECTURA PARÓDICA

*Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan, o fecundan mis asuntos;
y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.*

(Retirado en *la paz de estos desiertos*, Francisco de Quevedo)

Con las teorías desarrolladas a partir de la Escuela de Constanza, la hermenéutica se redescubrió en el campo de la crítica como uno de los enfoques prioritarios para abordar lo literario desde su consecución en la recepción del texto. Únicamente en el acto de interpretación podrá configurarse el sentido de la obra literaria, quedando esta determinada por las ideas y asociaciones que el receptor actualiza en su lectura. Es él quien la hace inteligible, quien traduce las líneas recogidas en la página a signos, llenando los espacios vacíos (Iser, 1989), fusionando los horizontes temporales de su presente con el pasado (Gadamer, 1989), en definitiva, siendo *dasein*, un ‘estar-en-el-mundo’ (Heidegger [1927] 1998: 64) —en este caso de un *estar-en-el-texto*. Aplicando la noción heideggeriana, el enfoque hermenéutico estudia al lector a partir de su apropiación del texto divorciado del autor e imprimiendo su *yo* en él⁶⁸. En el campo de la teoría de la parodia, la estética de la recepción ha sido una de las principales vías de desarrollo que han logrado trascender los límites del aislamiento histórico propio del tratamiento formalista del texto y han reconsiderado lo paródico desde la que en realidad es una de sus dimensiones principales, la interpretación, lo que trae a primer plano la subjetividad del lector como figura sociocultural. Identificada la

⁶⁸ El desarrollo de las estéticas de la recepción no responden a un cambio de la esencia creativa siempre presente en los ejercicios de escritura y lectura, aunque sí lo ha hecho, como hace ver Hutcheon (1980), el grado de consciencia artística que los ha emplazado como fórmulas paralelas de creación.

hipertrofia como el elemento de la superficie textual encargado de activar la dualidad discursiva que arma la parodia en un doble grado, la familiarización por parte del receptor con el código parodiado será fundamental para la conformación de las distintas formas de presencia (premoderna, moderna y posmoderna) de dicha dualidad. La parodia se ejecuta precisamente sobre esos vacíos textuales que el lector debe completar, sin los que de otra manera no podría ser actualizada la hipertrofia ni, por tanto, la relación paródica. Dada la naturaleza alusiva del modo paródico en el que la literalidad del texto no es más que la forma de acceso, la interpretación del receptor —en tanto que puesta en marcha de las relaciones textuales, fusión de horizontes y aportación de su experiencia— será la que ciertamente traiga la parodia a escena y le permita aparecer como tal.

Desde la aproximación hermenéutica al texto como *expresión vacía*, la reconsideración de la parodia como fenómeno incompleto queda evidenciada, pues es ella misma un modo de relación de discursos que se sustenta en la propuesta del autor y en la captación del receptor, escapando así del plano de la manifestación formal. La parodia es uno de los elementos *no dichos* que completan al texto literario que el receptor podrá actualizar a partir de su competencia estética. La experiencia del lector con el arte y el mundo configura una red intertextual que será activada y enriquecida durante su proceso de interpretación, recomponiendo el bagaje cultural con el que cuenta y creando nuevas relaciones que se sumarán y modificarán su competencia. *Si no siempre entendidas, siempre abiertas* las lecturas pasadas se actualizan en el texto y, abriendo la *conversación con los difuntos*, el lector *escuchará con sus ojos a los muertos*. Así como no se concibe una escritura *ex nihilo*, tampoco ha de suponerse una lectura ingenua, aislada de la tradición. En este contexto, la idea de intertextualidad, germinada en los estudios bajtinianos y acuñada por Kristéva (1969), sirvió de base a las corrientes formalistas y se trasladó al campo de la recepción estética al comprenderse, no únicamente como estructura formal inscrita en los textos, sino como una forma de recepción; la intertextualidad viene a ser la lectura del texto a la luz de otros textos (Hutcheon, 1980) y esta reconsideración hermenéutica del arte intertextual analizado no solo como relación formal, sino como una forma de decodificación —y, como veremos más adelante de codificación— se hace imprescindible para el estudio del modo paródico. La experiencia del lector, en tanto que memoria intertextual, es la que permite que se establezca un diálogo con la obra desde la subjetividad de cada acto de lectura; en el caso de la parodia, será la relación discursiva entre parodiado-parodiador la que debe ser constituida en última instancia a partir de una intertextualidad interpretativa, en la que la experiencia de la lectura sirve al establecimiento de los vínculos necesarios para una *comunicación feliz*. El texto literario

paródico se sostiene por su inflexión irónica, distante, del código-objeto, reconfigurada hipertróficamente como sujeto de la enunciación. Los textos *in absentia* que constituyen la base de lo paródico deben ser traídos al texto por el lector, quien se encargará de incorporarlos como las sombras que acompañan a la superficie textual, como intertextos referenciales de lo paródico.

La estrategia de lectura, por tanto, interviene directamente en la construcción de la parodia, cuyo receptor creará relaciones no escritas, pero sí aludidas por la dualidad inherente al discurso hipertrófico. El carácter activo de cualquier ejercicio de lectura se hace evidente en el fenómeno paródico donde se necesita de la movilización intertextual de la memoria estética del lector, quien ha de comprometerse con el texto más allá de la interdiscursividad pragmática, lo que provocará el impacto emocional final al quedar revelado el artificio estético en el que había quedado envuelto⁶⁹. La lectura paródica es un proceso que atrapa al lector en su diálogo extratextual y le obliga a confeccionar una competencia interpretativa propia para la resolución de la comunicación artística. Más allá de la marca ideológica apuntada por Hutcheon (2000), la pragmática intertextual de lo paródico provoca una lectura cuya necesaria memoria y subjetividad envuelve al receptor con el texto y, más aún, impulsa el funcionamiento de la parodia como modo comunicativo compartido por autor y lector. «The author of such works [dice Margaret Rose refiriéndose a *Don Quijote* y *Tristram Shandy*] can conjure up the expectations of the reader for the parodied text, and to how those works can then not only ‘imply’, and play upon, the existence of the reader by such means, but ensure the reception of the parody work beyond its demise» (Rose, 1993: 177). El continuo juego de analogía y diferencia al que nos hemos referido como formulación de la hipertrofia se corresponde a nivel hermenéutico con el balanceo entre familiarización y desfamiliarización que afecta a las reacciones de quien se enfrenta al texto, descubriéndose necesariamente como sujeto doble, tanto cómplice como embaucado durante su decodificación. El lenguaje (des)automatizado que es la literatura se elabora en el juego aceptado por el ejercicio de lectura en doble grado.

⁶⁹ En sus estudios sobre narrativa hispánica contemporánea, Caragh Wells (2001) alude a esta necesidad de compromiso con el texto que crea un impacto emocional a quien lee una parodia; una reacción que la autora vinculará con la digresión (Wells, 2011) como forma de construcción y como placer estético que seduce al lector por sus emociones.

5. 1 UNA LECTURA EN DOBLE GRADO

Lo que podemos identificar como un *ejercicio de lectura paródica*, en tanto que interpretación intertextual como forma única de decodificación, debe reconocerse en definitiva parte integrada en el universo formal, en tanto el proceso de recepción queda incluido en el texto paródico a través de la dualidad discursiva parodiado-parodiador. Se establece en dicha dicotomía una recepción en doble grado, como así lo contempla Margaret Rose (1993), en la que el *lector externo* se ve reflejado en un *lector interno* gracias a la evocación textual de expectativas de recepción que encuentran en las expresiones metaficcionales una fórmula de manifestación directa; gran parte de la producción paródica apela al receptor y a su acto de lectura —como quedó atestiguado, desde los orígenes de la comedia en la Antigüedad—, consiguiendo un pseudo-distanciamiento del lector externo que parece situarse por encima de la ficción que se le presenta. Volviendo a la novela de Sterne, la figura de *la señora*, que nos acompaña en la lectura del texto como personaje, sirve como prueba de dicho juego:

¿Cómo ha podido usted, señora, estar tan distraída durante la lectura del último capítulo? Le he dicho a usted que mi madre no era papista (...) —Pues le aseguro que no sé nada en absoluto acerca de esa cuestión. —Ese es un fallo, señora, que le achaco enteramente a usted: es justamente lo que le reprocho; y, en castigo, insisto en que retroceda inmediatamente —es decir, en cuanto llegue usted al próximo punto y aparte— y vuelva a leer de cabo a rabo el capítulo anterior.

No le he impuesto esta penitencia a la señora ni por capricho ni por crueldad, sino por el mejor de los motivos; y en consecuencia no pienso pedirle ningún tipo de disculpas por ello cuando regrese: lo he hecho para escalear a la viciosa costumbre, que con ella comparten miles de personas en las que subrepticamente se ha introducido y asentado, de leer todo seguido hacia delante, más en busca de las aventuras que de la profunda erudición y conocimientos que un libro de esta índole, si se lo leyera todo entero y como es debido, impartiría indefectiblemente junto con aquellas. La mente debería estar acostumbrada a ir haciendo sabias reflexiones y sacando interesantes conclusiones a medida que avanzara en la lectura (...) Pero aquí llega mi bella dama. —¿Ha vuelto a leer el capítulo de cabo a rabo, señora, como le encomendé? (Sterne, 2008: 108)

Sterne personaliza la figura del lector interno del texto en esa “señora” a la que apostrofa e involucra en el desarrollo de la historia, jugando con ella y con su lectura. Un doble juego suspende el proceso interpretativo, burlándose con cinismo de la concepción elitista de *sabias reflexiones e interesantes conclusiones* con la que finge corresponderse el texto paródico. Con ello, la parodia logra la elevación de un segundo narratario que hace las veces de receptor *externo* de forma similar a la ironía dramática y, en consecuencia, provoca el efecto cómico propio de la sensación de superioridad, aludida en varios lugares de esta tesis, venida del ingenio del que *parece* ser dotado el receptor externo frente al interno y hace surgir la sonrisa irónica asociada a la idea baudelairiana de lo cómico⁷⁰. Al obligar el narrador del *Tristram Shandy* a

⁷⁰ Decía Baudelaire, «yo no me caigo; yo, camino derecho; yo, mi pie es firme y seguro» (Baudelaire, 2005: 41, subrayado original), y en el mismo sentido, el lector observa como él no es engañado, él percibe la parodia y la dualidad discursiva a la que se enfrenta... se eleva firme sobre la literalidad y su estrategia de lectura.

retroceder a la señora para releer el capítulo anterior, se crea una segunda recepción que se distancia de esa lectora, de ese *proceso de lectura*, elevándose falsamente como narratario cómplice y compartir ese momento “a solas” con el narrador; esto es, logra momentáneamente hacernos creer que, literalmente, ‘vemos’ los avances y retrocesos del lector interno de la obra desde fuera, situados junto al narrador, desde donde se verá *venir* a la señora⁷¹. Una impresión podría decirse de *falso realismo* se imprime en la parodia gracias a esta recepción en doble grado que simula situar una lectura al margen de la ficción, conocedora de ella como un conjunto de convencionalismos y ejercicios coordinados, donde la estrategia de lectura en objeto artístico. El receptor externo es consciente de ser receptor y el modo paródico juega a revelar y hacer visible esa ilusión sin dejar, no obstante, de ser una lectura textualizada por la ficción.

En este punto, es fundamental recurrir a la idea del lector modelo tal y como la contempla Umberto Eco ([1983] 1993) como una *estrategia textual* prevista en la que el autor será el jugador que construye su obra adelantándose a las reacciones del receptor; el texto responde a un conjunto de presunciones sobre su lector modelo y configura una forma de percepción constituida a partir de sus posibles respuestas. La complejidad particular del lector modelo paródico reside en la necesidad, no únicamente de llenar un vacío textual, de actualizar una serie de significaciones sobre las que se arma el texto, sino en percibir que dicho valor semiótico funciona de forma distinta a la que pretende. En un doble movimiento el lector modelo deberá reconocer una estrategia de lectura frustrada a través de su percepción de la parodia como fuerza ilocucionaria: el texto paródico genera dos estrategias de lectura con las que se juega, siendo una el lector modelo de una forma de literatura y otra el lector modelo de la parodia de dicha literatura. Desde su análisis semiótico de *Sarrasine*, Roland Barthes anota fugazmente este fenómeno de la doble comunicación a propósito de *El equívoco*, y que merece ser recordado:

Dicho de otra manera, la doble interpretación (bien nombrada), fundamento del juego de palabras, no puede analizarse en simples términos de significación (dos significados para un significante); es necesario distinguir en ella dos destinatarios, y si, contrariamente a lo que ocurre aquí, los dos no vienen dados por la historia, si el juego de palabras parece dirigirse a una sola persona (el lector, por ejemplo), hay que concebir a esa persona dividida en dos sujetos, en dos culturas, en dos lenguajes, en dos espacios de audición (de ahí la afinidad tradicional entre el juego de palabras y la “locura”: el “Loco”, vestido con un traje bi-partito —dividido—, era antiguamente el funcionario de la doble interpretación)» (Barthes, 1970: 121).

⁷¹ David Lodge (1992) dedica uno de sus ensayos de *El arte de la ficción* precisamente a este narratario de Sterne.

Dos culturas, dos lenguajes, dos espacios de audición; así, la doble estrategia de lectura crea un doble sujeto que deviene condición capital para la definición de parodia. Su recepción depende de dicha condición de consciencia *del equívoco* hermenéutico, de una estrategia de lectura incorrecta, ingenua o, más acertadamente, anquilosada, aquella que se sujeta a la literalidad del texto, aquella que se construye de acuerdo a las expectativas generadas en la lectura. En la parodia se imprime una doble comicidad cuya esencia es fingir que se ignora a sí misma, al tiempo que, autoconsciente, se reconoce y se mira como objeto. La dualidad discursiva sobre la que articulamos la teoría de los estadios de la parodia y que se construye de acuerdo a la bitextualidad hipertrófica se corresponde ahora con una dualidad de la recepción de lo paródico, que permite así contemplar el acto de lectura desde la distancia irónica. En otras palabras, se produce un desdoblamiento del lector en dos estrategias de decodificación, constituyéndose entonces una *myse-en-abyme* de la lectura en la que la respuesta o interpretación paródica lleva inserta en su interior a la interpretación no-paródica⁷².

Las expectativas del receptor de la obra forman, por tanto, parte esencial de la construcción de la parodia como modo de creación en doble grado. Hay una consciencia artística no solo formal, semiótica, sino pragmática; la hipertrofia se genera de acuerdo a las expectativas de un lector que queda irremediabilmente textualizado. Su figura es una presencia constante que puede o no ser personificada como personaje pero que de cualquier forma se palpa en el texto. La parodia se dirige a un *tú* con el que juega, al que hace esperar, al que se aproxima para, inesperadamente, separarse enormemente. El desarrollo de la interpretación paródica bascula así desde la aproximación e identificación hacia la distanciaci3n y diferenciación de las expectativas generadas, como afirma David Lodge (1992), en una combinaci3n de sorpresa y conformidad con lo que se esperaba, tal y como Sancho juega con don Quijote. El texto ofrece un continuo suministro de concesiones que atrapan la lectura sobre la que se van generando unas expectativas que nunca llegan a consagrarse, sino a desestabilizarse en su validez comunicativa. Aludiendo de nuevo a su carácter hiperbólico, el método del suspense paródico dilata la satisfacci3n de las presuposiciones del lector hasta los límites en los que quedan finalmente frustradas y, para ello, recurre a la pragmática intertextual, a la competencia lectora que regirá su estrategia de recepci3n incluida en el texto y sobre la que constituirá una dimensi3n de conocimiento compartido al que aludirá por su hipertrofia.

⁷² Remitimos aquí a la idea a la que aludíamos a propósito de los puntos de encuentro con la sátira, en virtud de la cual la parodia asocia un discurso literario a un tipo de receptor, convertido así en el objeto, en la *target* en términos de Rose (1993), de su autorreferencialidad literaria. La estrategia de lectura de determinado texto literario se identifica con unos valores socioculturales que conforman un grupo de lectores modelo, que serán incluidos en la estructura paródica como objetivos, como discurso parodiado.

Y es en ese *conocimiento compartido* donde el debate sobre la libertad interpretativa del lector⁷³ surge como uno de los factores de caracterización de lo paródico. De un lado, dicha fluctuación entre lo conocido y lo desconocido dada por la familiarización y desfamiliarización paródica conforma las bases del efecto cómico basado en la incongruencia discursiva y del que se discute su independencia respecto al modo paródico⁷⁴. De otro lado, la necesidad de familiarización con el lenguaje-objeto aludido por la hipertrofia reconsidera la lectura paródica desde su subordinación al reconocimiento de la dualidad discursiva que se esconde en toda parodia (como la pérdida del código del realismo grotesco rabelésiano supuso la pérdida de la parodia premoderna ejecutada en el texto). Como una fórmula de elipsis *discursiva*, el texto se configura sobre la literaturización de las ausencias que habrán de ser reconstruidas hermenéuticamente por ese *co-autor* que es el lector. El conocimiento compartido, la memoria y la competencia del lector forman parte indiscutible del proceso de constitución de lo paródico, pues el ya aludido compromiso con el texto que precisa de una lectura activa es el motor que pondrá en marcha las piezas hipertróficas del texto paródico, que necesita ir más allá de su literalidad. Es por ello que la intertextualidad paródica pone su acento, no solo en la idea formalista del término, sino en su dimensión hermenéutica, dejando a este modo artístico en manos de su intérprete. La problemática de la apertura interpretativa de los textos literarios se convierte así en una cuestión de existencia: ¿es la parodia un modo de interpretación textual?

«Of course, the parody is clearly a formal phenomenon —a bitextual synthesis or a dialogic relation between texts- but without the consciousness (and then interpretation) of that

⁷³ La libertad de actuación del lector con respecto a su interpretación intertextual ha sido discutida en la estética de la recepción desde la libertad absoluta del receptor de actualizar su idiosincrasia personal y cultural con Ingarden o Barthes, hasta la interpretación más sujeta a la estructura objetiva del texto de Riffaterre y Eco.

⁷⁴ La perdurabilidad del efecto cómico al margen de la percepción paródica ha llevado a estudios como el de Tynianov (1971) a concluir que pese a su relación, más o menos estrecha, comicidad y parodia son fenómenos independientes. No habría más que traer a colación las lecturas que, hasta el análisis bajtiniano, se venían haciendo de la obra rabelésiana como una extravagancia burlesca que no va más allá de las referencias escatológicas. Dichas interpretaciones no contemplaban la parodia carnavalesca revelada por Bajtín (1965), mientras que su percepción cómica perduraba; en términos genettianos, con la pérdida del hipotexto la actualización del hipertexto no puede llevarse a cabo. Ahora bien, ¿es la misma forma de comicidad que aquella que contemplará Bajtín? La significación de la risa ritual apreciada al amparo del análisis de la parodia premoderna es genuina a dicho modo de interpretación; el uso paródico del lenguaje en Rabelais, no solo no pierde la comicidad aducida por los estudios precedentes, sino que adquiere una nueva dimensión cómica propia de la parodia que se está llevando a cabo. Como ha sido expuesto con anterioridad, la parodia es un modo que pertenece a la vía humorística del arte que apartado de su efecto cómico pierde su entidad y, en consecuencia, perece en la vaguedad conceptual; recordemos las propuestas de Hutcheon (2000), Chambers (2010), etc.

discursive doubling by the perceiver, how could parody actually be said to exist, much less ‘work?’» (Hutcheon, 2000: xiii). El énfasis que la pragmática ha puesto en la interpretación como la constitución del objeto artístico ha ejercido su impacto en la teoría de la parodia hasta llegar a considerar a esta última una competencia lectora de la posmodernidad (Dane, 1988) o un ejercicio de recepción lúdica (Chambers, 2010). En las páginas anteriores hemos aludido a la necesaria automatización del código sobre el que el modo paródico se construye como alusión y, en esta línea, el reconocimiento de dicho lenguaje ausente debe producirse para la lectura de la literalidad paródica como no-lenguaje. Esto es, sin la actualización del discurso parodiado, el discurso parodiador únicamente podrá ser interpretado como lenguaje referencial mimético, desvaneciéndose por tanto la relación intertextual en doble grado, pues, como fue señalado desde el formalismo (Tynyanov, 1971; Bajtín, 1975), sin exceder las fronteras del texto dado, la parodia no podrá ser comprendida. Sin embargo, al entender el reconocimiento del lenguaje automatizado como la apreciación de los intertextos ausentes que lo conforman, el modo paródico queda inexorablemente unido a su discurso-objeto, dependiendo de él a la manera estructuralista. Las que podemos llamar *citas paródicas*, esto es, las parodias particulares de un objeto estético concreto (escenas, cuadros, versos) son determinantes para la ejecución del modo paródico en su totalidad, pero el funcionamiento de la parodia va más allá de la asociación cita parodiada-cita paródica⁷⁵.

El reconocimiento de la fuente original tomada por el autor paródico otorga sin duda una profundidad intertextual a la lectura mayor que a aquella que no ha podido actualizarla. Pero la parodia seguirá ejecutándose siempre que la estilización hipertrófica de un código precedente sea percibida; en consecuencia, la autorreferencialidad y la incongruencia discursiva permitirán la aparición del efecto cómico, incorporando al lector en la comunicación paródica. De forma más evidente se aprecia en los análisis sobre los textos clásicos, no solo por la distancia sociocultural que nos separa de su creación, sino por los diferentes niveles de lectura que se aprecian de acuerdo a la complejidad o especificidad de las referencias. En el estudio que lleva a cabo Matthew Wright (2012), quien analiza la comedia griega como una forma primigenia de crítica literaria, se entrevé el necesario nivel

⁷⁵ El proceso de traducción literaria deja patente cómo las referencias textuales incluidas en el original van más allá de su forma y su origen para convertirse en imágenes representativas de una función artística; las referencias, especialmente en la comedia, son modificadas y sustituidas por aquellas con las que puedan identificarse en la lengua-cultura meta, y conseguir así el efecto cómico pretendido del texto origen. La parodia, como forma del universo del humorismo ligado al valor histórico y al contexto sociocultural presupuesto, debe amoldar sus herramientas a cada contexto comunicativo, sin por ello perder su entidad de modo.

analítico de los textos originales (parodiados) para la actualización ciertas referencias⁷⁶ no obstante la concepción general de la parodia y su ejecución queda asegurada, como afirma Wright (2012), por la fuerte *impresión de literariedad*. La actualización de las referencias intertextuales sobre las que se arma el modo paródico nunca se dará completamente — cuanto menos en el caso de los textos con grandes distancias culturales y temporales— y, por otra parte, no debería tener que darse. Si admitimos que la parodia aparece y desaparece en función de las referencias captadas o perdidas, quedaría limitada a un recurso retórico aislado que estriba en la referencia particular. Visto como una serie de citas que se actualizan o se pierden, el fenómeno paródico será reducido por una definición que se acerca peligrosamente a la concepción de figura o género parásito, acompañante y dependiente del signo que le precede, una definición que no responde a la complejidad constatada de la parodia como modo artístico.

El lector accede a lo paródico gracias a la estilización hipertrofiada evocadora de la dualidad discursiva que, pese a sus referencias genéricas y estilísticas, va más allá de la cita intertextual para cuestionar la representación artística misma como proceso artificial anclado en un momento histórico cuya validez es temporal. Cualesquiera que sean los géneros, estilos u obras a los que acuda, la parodia se actualiza gracias a su desvelamiento del proceso de estilización y de naturalización del arte. La parodia va más allá de la *cita paródica*, se sirve de ella para su conformación pero lejos de ser una propuesta de lectura cerrada, se abre a la ambigüedad, cualidad que de hecho la define como modo. Sin duda, para que haya desfamiliarización ha de haber irremediablemente una familiarización; no obstante, no cabe cuestionarse la existencia o inexistencia de la parodia de acuerdo al conocimiento de las referencias del no-lenguaje. La cuestión que aquí se debería plantear es: ¿es el discurso paródico suficiente para el reconocimiento del parodiado? La constitución hiperbólica de la parodia, no olvidemos, lleva inserta en su constitución el código-objeto, por lo que la respuesta quedó ya intuida. Gracias a su esencia dual, tanto discursiva como interpretativa, la parodia incluye lo parodiado y asegura su evocación en la lectura. La estructura digresiva dilata las expectativas estéticas y, en ese sentido, las incluye, las extiende y las amplifica, hasta generar una estrategia de lectura que accede al texto parodiado desde el paródico. Para conseguir su desfiguración y deformación estética, la parodia se aproxima y revela, presenta sus antecedentes y hace evidente su automatización y su funcionamiento. La propuesta de

⁷⁶ Además de la instrucción crítica y literaria que requieren muchas de las citas paródicas, queda anotada incluso la presunción de que no están pensadas para su apreciación durante la representación dramática, sino en la lectura del texto.

Margaret Rose (1993) respalda esta concepción del modo paródico como autosuficiente; en su crítica a las limitaciones de Bajtín y el grupo de los formalistas⁷⁷, Rose (1993) no solo defiende que el texto asegura el reconocimiento del material parodiado, sino que en él se aprecia la comicidad de la incongruencia establecida entre este y el parodiador⁷⁸. Reconocida la parodia, el proceso de interpretación es el inverso a la ironía: la parodia se reconstruye desde el hipertexto hacia el hipotexto, por lo que pese a que en términos semióticos en los textos cómicos —y entre ellos en los paródicos—, «the broken frame must be *presupposed* but *never spelled out*» (Eco, 1984a: 4), la autorreferencialidad de la parodia asegura su actualización como discurso en doble grado.

En definitiva, la parodia incluye en su construcción una estrategia de lectura (como hemos visto, doble) con la que crea unas expectativas generadas en el texto mismo, el cual contiene en su hipertrofia las cualidades estéticas, automatizándolas y descubriéndolas a ojos del lector. Así, pese a que el fenómeno paródico debe ser ejecutado en la lectura como una relación entre códigos percibida en la dualidad discursiva de la parodia, no puede ser esta última entendida como una interpretación posible, dependiente del reconocimiento de las citas paródicas. La interpretación paródica queda inevitablemente incluida en la obra por su forma de hipertrofia textual, que acoge a la decodificación intertextual en doble grado que caracteriza lo paródico. El conocimiento compartido necesario —aunque no exclusivo— al que se sujeta la puesta en marcha de la parodia es proporcionado así a través del texto que, en su juego hiperbólico de acercamiento y distanciamiento, es capaz de incorporar y demostrar la automatización del material objeto. La incongruencia que se observa entre el discurso parodiado y el discurso parodiador origina el proceso de desfamiliarización en el que la automatización, revelada y acentuada, convierte al discurso-objeto en imagen y constituye las bases de la experiencia lectora que permite la interpretación y, en consecuencia, la consumación de la parodia. Entendida la automatización estilística como el medio que asegura la interpretación que hará surgir la parodia, surge una nueva problemática: ¿todo arte percibido como estilización hipertrofiada es entonces una parodia?

⁷⁷ Rose (1993) señala las contradicciones en la teoría de Tynianov respecto a la necesaria vitalidad y decadencia del código parodiado, así como la capacidad eludida por Bajtín de la parodia como fórmula en doble grado de preservar en su esencia el texto objeto en las lecturas bajtinianas.

⁷⁸ En la misma línea, Michelle Hannoosh afirma «It is in the nature of parody to set the reader on a quest for the original, only to reveal, once found, that he did not really need anyway» (Hannoosh, 1989); y recientemente en la teoría hispánica Pueo (2002) niega la necesidad de un conocimiento profundo dadas las pistas incluidas en el hipertexto, un mundo architextual construido alrededor del texto.

5. 2 PARODIA ININTENCIONADA VS. IMPRESIÓN DE LITERARIEDAD

La condición intertextual (formal y pragmática) de lo paródico asumida por la totalidad de los enfoques teóricos vuelve a colación la confusión habida entre parodia y estilización. Esta vez, desde el automatismo estético —destacado por la episteme posmoderna— se ha aproximado la idea de parodia a la de estilización a través de los fenómenos de obsolescencia artística y la profesionalización. La (des)automatización del material estético-literario forma parte irrevocable del fenómeno histórico que es el arte: la forma artística, fija y eterna, se enfrenta a un movimiento interpretativo dinámico y perecedero, por lo que la inamovilidad del objeto literario se traduce, más tarde o más temprano, en un ineludible desfase estético que, a ojos del espectador siempre nuevo, siempre futuro, se revela como un discurso que no permite ser naturalizado sino como quimera estética. Consciente de su estilización, la alienación del receptor imprime en la lectura un elemento desfamiliarizador por el que el artificio se vuelve evidente y su artísticidad pasa a ser imagen obsoleta sin referencia. El lector llevaría a cabo una interpretación que, ante el distanciamiento discursivo, puede fácilmente devenir cómica, ya que la actualización del texto no pasa por su naturalización sino por la consciencia estética provocadora de la cosificación discursiva. ¿Cuántas veces una reinterpretación de la tragedia clásica nos ha hecho sonreír como al público de las comedias? Se magnifica la estilización y su artificiosidad, impidiendo su actualización y distanciando la recepción del discurso cristalizado como no-lenguaje, como fórmula convencional adherida a una estética, a un género, a un estilo.

Y son estas formas, aquellas que obstinadamente preservan su naturaleza canónica y que por ello el lector siente como estilización, las que Bajtín llega a identificar con la parodia, y añade, «despite the artistic intent of the author» (Bajtín [1975] 1981: 6). A mayor adherencia —al canon, a la estética, a la formulación genérica— mayor vulnerabilidad a la cristalización y, en consecuencia, a su caducidad, convirtiéndose en una estilización hipertrofiada cuyo discurso no es ya un lenguaje sino, como dijimos a propósito de la parodia, una imagen, un no-lenguaje. La lectura desfamiliarizada del texto literario hace evidente su artificiosidad, como un lenguaje obsoleto ya sin referencia. Recordemos la sentencia de Robert Klein (1970): «(...) et tout art dépassé devient autoparodie» (376). Desde esta perspectiva, la cristalización de una serie de convenciones obsoletas provoca la vuelta sobre una estilización que ya no es actualizada por el lector sino percibida desde la autorreferencialidad como una parodia de sí mismo. En términos semejantes se aproxima la teoría a la profesionalización visible, esto es,

a una mala praxis por la que la voluntaria y desacertada estilización induce al lector a apreciar una reflexividad estética que hace percibir la desconexión fondo-forma de la obra, presentándose como una *parodia inintencionada*. En palabras de Chambers (2010): «There is an amorphous dividing line between planned bad art and unintentional self-parody, and there is a similar fuzzy demarcation between blended mock writing (or art) and highly stylized writing (or art)» (Chambers, 2010: 163). No es el único autor que contempla la sobreestilización como una forma de autoparodia o parodia inintencionada, y la ya citada mirada posmoderna al arte por la que se ha reescrito la historia de la literatura desde la metaliterariedad y autorreferencialidad (recordemos, como una *parodia inintencionada universal*) debe ser aludida de nuevo en este punto. La nueva episteme ha venido revisitando la representación artística como necesariamente paródica en tanto que desviación estilizada de lenguaje. Lipovetsky (1981) habla de una *parodie inéluctable* existente en la *sociedad humorística* que es la posmodernidad independientemente de nuestras intenciones, y en la misma línea ya hemos aludido a autores como Derrida ([1967] 1989), Jameson (1991) o Baudrillard (1978).

Es así como la estilización, o más concretamente, la *impresión de artisticidad* se vincula con el fenómeno de hipertrofia estilizada de la parodia, o más concretamente, de la *autoparodia*. Es este último concepto, engarce común de la obsolescencia artística, la profesionalización y el acento posmoderno, el que lleva a considerar un tipo de parodia inintencionada, y el que ha de ser distinguido para la correcta teorización de la parodia. La idea de autoparodia debe ser entendida dentro de la naturaleza dual de lo paródico mediante la cual el material parodiado forma parte de la construcción misma de la obra. Más allá de las autorreferencias del autor a su propia creación, la parodia contiene en sí misma a su contrario y pone en cuestión cualquier intento de representación artística como lenguaje. Así la define Poirier (1971), como la fórmula que se moldea a sí misma sobre su disolución⁷⁹ y, en esta línea, Hannoosh (1989), Rose (1993) o Hutcheon (2000) se refieren a la autoparodia como un modo que excede de la autorreferencialidad y se cuestiona su propia naturaleza, que se ofrece a sí misma como material susceptible de parodización. Así, si ha de entenderse una formulación autorreflexiva particular de lo paródico, no debiera en ningún caso equipararse con la estilización hipertrofiada inintencionada —sea por la escritura del autor, sea por la interpretación (a)histórica del receptor— y se ha de insistir en el carácter crítico que se establece por

⁷⁹ La autoparodia es para Poirier aquel fenómeno que «proposes not the rewards so much as the limits of its own procedures, it shapes itself around its own dissolvents, it calls into question not any particular literary structure so much as the enterprise, the activity itself of creating any literary form, of empowering an idea with a style» (Poirier, 1971: 27).

mediación de la distancia irónica siempre existente en la dicotomía parodiado-parodiador. Consideramos no obstante que la autorreferencialidad es un elemento esencial del modo paródico en sus tres manifestaciones —premoderna, moderna y posmoderna— y así quedó demostrado en las páginas anteriores, por lo que la distinción de la noción ‘autoparodia’ creemos solo acentúa uno de los elementos constitutivos de lo paródico, desde una aproximación posmoderna al fenómeno que desvanece los límites que la definen en su inclusión dual y en su permeabilidad a cualquier dimensión artística o representacional.

No se ha de olvidar que la parodia no impone únicamente la cosificación, el señalamiento de un lenguaje y su caducidad, sino que relativiza la creación artística y literaria; automatiza para poner en movimiento. El modo paródico va más allá de la caricatura, la farsa o la comedia resultante de la inadecuación histórica de las convenciones estéticas para situarse en terrenos volubles, en la ambigüedad que denuncia y reconoce. La parodia se sitúa, recordemos, entre géneros para revelar la adherencia a lo canónico y sistemático, para lo que se sirve del lenguaje objeto. La existencia de una autoparodia inintencionada otorga a la interpretación la totalidad del poder creativo de lo paródico en base a la percepción de un texto altamente estilizado obviando un elemento fundamental: la parodia está prevista en la relación extratextual que genera la hipertrofia. Pese a ser un modo instalado en la consecución pragmática de la escritura y lectura, la parodia no es un sentido histórico, sino un significado textual. En otras palabras, no es la parodia un modo interdiscursivo sino intertextual, organizador semántico y estructural del texto; si bien ambos se incluyen en el nivel latente de cualquier texto, en el plano variable del sentido artístico, la parodia permanece inmutable en la naturaleza de la obra, la determina desde su producción. Frente a la sobre-estilización dada por la obsolescencia y la profesionalización y, por tanto, existente únicamente desde la interpretación, la parodia es un modo de codificación textual que responde a una intencionalidad, a una estrategia de lectura.

CAPÍTULO VI. INTENCIONALIDAD PARÓDICA

El misterio de la estética, como el de la creación material, está ya consumado. El artista, como el Dios de la creación, permanece dentro, o detrás, o más allá, o por encima de su obra, trasfundido, evaporado de la existencia... indiferente... entretenido en arreglarse las uñas.

(*Retrato del artista adolescente*, James Joyce)

La parodia nace de una intención estética, de una voluntad de reconsideración artística basada en la reescritura de los códigos. El fenómeno paródico no se entiende fuera de la significación textual, pues es él mismo un modo de escritura en el que la dualidad discursiva latente en el texto hipertrófico y actualizada por la lectura intertextual se origina en la voluntad de hacer parodia, en una *intencionalidad paródica*. «A determinate verbal meaning [afirma Hirsch (1967)] requires a determining will» (1967: 46). Pese a las controversias a propósito de la intención artística, lo cierto es que las aproximaciones a la teoría de la parodia siempre llevan insertas ciertas presuposiciones sobre la voluntad estética del texto; junto a las anotaciones de Margaret Rose (1993)⁸⁰, Linda Hutcheon (2000) ha sido una de las teóricas que con mayor insistencia ha reconocido el rol de la intencionalidad como elemento conformador de su teoría de la parodia⁸¹. Y es que lo paródico implica necesariamente una codificación

⁸⁰ «Even the ‘double-coding’ to be found in parody where contrast between texts as well as integration is usually a part of the parodist’s program, shows however, that the choice to use two codes comes from the parody author, and that while the resulting parody text (or ‘given’ text) may point to the parodist who has reinterpreted the meaning of the embedded text, and given it its new functions, and implications, within the parody work as a whole. (Yet one other way of putting this is that the double-coding found in parody the signs of the parodied text have been selected and added by the author of the parody or ‘given text’)» (Rose, 1993: 183)

⁸¹ A propósito de su estudio comparativo sobre la ironía, la sátira y la parodia, Hutcheon (1981) ya señaló el carácter intencional que se agrega a la actualización de estos modos para su constitución definitiva: «(...) La possibilité d’une ironie inconsciente, non voulue par l’encodeur mais décodée comme ironique par le lecteur. De même, il est concevable qu’un lecteur puisse interpréter comme parodique ou satirique un texte créé sans

intencionada que se ejecuta, siguiendo con la propuesta semiótica de la *cooperación textual* de Umberto Eco (1983), como una estrategia intencional contenida en el texto. Recalquemos que no son las intenciones originales de un autor el objeto de análisis, sino la intencionalidad a la que se sujeta lo paródico como relación discursiva, capaz de conformar un universo, más abierto o más cerrado, de interpretaciones textuales bajo una lectura paródica. Así como se entiende la estrategia de lectura, se ha de estudiar la estrategia de escritura (Eco [1983] 1993), emancipada del autor empírico, *entretenido en arreglarse las uñas*.

Pese a que las relaciones entre discursos se someten a los procedimientos externos de decodificación, la parodia no deja de ser una propuesta de lectura ofrecida voluntariamente por el autor, un modo de codificación cuya actualización resultará ciertamente imprescindible para su constitución. El escritor reinterpreta el material parodiado y lo codifica en una nueva formulación que el lector ha de decodificar (como hemos visto, en un doble proceso de naturalización y desfamiliarización); la parodia es un modo programado e incluido en una estrategia de escritura o, más acertadamente de (re)escritura precisa, cuyo carácter intencional ha servido a las aproximaciones teóricas para su distinción como fenómeno, especialmente desde el formalismo y sus reflexiones a propósito de la estilización literaria. Tynyanov (1979) alude a la parodia como *comically motivated*, Shklovsky ([1933] 1990) se refiere a un *intentional disorder* y Bajtín ([1975] 1981) la distingue como *intentional stylistic hybrid* o *intentional dialogized hybrid*, lo que se enfrenta paradójicamente a la propuesta de una parodia inintencionada anteriormente aludida, confirmando que es precisamente su cualidad ilocucionaria la distintiva del modo paródico: «The situation is different with parody. Here, as in stylization, the author again speaks in someone else's discourse, but in contrast to stylization parody introduces into that discourse a semantic intention that is directly opposed to the original one» (Bajtín [1963] 1993: 193).

Entendemos en definitiva la parodia como una fuerza ilocucionaria en tanto que es ella misma una reinterpretación artística que imprime una funcionalidad desviada al material parodiado, modificando la significación original de su objeto. Su esencia autorreferencial persigue efectivamente una reformulación lúdica para responder a nuevos contextos, apropiándose así de la *voz ajena* y ejecutándola con sus propios propósitos. No solo se

aucune intention de ce genre, du moins de la part de l'encodeur. (...) Si, en revanche, l'ironie (ou la parodie ou la satire) échappe au lecteur, celui-ci lira le texte tout simplement comme il lit n'importe quel autre. Il neutralise l'éthos pragmatique en rejetant le code qui donne naissance au phénomène ironique (parodique, satirique) lui-même. Ces deux situations intentionnelles nous sensibilisent à la nécessité de prendre en considération l'interprétation de l'intentionnalité par le lecteur aussi bien que l'intention signifiante de l'encodage en soi» (Hutcheon, 1981 : 150).

reconfigura el sistema literario a través de la *absorción* de elementos que no le son propios o son ya obsoletos como contempla Waugh (1984)⁸², sino por *vestirse* con las palabras del otro, como lo entiende el formalismo ruso (Bajtín, [1975]1981; Tynianov, 1979). Se trata de un fenómeno de *transcontextualización*, tal y como insistimos en la posmodernidad, mediante el cual la parodia desestabiliza las funciones pragmáticas, oracionales y semánticas, rompiendo las expectativas de su recepción. Semejante a la enálage a nivel oracional, la cita en el textual o la ironía a nivel pragmático, el modo paródico se define en su desajuste ilocucionario; «the illocutionary force of a quotation is different from that of the quoted utterance. The quotation does not refer to what the pre-text refers to, but it refers to the pre-text. (...) By quoting an expression we are not using it, we are mentioning it» (Müller, 1997: 49); la parodia viene así a acentuar la cita como texto mediante la reformulación lúdica e hipertrófica que interviene en su funcionalidad, ya desde la deformación, ya desde su recontextualización.

La intencionalidad paródica sobre la que se sustenta la teoría de Hutcheon (2000) se basa en una concepción ideológica de esta recontextualización: «Literature, film, the visual arts, and music all can use parody today to comment on the “world” in some way. (...) appropriate(ed) the past to ideological ends» (Hutcheon, 2000: 111). Pese a que nuestro estudio de la parodia no pretende limitar el fenómeno a la ideología, ya abordado por esta autora, así como por el enfoque marxista y la posmodernidad [(Baudrillard, 1978); (Jameson, 1981)], es interesante anotar el valor extratextual de la apropiación ilocucionaria del discurso parodiado, anotado páginas después por Hutcheon (2000), que tiene más que ver con lo que Rose (1993) llama *pathos-charged forms of discourse* y que hace de la parodia un modo que se instala en la intencionalidad misma de conceptualizar cualquier idea mediante el lenguaje: «Through interaction with satire, through the pragmatic need for encoder and decoder to share codes, and through the paradox of its authorized transgression, the parodic appropriation of the past reaches out beyond textual introversion and aesthetic narcissism to address the text’s situation in the world» (Hutcheon, 2000: 116).

Ahora bien, ¿con qué *intención*?, ¿qué nuevas funciones adquiere el material parodiado bajo la intencionalidad paródica? Resulta evidente la imposibilidad de definir una motivación universal de cualquier parodista en cualquier época más allá de la propia intención de parodiar; el *para qué* de la parodia, no solo no puede establecerse de manera transhistórica

⁸² La definición de lo paródico desde la incorporación, y en consecuencia discrepancia, de materiales externos e internos a la actividad estética en un mismo plano se relaciona, como veremos a continuación, con la transformación estética, donde en palabras de Hirsch (1967), «the growth of new genres is founded on this quantum principle that governs all learning and thinking: by an imaginative leap the unknown is assimilated to the known, and something genuinely new is realized» (Hirsch, 1967: 105).

(así como tampoco podía su definición como modo), sino ni siquiera de forma unívoca a propósito de una obra. La ambigüedad misma de su etimología ha venido gobernando las líneas de investigación de la parodia, que pese a percibir y señalar la ambivalencia del morfema *para* ('frente a', 'junto a'), se ha venido interpretando por las distintas aproximaciones teóricas de acuerdo a estas dos connotaciones alternativamente, otorgando uno u otro valor a la intencionalidad que define la función de la parodia⁸³. La ambivalencia, venida tanto de su definición conceptual, pero más claramente, de su naturaleza dual, se instala en las relaciones establecidas entre sus discursos (parodiado-parodiador) que, desde su enfrentamiento moderno hasta su virtualidad premoderna y posmoderna, quedan abiertas al campo de la perlocución a través de lo grotesco, la ironía y la hiperrealidad.

El fenómeno de la parodia es evasivo y abre las posibilidades interpretativas incluidas en su lectura, revelando al lenguaje literario en funcionamiento, o en malfuncionamiento, para insertar una mirada autorreferencial lúdica al discurso-objeto y, como afirma Bajtín (1975) a propósito de la novela, incorporando en él una indeterminación y apertura semántica que lo emplaza en el universo de lo inacabado. Es por ello que no hay una interpretación paródica única —como hemos contemplado en la disparidad teórica y hermenéutica sobre su definición y funcionalidad—, pues es un modo que acentúa aquellos vacíos que despliega la interpretación, siendo esta última siempre activa y dinámica, incapaz de fijar una *solución* única al texto dada la ambigüedad de su forma y fondo. La parodia se construye sobre la amplificación de funciones históricas que, desde la interpretación, se dan al discurso literario. Apreciada la intención paródica, el abanico de respuestas a la cuestión de sus motivaciones se despliega sobre las controversias entre el homenaje y la crítica, la deformación y la imitación, la ruptura y la confirmación. El poder de reformulación ilocucionaria de lo paródico se ha venido explorando así desde el estudio dicotómico intencional que deviene en una inevitable división funcional de la parodia que, por el contrario, ha de ser sintetizado como ambivalencia. En suma, estamos ante una amplificación de otro de los lugares de la *literariedad*: la búsqueda de construir interrogantes a través de la forma, no de resolverlos.

⁸³ Principalmente son los enfoques estructuralistas los que han tendido hacia la connotación 'frente a' (Culler, 1974; Genette, 1982), si bien se advierte una tendencia formalista igualmente hacia la oposición, como ya se ha advertido, en un intento por distinguir lo paródico de la estilización (Shklovsky, 1933; Tynianov, 1979; Bajtín, 1975); mientras que en las propuestas apoyadas en la autorreferencialidad, especialmente las posmodernas, ha prevalecido la concepción 'junto a' que subraya su consonancia (Baudrillard, 1978; Jameson, 1981; Hutcheon, 2000; Chambers, 2010), siendo muy escasas las teorías construidas sobre ambas (Rose, 1993; Pozuelo Yvancos, 2000).

6. 1 CUESTIÓN DE AMBIVALENCIA

Desde que fuera señalada en el Romanticismo como el motor de cambio de las formulaciones estéticas (Schlegel, 1815; Hugo, 1827), la parodia ha sido considerada uno de los modos principales de evolución artística. Situada en el quicio de la evolución literaria, las grandes obras paródicas han sido tomadas como referentes de los grandes cambios del curso de la historia del arte, no obstante la perspectiva desde la que se abordaran dichas transformaciones varía desde su discernimiento como fuerza *destructora* o *creadora*. Esta dicotomía obedece en realidad a la cuestión misma del desarrollo de los géneros literarios como una combinación de analogías y discrepancias (*différences*) con respecto a un canon que, asimilado como ecos heredados, se reinventa en sus formas y contenidos en un proceso hermanado por Hirisch (1967) con el metafórico, en tanto que establecimiento de identificaciones nunca antes concebidas. Ciertamente, los vínculos que entre el funcionamiento paródico y el metafórico pueden encontrarse —y que ya han quedado señalados a propósito del conceptismo moderno— revelan la definición de la parodia desde su ambivalencia no solo formal sino funcional, la que, sustentada a su vez sobre las bases de la crítica estética propia del humorismo, sitúa al modo en el proceso de evolución artística⁸⁴. Sobre las aproximaciones llevadas a cabo desde la retórica, el estructuralismo y parte del formalismo y que le han otorgado una significación de ‘ruptura’ debe aplicarse la fuerza regeneradora que el modo paródico demuestra como fenómeno; tal y como Todorov (1988) entiende la transgresión genérica que, lejos de hacerla desaparecer, la hace existir como norma, la parodia encuentra su ambivalencia en la constatación que, aun siendo definida como el último golpe a una forma artística en declive, logra del material parodiado.

En su transgresión se reconoce la entidad del lenguaje-objeto y de la validez que como sistema comunicativo ha venido demostrando. La parodia relativiza sin destruir, jugando continuamente con la inmutabilidad del arte y la mutabilidad de lo histórico para evidenciar las cadenas que los unen. Una funcionalidad histórica señalada asimismo por Kiremidjian (1969)⁸⁵, y que descubre cómo el modo paródico convierte al material parodiado en una forma del pasado, sujeta un valor histórico eternamente obsoleto; la parodia lleva latente en su esencia la afirmación del texto pirandelliano: «(...) sería bueno que usted desconfiase de

⁸⁴ Recuérdese la expansión del lenguaje ya apunada por Schwartz (1984).

⁸⁵ «A parody is a work which reflects a fundamental aspect of art and is at the same time a symptom of historical processes which invalidate the normal authenticity of primary forms» (Kiremidjian, 1969: 241); una paradoja que se observará con claridad en los textos de Eduardo Mendoza.

su realidad, de la que usted hoy respira y toca, porque, como la de ayer, está destinada a revelársele el día de mañana como una ilusión» (Pirandello [1921] 1999: 80). Imprime sobre cualquier código el valor del tiempo, haciendo de todo lenguaje una ilusión del ayer, lo que constata al arte como objeto eterno. Un baile de analogías y diferencias, imitación y deformación del objeto que pone en marcha el doble movimiento de familiarización y desfamiliarización mediante el cual el texto se observa como conocido y extraño, consagrado y desacralizado. La fuerza ilocucionaria paródica reside en este doble movimiento por el que la apropiación de las voces ajenas las desmitifica como lenguaje y las fija como imagen; las re-encuentra en su propia constitución como texto⁸⁶. Así, la desmitificación paródica se sirve de la distancia irónica que, observada desde la teoría de la superioridad cómica, evidencia el golpe ridiculizador que eleva a autor y lector sobre el objeto artístico, en una estrategia intencional que define al discurso parodiador como fórmula deformadora y transgresora por la que el discurso parodiado se siente inferior y ridículo. El discurso parodiador busca así subvertir al parodiado, del que ya no acepta sus premisas y que queda al descubierto como sistema vacío; pero es en ese *descubrir(se)* cuando la voz ajena, el material parodiado, ejecuta su funcionalidad. Es la presencia de su estrategia de escritura la que en primer lugar pone en marcha a la parodia, pues aun ausente en su forma de lenguaje, es precisamente su funcionalidad original la que se incluye y desde la que se actúa.

La destrucción propia de la parodia nunca podrá ser consumada enteramente, pues es ella misma la prueba de supervivencia del objeto. La parodia finge una muerte segura de lo estético, deformando y anulando su funcionalidad, pero al mismo tiempo retomándolo desde una nueva mirada, sirviéndose de él y presentándolo de nuevo al lector bajo los principios de la parodia. Es por ello que los análisis formalistas del fenómeno paródico devienen en la incongruencia, también señalada por Rose (1993), de la definición de un hipotexto como discurso vivo (para el reconocimiento que hace posible lo paródico) y discurso muerto (en su distinción con respecto a la estilización), lo que demuestra el abordaje de la dicotomía *παγα* como significaciones aisladas. Es así que la transcontextualización funcional de lo paródico es percibida como el reflejo de un arte muriendo o la señal de un arte naciente, vinculando la intencionalidad paródica a la destrucción o a la construcción de un nuevo camino de representación artística, siendo en realidad una forma de *deconstrucción* estética. Como así lo

⁸⁶ Creemos, como así lo defiende Pozuelo Yvancos (2000) en su propuesta, que esta dualidad es inherente al efecto paródico buscado desde su intencionalidad como modo: «Sin esa dialéctica no se daría la catarsis de la subversión que yo veo inherente al placer del texto paródico. Subvertir es rebajar, desplazar de nivel, pero también es ofrecer una versión, una vuelta, otra vez el texto origen, metamorfoseado, sí, pero vuelto a encontrar en el giro paródico que lo subvierte, lo confirma y lo homenajea» (Pozuelo Yvancos, 2000: 11).

señala Pozuelo Yvancos (2000), si alguna diferencia hay entre los conceptos de destrucción y deconstrucción es en la parodia donde puede, y debe, aplicarse. La intención de parodiar nace de una ambivalencia motivacional de imitar y deformar, homenajear y desmitificar, respondiendo en definitiva a las exigencias mismas de la evolución artística cualesquiera sean las intenciones del autor empírico; volvemos a los *speech-acts* de Pratt (1986). La estrategia de escritura paródica encuentra también su doble grado, pues codifica un no-lenguaje atemporal desde una formulación que subraya sus valores históricos. Siendo el arte una forma inmutable, renace con cada lectura en una nueva formulación, y es este proceso el que se averigua tras el modo paródico, en el que se tematiza y que juega con la continua muerte y resurrección del arte gracias a su ambivalencia creadora-destructora con la que nació en la premodernidad.

Del discurso parodiado no solo se desestabiliza la forma sino la estrategia misma de creación, pues la intencionalidad del texto parodiado es la que se rompe, la que se percibe como malograda. La codificación del material parodiado cuenta también con una intencionalidad frustrada que, al igual que hemos señalado a propósito del texto y la recepción, está incluida en la constitución de lo paródico. Es por ello que la parodia es un modo de deconstrucción lúdica, una dialéctica entre el discurso parodiador y el parodiado que ofrece una reformulación artística que se apropia de voces ajenas, las transmuta y transcontextualiza, ofreciéndolas con una nueva *intención paródica*. El discurso parodiado se define así como víctima y modelo⁸⁷, respondiendo a la naturaleza crítica autorreferencial ante la que cualquier forma la parodia revela y se rebela en un doble movimiento de *desvelamiento* (Pozuelo Yvancos, 2000). La naturaleza dual del modo paródico recorre así su funcionalidad e impide definir su motivación sino como la ambigüedad y relativización del sistema comunicativo artístico del que cada código es metonimia. La parodia es creación y destrucción, crítica y homenaje, analogía y diferencia, y es todo ello al mismo tiempo. Chambers (2010) es uno de los teóricos en los que, con mayor evidencia, se descubre la importancia del fenómeno de la multiestabilidad de la parodia, definida esta última como una técnica ambivalente. No obstante, ya anunciábamos que Chambers (2010) no incluye la comicidad como elemento esencial de lo paródico, y bajo los parámetros del *multistable art* difumina el concepto de

⁸⁷ Y es precisamente esta cualidad de la parodia como modo ambivalente la que vuelve a discernir entre el uso paródico del lenguaje y el satírico, lo que ha permitido a las teorías que la contemplan, como así la de Rose (1993), trazar una línea distintiva entre ambos modos y que en otros enfoques quedaba difuminada: «While the parodied text may be both ‘victim’ and model for the parodist, the object of the satirist’s attack remains distinct from the satirist and generally plays a comparatively minimal role in adding to the structure or aesthetic reception of the satirist’s work» (Rose, 1993: 89).

parodia hasta su extinción⁸⁸. Pero es precisamente esa ambivalencia tan bien señalada por el autor sirviéndose de imágenes ambiguas la que asegura definitivamente el valor cómico de la parodia que Chambers (2010) no contempla, pues es en esta naturaleza dual en la que dimensiones opuestas se incluyen para la creación de una funcionalidad y motivación indeterminada donde lo cómico destella con mayor intensidad.

Más allá de la incongruencia entre fondo y forma estructural, del sentimiento de superioridad o de la autoconsciencia, la parodia ríe ante la ambigüedad. La risa paródica se sirve del lenguaje consagrado para evidenciar los mecanismos de los que depende como lenguaje y desvelar la debilidad de su representatividad; al reconocer las posibles de las alternativas estéticas, la parodia juega con las limitaciones de la interpretación⁸⁹ y funda su comicidad sobre las bases de su deconstrucción y desvelamiento, que nada imponen sino la apertura y la transitividad de la función artística. Como la ironía, el compromiso categórico con un lenguaje artístico queda relativizado en la parodia, donde la función artística, ya sea la expresión premoderna, la traducción moderna o la creación posmoderna, de cualquier verdad mediante el lenguaje, queda suspendida. Es el necesario compromiso con la ficcionalidad que requiere de la asunción de un lenguaje y sus limitaciones el objeto último de la intencionalidad paródica; es una carcajada y un guiño que convierte al lenguaje consagrado en un no-lenguaje para resucitarlo desde su subversión como así lo hacía la risa ritual quimérica, pues la parodia revela al lenguaje en el quicio, muriendo y reviviendo.

Concluimos retomando las palabras de Pozuelo Yvancos (2000): «La parodia no ha sido nunca una aserción locucional simplemente paralela al texto serio, sino una acción ilocucional con consecuencias perlocucionales» (9). Esto es, entendemos la parodia, no como una enunciación literal sino como un modo de codificación y decodificación textual que se origina en una acción intencional única de la que resultan, no obstante, una variedad de efectos que se enfrentan. Es esa acción ilocucional la que debe ser captada por el lector, impidiendo así una lectura referencial del texto y asegurando la consumación de la parodia. Establecer una

⁸⁸ En su obra sobre la parodia, Chambers (2010) se refiere a ella como la técnica artística que establece una *multiestabilidad* interpretativa que permite acercarse al material paródico, como mínimo, desde dos perspectivas distintas; de tal modo que para este autor cualquier forma artística autorreferencial o cualquier arte multiestable son paródicos.

⁸⁹ «Multistable art clearly offers alternative interpretative possibilities and viewers can only perceive each of these alternatives one at time. (...) human perceptual limitations are such that two or more interpretations cannot be actively envisioned at the same time» (Chambers, 2010: 33)

función de la parodia es una empresa condenada al fracaso desde el principio, pues no se alcanzarán sino *interpretaciones*, múltiples y variadas, tantas como lecturas hay y habrá de los textos e imágenes paródicas. Todas son verdaderas y ninguna de ella lo es; y esta es la genialidad de la parodia. Solo puede asegurarse que hay una intención de parodiar, que hay una hipertrofia de la estilización que contempla una doble recepción y que remite a una intención paródica incluida en el texto. No hay un significado de la parodia inmutable, es por ello que el modo paródico se sitúa en el universo de la intención. En otras palabras, no existe un sentido inequívoco de lo paródico salvo el de la ambigüedad, por lo que el establecimiento de una teoría de lo paródico basada en la definición de su significado se prolongará eternamente en la teoría literaria sin llegar jamás a una conclusión verdadera única y, lo que es peor, operativa. La parodia jugará con nosotros, escurriéndose en su dimensión extratextual y en su permeabilidad formal.

Todo lo que tiene vida, por el hecho de vivir, tiene forma, y por eso debe morir: salvo la obra de arte, que precisamente vivirá por siempre porque es forma.

(Seis personajes en busca de un autor, Luigi Pirandello)

¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE PARODIA?

A lo largo de las páginas precedentes nos hemos venido refiriendo a *textos paródicos* u *obras paródicas* usando títulos que nos han servido para ejemplificar los distintos estadios del fenómeno, su esencialidad pragmática y, del mismo modo, han revelado la imposibilidad de concreción del fenómeno paródico en una(s) clase(s) de texto(s) que respondan a características unívocas que logren establecer una categorización genérica. Entendiendo los géneros como manifestaciones formales codificadas de entre las propiedades discursivas posibles en un espacio-tiempo concreto, esto es, como una posibilidad concretada históricamente, se advierte pronto cómo la parodia se encuentra en un nivel de abstracción que la sitúa sobre la *genericidad* y por la que queda más acertadamente definida como *modo* de creación artística. Lo paródico anida en el código y desestabiliza sus formas, funciones y significación, al generar una multiestabilidad discursiva que relativiza la elección particular (histórica) y que la re-construye a partir de su negación. La parodia se articula negándose a sí misma gracias a la eterna paradoja en la que parodiado y parodiador logran una ambivalencia textual, funcional e interpretativa a través del discurso que los une, un discurso que se construye desde lo que no es, sin especificar ni fijar formalmente lo que es, como una conjugación de signos lingüísticos dispuestos de acuerdo a una voluntad artística del autor y a una interpretación del lector. Así, el modo paródico podrá ser aprehendido únicamente en su integridad dual, esto es, con la captación de los dos niveles discursivos que la superficie textual lleva inscritos. En él se perciben los ecos literarios de textos virtuales que determinan la construcción paródica como una ampliación del alcance literal del discurso impreso, difuminando sus límites y situándolo en la ambigüedad de lo que es y lo que no es. Al acercarnos a un texto sobre el que se ejecuta lo paródico, ya no nos enfrentamos a tal texto,

sino a su imagen como no-lenguaje y es este carácter autorreferencial —del que ha nacido la voz de *autoparodia*— el que garantiza la ambivalencia funcional crítica y creativa de la parodia y que, como advierte en su análisis Hannoosh (1989), «not only rewrites another work, but suggests yet another one within itself, reminding the reader of the relativism of any work of art, and also of the richness of creative possibilities in an allegedly limited single source» (Hannoosh, 1989: 117). El *texto paródico* se incluye a sí mismo y a su contrario en una doble codificación y decodificación que se entiende entonces de forma similar a la idea del concepto *negativo marcado* jakobsoniano.

En su estructura hipertrófica se amplifican sus formas para mostrarse como (sub)versión superlativa de lo parodiado, alcanzando así el exceso que deja inconclusa su naturalización; en un proceso proporcionalmente inverso, la parodia se muestra como el arte *cuando es más artístico* y, en consecuencia, cuando es más imagen, menos lenguaje⁹⁰. Y es así como el modo paródico se describe como método de suspense discursivo, como una digresión que se extiende, sin intención de concluirse, hacia un texto hipertrofiado, ambivalente en su sentido y autorreferencial en su objetivo; la tensión artística se dilata a través de una construcción acumulativa de lo estético, siendo únicamente capaz de definirse por su contrario, por su negación como comunicación genérica. No puede así la parodia concebirse como la oposición contraria sino como la negación que contiene la voz ausente en su anulación; es por ello que se ha de distinguir lo paródico de las vías vanguardistas de la anti-novela o la anti-poesía, pues es aquella un modo ambivalente tanto en su doble textualidad (parodiado-parodiador), en su doble recepción (inconsciente-consciente), y en su doble funcionalidad (analógica y distintiva), y es por tanto, en este incluir(se) a sí misma y su contrario donde se observa la dualidad discursiva que define al modo paródico desde la teoría y la pragmática; una dualidad siempre presente, siempre necesaria, y articulada sobre las relaciones arte-verdad y texto parodiador-texto parodiado. De acuerdo a las necesidades que rigen cada una de sus epistemes, se ha observado cómo la naturaleza dual queda manifiesta a propósito de las relaciones lenguaje-mundo, texto-verdad, que ha de tenerse en cuenta para su definición: desde los fenómenos del carnaval, el conceptismo y el simulacro, lo que ha ejercido su influencia en la noción misma de parodia.

En la transferencia de los valores del código mítico quimérico al realismo grotesco premoderno se descubre la esencia ambigua, hipertrófica e híbrida de la parodia, fraguada en

⁹⁰ En el análisis que sigue observaremos la exposición del narrador-autor paródico con la que, al contrario de lo que finge proponer (su determinación como sujeto), consigue desvanecerse como sujeto ficcional-referencial, como producto reificado.

este primer estadio por muchos olvidado. Pese a las transformaciones del modo paródico, las cualidades que hemos englobado bajo el término *carnavalescas* determinaron un carácter que la parodia no perderá y que han de subrayarse más allá de los análisis sociológicos del marxismo postbajtiniano. En el realismo grotesco se encuentra el germen de la fuerza relativizadora, la funcionalidad regeneradora y la comicidad inherente a la dualidad paródica, quedando demostrado cómo la complejidad de la parodia en la premodernidad va más allá de las propuestas retóricas para poner el acento de neutralidad al margen de la jerarquía. Por su lado la modernidad será fundamental al hacer de la dualidad paródica una dialéctica en la que la autorreferencialidad se ejecutará sobre la distancia irónica y consciente del código. La mecanización del discurso parodiado, siempre necesaria para la constitución del modo, es en la modernidad el sostén de lo paródico, encargado de imprimir el automatismo alienador que quedará definitivamente expuesto. La dialéctica paródica moderna la emprenden el discurso con voluntad de ser signo enfrentado a aquel post-mítico que ya renunció al idealismo de la estética. Un juego de consciencias que personifican el doble grado de recepción paródica por el que se conforman sus estrategias de lectura; parodiado y parodiador se enfrentan en la modernidad como codificadores y decodificadores de dos códigos desajustados, *histoire et discours*, siendo el discurso una automatización convencional que ya no se corresponde con la historia. Y será con la posmodernidad cuando, retomando la univocidad del carnaval, la parodia desarticule definitivamente el signo literario como traducción, como reflejo de verdad. El enmascaramiento verbal contemplado ya en las teorías formalistas llega a su máxima expresión en la posmodernidad paródica, donde todo discurso se reduce a su máscara, a su artificio.

Comenzábamos este trabajo con la exposición de las relaciones habidas entre las teorías de la parodia y la concepción del lenguaje (mítica y post-mítica) junto a la composición del signo lingüístico, y es con esta reflexión con la que queremos dar cierre a esta primera sección, pues son estos factores los que creemos sostienen la noción de parodia y su funcionamiento en la comunicación artística. Las relaciones de lenguaje y verdad han sido formuladas como vida, lucha y arte que, tanto en su tematización como en su influencia organizadora, conforman la esencia dual de la parodia que atraviesa su forma e interpretación. La parodia necesita por tanto ser comprendida como intencionalidad, como voluntad de deconstruir cualquier código artístico desde sus rasgos distintivos, incorporados y desalienados en su textualización hipertrófica. En su lectura, el receptor accede a las voces automatizadas para finalmente reconocerse él mismo como objeto parodiado, cuyas expectativas insatisfechas frustran la actualización literal del texto y encuentran su relación cómica con el material *in absentia*. La

¿De qué hablamos cuando hablamos de parodia?

parodia es un movimiento intertextual en el que la incongruencia, la superioridad y la liberación sostenidas por la dualidad discursiva ejecutan una (son)risa paródica cuyos efectos, así como sus motivaciones, quedan anclados en la ambigüedad de un arte que, al negarse a sí mismo, se re-presenta con una paradójica y renovada vitalidad.

EL MUNDO NARRATIVO DE EDUARDO MENDOZA

EDUARDO MENDOZA. LA MIRADA PARÓDICA CONTEMPORÁNEA

(...) lo que para mí fue aliento intelectual ya forma parte de mí, y al contarlo no cuento lo que fue, sino lo que yo soy ahora. Y lo mismo sucederá con lo que yo escribo, si alguien lo lee y lo incorpora a la trascendencia de sus pertenencias. Pero no importa: así es el ciclo de las ideas... Y así por los siglos de los siglos

(Las barbas del profeta, Eduardo Mendoza)

Barcelonés del cuarenta y tres y neoyorkino del setenta y tres, con carrera en derecho aunque traductor errante de profesión, Eduardo Mendoza Garriga es, sobre todo lo demás, lector de condición y escritor artesano. La figura de Eduardo Mendoza cuenta desde hace décadas con un lugar propio en la literatura contemporánea hispánica que hace innecesaria —quizás incluso inoportuna⁹¹— una indagación en la biografía del autor, pese a lo cual, nos permitimos este telegrama que casi a modo de inscripción presenta un retrato ya por todos conocido. Y es que con pocas pinceladas se traza una vida ligada por entero al lenguaje y condicionada al espectáculo del cambio sociocultural, dos elementos sobre los que orbita toda una obra literaria. Sin la intención de elaborar un análisis histórico sobre las claves vitales del autor, no deja de ser iluminador comenzar advirtiendo cómo las características de una época y una profesión proporcionan a Mendoza una posición particular de la que sagazmente se aprovechará su literatura. Se suman en nuestro autor dos cualidades desde las que arranca su quehacer literario: el hábil *relojero de las frases*⁹² que trabaja en el interior del aparato lingüístico, conocedor de los mecanismos y engranajes que sostienen la prosa nacional y la

⁹¹ Más aún, contando en la actualidad con el texto de Llàtzer Moix (2006) que ofrece un acceso excepcional por sus testimonios a ese *Mundo Mendoza*.

⁹² Así se define el propio autor en la entrevista con Guillermo Busutil (2012).

extranjera, llevada a su taller con industria personal; y, al tiempo, el espectador pasmado, pero lúcido, ante un entorno ajeno siempre confuso y en movimiento; nacido en el franquismo, testigo de la Transición y la democracia, presencié también la caída del ideal soviético y el nacimiento de las revoluciones trasversales de género, sexualidad y migración. Un caldo de cultivo del que emergen las vanguardias y la posmodernidad, y en el que la escritura de Mendoza busca su espacio distintivo, un espacio que ya desde su primera novela comenzó a definirse.

La verdad sobre el caso Savolta (1975)⁹³ fue la carta de presentación de Eduardo Mendoza en el panorama literario, una primera aparición que lo situó lejos de las tentativas primerizas. El éxito temprano del texto —que aún se perpetúa— excede la fortuna de su oportuno momento de publicación para consagrarse como la reformulación narrativa que superó las limitaciones vanguardistas con la recuperación de la Tradición⁹⁴, convirtiéndose en la novela de la Transición española. La trayectoria narrativa de Eduardo Mendoza arrancaba así de una posición privilegiada —si bien también comprometida dado el interés que despertó aquel escritor *novel*— que fue consolidándose en la sucesión de sus nuevos títulos. En 1978 publica un segundo texto de cariz bien distinto, *El misterio de la cripta embrujada*, primero de una serie conformada por otras cuatro novelas de *laberintos, aventuras, enredos y secretos* que comparten a su personaje-narrador anónimo⁹⁵. Con esta segunda novela abre camino Mendoza a otra de sus principales aportaciones a la literatura española que abrazará luego gran parte de su novelística: la construcción de una narrativa policíaca con tintes picarescos y con un pulso cómico que, junto a la de González Ledesma o Vázquez Montalbán, ofrece un cauce propiamente hispánico para el desarrollo de lo *noir* autóctono. La mezcla genérica, la incorporación de elementos tradicionales a una nueva forma de expresión y la mirada lúdica se confirman así como los pilares sobre los que el autor edifica su literatura, que alcanzará su segundo gran hito con *La ciudad de los prodigios* (1986); en esta ocasión, Eduardo Mendoza logra un texto al que gran parte de la crítica reconoce como su obra magna⁹⁶ y le valió el

⁹³ Aunque renombrada desde 2015 con su título original, *Los soldados de Cataluña*, decidimos referirnos a ella como *La verdad sobre el caso Savolta*, no con ánimo de sostener la censura que sufrió en su publicación ni tampoco como muestra de preferencias amparadas en imposiciones de la nostalgia, sino por motivos estrictamente académicos, teniendo en cuenta el mayor predicamento del título propuesto por Pere Gimferrer en la bibliografía y, sobre todo, porque es en él donde aparece señalado un juego semántico, como se verá, definitorio del quehacer estético del autor.

⁹⁴ Carlos Mainer dice de ella que «Era insólita en unos años de *impasse* narrativo que no resolvían las narraciones experimentales» (*El País*, 30/11/2016).

⁹⁵ *El laberinto de las aceitunas*, (1982); *La aventura del tocador de señoras*, (2001); *El enredo de la bolsa y la vida*, (2012); *El secreto de la novela extraviada*, (2015).

⁹⁶ Quizás una de las críticas más significativas para el propio autor sea la reseña que de la novela hizo su admirado Juan Benet en el primer número de la revista *Saber leer* titulada «La novela de los prodigios»: «Esta novela me gusta mucho —decía Benet—, me hubiera gustado escribirla a mí». (Benet, 1987: 4)

título de “El narrador de la ciudad de Barcelona”⁹⁷. El espacio narrativo comulga con el protagonista y ambos, personaje y ciudad, se convierten en las figuras que retratan un cambio de época y una perpetuación de fronteras.

La Barcelona mendocina será pues el lugar literario, *el cuarto de jugar* que dirá Llàtzer Moix (2014), al que el narrador se acerca desde distintos ángulos y tiempos para desarrollar todo un universo novelístico tejido con las fibras de las luchas obreras (*La verdad sobre el caso Savolta*, 1975), de los barrios más miserables —y absurdos— (en las mencionadas cinco novelas del “detective” anónimo), del gansterismo de principios del XX (*La ciudad de los prodigios*, 1986), de la cultura popular y marciana en un verano caluroso (*Sin noticias de Gurb*, 1991), del mundo rural del caciquismo y los maquis (*El año del diluvio*, 1992), de la burguesía catalana del franquismo (*Una comedia ligera*, 1996) o del desencanto político del 86 (*Mauricio o las elecciones primarias*, 2006); hasta llegar a la casi penúltima pero todavía última de sus novelas publicadas, *El rey recibe* (2018)⁹⁸ en la que se retrata la asfixiante sociedad barcelonesa de finales de la dictadura. Barcelona es, sin duda, la protagonista de la obra literaria de Mendoza, si bien se han de notar distintos viajes que alejan al lector del acostumbrado espacio catalán, como son el introspectivo veneciano de *La isla inaudita* (1989), el intergaláctico de *El último trayecto de Horacio Dos* (2002), el bíblico en *El asombroso viaje de Pomponio Flato* (2008), la expedición artística que acaba por ser la antesala de la guerra en *Riña de gatos. Madrid 1936* (2010) y, finalmente, el exilio voluntario de la segunda parte neoyorkina en *El rey recibe* (2018). Dieciséis obras que, hasta el momento, conforman la novelística de Eduardo Mendoza a partir de una polifonía formal, tonal y semántica, sujeta no obstante por un proyecto artístico único y envolvente, al que ha de sumarse los relatos incluidos en *Tres vidas de santos* (2009), las lecturas de *Las barbas del profeta* (2017) y las tres piezas teatrales publicadas en *Teatro reunido* (2017). La obra de Eduardo Mendoza experimenta con la tradición narrativa, acogiendo momentánea y simultáneamente a sus géneros y modelos para dar rienda suelta a aquella *escritura desatada* cervantina que le permite visitar lugares comunes desde rutas diversas. A lo largo de las décadas, su ficción ha discurrido por caminos que, si bien marcados por el paso peculiar de sus andares irónicos barceloneses, han atravesado paisajes estéticos bien distintos, desde el realismo histórico, al costumbrismo folletinesco, pasando por el universo detectivesco, la

⁹⁷ Aunque el mismo autor reconoce en su prólogo de 1999, que no es esta la primera sino una novela más que se incluye en la tradición como *La febre d'or* de Narcís Oller (1890), *Vida privada* de Josep Maria de Sagarra (1932) o la trilogía de *Mariona Rebull* de Ignàio Agustí (1942-1972), no cabe sino reconocer la trascendencia de la novela mendocina en la consagración de un proyecto narrativo que, como ya advertía Saval (2003) sintetizó las aproximaciones anteriores a la ciudad histórica, detectivesca, urbana, etc.

⁹⁸ Es esta la primera de un grupo de novelas recogidas en *Las tres leyes del movimiento*, cuya segunda entrega ya ha quedado anunciada para el 29 de octubre de 2019 y titulada *El negociado del yin y el yang*.

ciencia ficción o la autobiografía ficcional, dispuestos todos sobre un amplio horizonte que los acoge y combina en un único vistazo.

De entre su trayectoria literaria, no debe pasar desapercibido su recorrido ensayístico, pues en él se conservan retazos del narrador de ficciones que, como quedará evidenciado, posa en ellos las problemáticas que acucian y recorren el pensamiento literario del autor así como su pulso humorístico personal. Sumados a sus prólogos, sus intervenciones articulistas y su labor como columnista⁹⁹ cubriendo el vacío repentino dejado por el amigo (Manolo Vázquez Montalbán), la figura del intelectual en Eduardo Mendoza se completa con los, hasta ahora publicados, seis ensayos dedicados a sus ciudades, sus autores y, sus inquietudes nacionales. *Nueva York* (1986) y *Barcelona modernista* (1989) se leen como dos mapas de impresiones que ambas ciudades han dejado en las pupilas e imaginación de Mendoza, y que serán después lugares narrativos que determinarán su discurso y a sus personajes. Semejante a los ensayos dedicados a sus escritores¹⁰⁰ —con especial atención a Pío Baroja— donde además de rescatar las voces literarias a las que acude y que han acudido a la obra de Mendoza, son reveladores de la posición que el autor adopta cuando se enfrenta a la literatura. Una última obra merece ser traída a colación en este punto: *Las barbas del profeta* (2017). Este texto de difícil clasificación —lo encontramos engrosando la lista de novelas, de relatos o de ensayos, indistintamente— y apenas presente en los estudios sobre la obra del autor, resulta no obstante una revelación directa de las ideas que sostienen el proceso creativo del barcelonés. Además del propio cuerpo del texto compuesto por la narración fabulada de dieciséis sintéticos episodios bíblicos, la «Introducción» y la «Conclusión» de Mendoza al texto deviene una valiosa pepita de conocimiento, germinativa de todo su proyecto literario; una afirmación que quizás no parezca descabellada teniendo en cuenta la naturaleza de este texto. *Las barbas del profeta* no es sino una fabulación que repasa las lecturas de la infancia, enfrentándose con ello a la idea de recreación lectora (en el sentido pleno de la palabra *recreación*), de escribir sabiéndose lector; esto es, no es este sino un libro de lecturas re-escritas en las que se iluminan los mecanismos que se irán examinando a lo largo de las páginas siguientes y, que adelantamos, proceden de la escritura como la rememoración figurada de la lectura.

⁹⁹ La que Saval (2008) explora, precisamente, desde su estructura y naturaleza cómica, dando cuenta de las antedichas conexiones columnista-narrador literario.

¹⁰⁰ *Pío Baroja* (2001), *¿Quién se acuerda de Armando Palacio Valdés?* (2007) y el recogido en la serie *Baroja y yo*: «Por qué nos quisimos tanto» (2019).

La obra de Eduardo Mendoza ha gozado, con pocas excepciones, del favor del público; incluso, como el autor mismo ha dejado dicho, con un aplauso en ocasiones inesperado, como fue el caso de *Sin noticias de Gurb*. Su ficción cuenta con una fidelidad lectora que se traduce en la aparición continuada de nuevas ediciones que hacen de sus novelas literatura palpitante, no solo en el marco nacional, sino como demuestran sus diversas traducciones, en el panorama internacional¹⁰¹. Y en la misma línea, la crítica se ha mostrado generalmente favorable a los textos del autor, cuya escritura se ha visto respaldada —además de con el interés reseñado de críticos y creadores— con distintos premios literarios, hasta ser llamado a recoger el título más revelador que define a un escritor precisamente como Mendoza: reconocerse oficialmente como *un Cervantes*. Sin embargo no es solamente el éxito de mercado, editorial y crítico la razón que explica la elección de su obra para nuestra investigación, sino el haberse convertido esta en un lugar recurrente al que acude la teoría literaria desde ángulos y objetivos múltiples. «Soy feliz —dice Mendoza— desde que comprendí que mis novelas tienen gran ascendencia en el mundo universitario porque permiten escribir artículos larguísimos sin ningún fundamento» (Moix, 2006: 54). El alcance de la obra de Eduardo Mendoza en los círculos académicos —aun a riesgo de ofrecer justificaciones injustificadas— sitúa su narrativa bajo el microscopio de la teoría literaria desde cuya lente se observa que, bajo el texto aparentemente liviano, interviene un mecanismo complejo de profunda envergadura teórica. Tanto es así que, la bibliografía sobre el autor destaca por cantidad y calidad dentro de los estudios hispánicos —desde artículos científicos, a tesis doctorales, monografías y ediciones críticas— que exploran la obra de Mendoza, la nueva y, más especialmente, la que ya puede reconocerse *clásica*. Esta variabilidad de trabajos, con enclaves nacionales y extranjeros, permite no obstante dilucidar unas vías de recepción académica comunes, nacidas, como se verá, de los puntos de desarrollo percibidos en su obra, y que han venido orientando la reflexión crítica hacia tres motivos fundamentales: la ciudad, la posmodernidad y lo cómico.

Las investigaciones sobre la obra de Mendoza dan cuenta de cómo desde miradas y objetivos distintos, se sigue la estela de dicha triple recepción coordinada en la que la presencia del espacio barcelonés y sus implicaciones estético-literarias sobresale como uno de los focos de interés predilectos. El proceso de *simulación* entre personaje y espacio expuesto por

¹⁰¹ Véase la *Ficha técnica del autor*, más abajo recogida.

Capdevilla-Argüelles (2005) a propósito del ensayo sobre la Barcelona modernista¹⁰² se ha venido aplicando de una manera u otra al espacio narrativo catalán que puebla la ficción de Mendoza, en torno a una fecunda relación metafórica de la que han nacido copiosas lecturas y análisis críticos (Schwarzbürger, 1998 y 2002; Grothe, 2000; Oswald, 2001; Wells, 2001; Medina, 2002; Ruiz, 2002; Hargrave, 2004; Bou, 2008 y 2017; Salam, 2013; entre otros), especialmente, como es evidente, los dedicados a la llamada *Trilogía de Barcelona*¹⁰³ (Bou, 2008; Aparicio Maydeu, 2019), cuanto más que la novela que mayor atención académica ha suscitado y suscita no es otra que la dedicada a la antedicha ciudad prodigiosa (Valles Calatrava, 1999; Saval, 2003; Salam, 2013; etc.). A fin de cuentas, dejando hablar al autor: «Al final la ciudad, más que un escenario, es un personaje» (Mendoza, 2012: 14). El protagonismo del espacio y su trascendencia en la narrativa de Mendoza se explica por ser este un reflejo del discurso narrativo mismo. Los personajes recorren la ciudad al tiempo que el lector se mueve por el texto, conducido por una narración que hace las veces de guía por el lugar discursivo de la ficción; un lugar afincado prioritariamente en su función y estructura laberíntica. El laberinto es la figura sobre la que se articulan ambos, trama y discurso, en un juego metonímico con las características de los espacios interiores y los callejones sobre los que se construye el escenario que habitan sus personajes. Así se evidencia con especial claridad en las novelas detectivescas, extendiéndose no obstante al completo de su ficción, desde las sinuosidades sin salida venecianas, hasta los extravíos galácticos de Horacio II, por citar dos ejemplos en los extremos literarios de la narrativa de Mendoza. En este contexto, la investigación de Yang (2000) sobre el género policíaco llega a sugestivas asociaciones sobre el poder que ejerce el laberinto a nivel estructural y sintáctico —advertido en distintos lugares, como García (2001) o Schwarzbürger (2002)— que cartografiará los fracasos de los personajes en busca de «su propia verdad» (Yang, 2000: 55). Y es que la importancia de la novelización del espacio en Mendoza desemboca, bajo su signo ontológico, en la construcción misma del sujeto, y más concretamente, de la individualidad posmoderna.

El estudio del espacio y su influencia en la estructura narrativa y la condición de aquellos que lo habitan acaba orientándose así hacia las esferas de la posmodernidad que, junto a la elección detectivesca, tomada desde las corrientes de la novela negra estadounidense, ha servido como resorte a la teoría literaria para aproximarse a las desviaciones estructurales, a

¹⁰² «Esta característica que se convertirá en rasgo clave de los pintores modernistas de Barcelona es extensible a la forma en que Mendoza reconstruye textualmente la ciudad y su relación con el individuo que la habita: la igualdad entre la persona y su medio, la simulación del personaje a la esfera de representación dentro de la cual emerge y la consiguiente relación metafórica entre el personaje y el espacio que estructura su vida». (Capdevilla-Argüelles, 2005: 189)

¹⁰³ *La verdad sobre el caso Savolta*, *La ciudad de los prodigios* y *Una comedia ligera*.

la incorporación de la cultura popular y sus géneros al canon, y como manifestación estética de la metafísica de la crisis de la sociedad en el último capitalismo. El elemento posmoderno, por tanto, ha sido explorado con asiduidad en la obra de Mendoza, haciéndolo el eje conductor que explica su narrativa (Santos-Botana, 1997; Herráez, 1998; Colmeiro, 1992; Marin, 1992; Ferriol-Montano, 2000; Saval, 2003; Bravo, 2017). De la lectura de las problemáticas que plantea la posmodernidad como fenómeno y su expresión en la obra del barcelonés, se advierte que es en realidad la *composición paradójica* de sus textos sobre la que gravitan las propuestas enmarcadas en lo posmoderno. Son las dicotomías de tradición e innovación (Aparicio-Maydeu, 2019), lo convencional y lo disparatado (Rico [en Moix, 2006]), lo histórico y lo fantástico (Herráez, 1997) las que en el fondo sostienen la categoría posmoderna en Mendoza, y a su vez, las que quedan envueltas bajo los dos grandes mantos de la teoría literaria: la intertextualidad y la referencialidad. En torno a ellas, la teoría y la crítica literarias han buscado las desviaciones e imitaciones de una vasta herencia artística (destacando la presencia de Baroja, Quevedo, Galdós, Dickens, Chandler, Valle-Inclán, Flaubert, etc., junto a Groux, Verne, Stevenson, también *Tarzán*, *Pulgarcito*, o las marcas comerciales), al tiempo que se han visto enfrentados a las arriesgadas lagunas de lo verdadero como opuesto de lo literario (como en el caso de las investigaciones de Soubeyroux, 1992; Westphal, 1993; Rubio-Lopez, 1998; Soldevila Durante; 1998; Ruiz Tosaus, 2001; O'Leary, 2005). Muy posiblemente ambas posiciones teóricas encuentran su razón de ser en un punto de partida común: la condición de narrador de la Transición que se rastrea como una de las causas, y puede que en más de una ocasión devenga consecuencia, de los estudios postfranquistas hispánicos que han visto en Mendoza uno de sus máximos representantes (Colmeiro, 1992; Afínoguénova, 2000; Giménez-Micó, 2000; Santana, 2005). A aquella re-visitación de los modelos narrativos —cumplida y asumida ya la labor de las vanguardias— que desde *La verdad sobre el caso Savolta* llevó a la novela española hacia una nueva narrativa tradicional, se añade el interés particular por re-conocer la Historia a través de la escritura literaria, de forma que la conjugación de ambos elementos re-producidos, conceden a Mendoza el estatuto posmoderno o, según prefiriera el propio autor, *postvanguardista*¹⁰⁴ desde el que se observa y accede a su literatura.

Es precisamente a partir de la posmodernidad y su carácter ecléctico que la tercera vía de análisis surge con fuerza renovada: la comicidad en la obra de Mendoza. El humorismo de

¹⁰⁴ Si bien optaremos por la noción posmodernidad como la más representativa, en tanto que su narrativa integra, si no su forma, sí la significación y funcionalidad de las vanguardias (de las que además, fue contemporáneo).

sus novelas ha atravesado la bibliografía sobre su obra de la mano de la lingüística —como, por ejemplo, el riguroso estudio retórico de Grohmann, (2005)—, la pragmática y la hermenéutica (Saval 2003; Díaz y Cots, 2005) o la estética carnavalesca (Trotman, 2007 2009 y 2013; Garr 2012). El carácter cómico del discurso literario del escritor parece ser una realidad asumida en las revisiones críticas de sus textos y, quizás por ello, se haya convertido en una afirmación expeditiva que ampara una tendencia a descuidar los entresijos de una condición en principio admitida por todos, pero defendida luego por muy pocos. La conjugación en Mendoza de un escritor serio y uno cómico no deja de ser cierta, si bien como advierte su editor Perre Gimferrer (2012), no en la forma que suele expresarlo la crítica. Pese a la mencionada variabilidad de instrumentos que han venido componiendo la sinfonía teórica proyectada desde y hacia la obra del barcelonés, existe de hecho una distinción que se revela en el momento en que se atiende a la distribución de los títulos que, en cada una de las propuestas de análisis publicadas, funcionan como texto(s)-objeto; frente al llamado grupo de *novelas serias*¹⁰⁵, se ha establecido aquel formado por las *novelas cómicas*¹⁰⁶, y las posibilidades de análisis crítico parecen haber sido determinadas por sendas corrientes narrativas. Lo cómico y lo serio, pese a ser enunciados como co-formantes de un mismo quehacer literario, acaban comúnmente desligados e, incluso, se establecen como los epítetos taxonómicos de su obra que, no obstante, no responden a la realidad de los textos e impiden un transvase entre-categorías. No hay más que traer a colación la significativa visión del propio autor para intuir lo desencaminado del tratamiento aislado de lo cómico y lo serio en su obra: «que por ‘humor’ ya no se entiende, o ya no solamente se entiende, la actividad encaminada a hacer reír, sino una ‘actitud intelectual’ ante la realidad, un modo específico de interpretar la realidad» (Mendoza, 2003: 19). Más apremiantes son las asociaciones que a cada una de estas membresías van adjudicándosele progresivamente en los discursos académicos; derivadas del peso de las concepciones venidas de un histórico desequilibrio cualitativo de ambos tonos, acompañan a “las novelas serias” las etiquetas de *mayores* y *de alcance*, en oposición a las *menores* y *de divertimento*, de “las cómicas”.

En consecuencia, se hace necesaria una reconsideración de la dimensión cómica en Eduardo Mendoza en la que se ponga de manifiesto que su narrativa no se entiende fuera del universo del humor y que, a pesar de algunos ejemplos en los que podría avenirse una verdadera

¹⁰⁵ Compuesto por *La verdad sobre el caso Savolta*, *La ciudad de los prodigios*, *La isla inaudita*, *Una comedia ligera*, *Mauricio o las elecciones primarias*, *Riña de gatos*. Madrid, 1936 y *El rey recibe*.

¹⁰⁶ Desde *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas*, *Sin noticias de Gurb*, *El año del diluvio*, *La aventura del tocador de señoras*, *El último trayecto de Horacio Dos*, *El asombroso viaje de Pomponio Flato*, *El enredo de la bolsa y la vida*, *Las barbas del profeta* y, finalmente, *El secreto de la modelo extraviada*.

distancia literaria (como quizás lo sea la mencionada *Sin noticias de Gurb* o *El último trayecto de Horacio Dos*, nacidas de la inmediatez episódica), no se ha de privar a ese segundo grupo de novelas de las consideraciones teóricas pertinentes; en parte, porque un elemento sustancial a aquel primer grupo, a saber, la mirada cómica intrínseca a su narratividad, quedaría olvidado o considerado como mero accesorio; y en parte, porque existe en las obras de ese segundo grupo un material literario que aborda y ahonda —y por tanto, completa— aquellas preocupaciones de las que germinan las primeras. La convivencia de ambos tonos es constante en sus textos, y así lo hace saber en su análisis de *Una comedia ligera* Aparicio Maydeu (2019) a propósito de los trasvases que entre Mendoza y Baroja existen, y que precisamente se fundan en sus juegos con (y de) palabras que acogen drama y broma¹⁰⁷; más aún, es la nota cómica de las desafortunadamente llamadas *novelas serias* la que en último término conduce la recepción de los textos y *mantiene siempre alerta* al lector (Saval, 2003), no solo como forma de sátira social, sino como desvelamiento del juego literario de la narración poco fiable. Eduardo Mendoza compone una narrativa en la que, ciertamente, se aprecian distintas luces dramáticas y lúdicas que, dependiendo de su intensidad, atraen los textos hacia diferentes lugares de la literatura; sin ser la mirada exclusivamente cómica o seria la que marca sus posiciones ficcionales, son las sombras de distintas intencionalidades y formas textuales las que proyectan las mudables facetas del autor, situado siempre en el atril humorístico. Estas problemáticas —aunque aquí apenas enunciadas, abordadas en profundidad en los capítulos que siguen— sirven como filtro teórico para emplazar la obra de Mendoza en el lugar correspondiente y evitar así desde el principio la presentación de sus textos sobre las categorías reiteradas en gran parte de la bibliografía¹⁰⁸. Lejos de delimitar las fronteras taxonómicas de ordenación de sus textos (y mucho menos, bajo criterios de alta y baja literatura), lo cómico es la puerta de acceso al discurrir narrativo y su baile hipertextual y referencial; y es que, acudiendo de nuevo a la voz del autor:

Creo que el humor nos lleva a un tipo de diálogo, de parámetros, donde el gran discurso es más fácil de introducir porque los rasgos están exagerados. Con el humor puedes crear un espejo deformante en el que entra todo, y sirve para crear afinidad, acercar la parte más trágica del discurso. Te permite transmitir verdades, críticas, y hace más fácil la asimilación. El humor es un rasgo de civilización destinado a conservar la armonía, a evitar el conflicto. También tiene mucho que ver con el lenguaje del desencanto. (Busutil, 2012: 13)

¹⁰⁷ «En fin, Baroja disfrutando de la creación verbal como lo hace Mendoza, ambos convencidos de que el juego con las palabras, el juego de palabras, nunca resta, si acaso suma, convencidos de que una broma no invalida un drama como la presencia de una lisonja no desautoriza el veredicto final de una crítica» (Aparicio-Maydeu, 2019: 37)

¹⁰⁸ Véase por ejemplo, Bravo (2017: 104-131)

A esta problemática de la que emerge dicha, consciente o no, valoración cualitativa de lo cómico y que afecta a la distribución de los textos, se suma otra que incide directamente en nuestro objeto de estudio: la flexibilidad generalizada de la aplicación de conceptos de género en su universo humorístico. De entre todos ellos, es la parodia uno de los términos más recurrentes en el estudio de la narrativa del barcelonés, lo que no ha de sorprender teniendo en cuenta su protagonismo como manifestación de la posmodernidad. Las intervenciones teóricas a propósito de la parodia en Eduardo Mendoza varían en su objetivo y metodología; no obstante, coinciden todas ellas en la prevalencia de la veta policíaca-detectivesca como soporte sobre el que abordar las cualidades paródicas de la narrativa del barcelonés. En los estudios de Compitello (1987), Colmerio (1992), Hart (1987) y Yang (2000) la novela negra española como nueva forma nacional del género responde a una composición paródica en la que la lógica estructural de los moldes americanos quedan incorporados en su subversión; es así que la parodia se convierte en aquella fórmula sobre la que la narrativa de Mendoza (posmoderna, post-franquista y de transición) logra la elaboración de la vertiente compartida con Vázquez Montalbán y ciertas novelas de Andreu Martín o Juan José Millás. Lo *noir* mendocino queda unido entonces a la parodia, a propósito de la desviación de los objetivos, de la lógica racional (Grela, 2013) y del discurso del detective norteamericano (Yang, 2000), que repercuten en la unión arbitraria e irracional de significante y significado amparada en una realidad esquizofrénica aceptada (Colmeiro, 1992); en este sentido, Murillo (2005) examina cómo el género ofrece una vía de desarrollo, a raíz de la ambigüedad de la metaficción y la parodia, a la sustitución de verdades unívocas por hilos narrativos que permiten la conjugación de perspectivas¹⁰⁹ sobre las que se ancla la posmodernidad.

El perspectivismo narrativo que puebla el mundo ficcional del barcelonés permite que la percepción de lo paródico se extienda a otras fórmulas literarias incluidas en sus textos; no es de extrañar que la polifonía y el hibridismo que, desde el pensamiento formalista, es lugar privilegiado en el análisis literario, lo sea también en su manifestación paródica (Cabrales Arteaga 2001; Tocado Orviz 2017). En este contexto se encuentra enmarcado el libro de David Knutson, *Las novelas de Eduardo Mendoza: la parodia de los márgenes* (1999), un título sugerente que, no obstante, no ofrece, tal como afirma el propio autor en el prólogo, una reflexión teórica sobre la parodia, sino un recorrido crítico por algunos de los textos de

¹⁰⁹ Entiende sin embargo el autor que dichos frutos de la metafísica de la novela policíaca no tienen que ver con el simulacro de Baudrillard, si bien como se verá en páginas posteriores, consideramos la noción baudrillana una de las principales ventanas a las que se asoman las tramas detectivescas de Eduardo Mendoza.

ficción de Mendoza¹¹⁰ en base a una idea de lo paródico muy concreta: la diferencia respecto de los modelos. Es así como Knutson (1999) examina mediante una comparativa principalmente estructuralista, las transformaciones que de los moldes de género llevarían a la escritura de Mendoza hacia los márgenes del canon narrativo. Otras investigaciones se acercan con mayor sutileza, pese a no ser su principal objeto de estudio, a esta mirada paródica que Mendoza vierte en sus textos, como así lo anota Saval (2003) a propósito de la novela histórica o las observaciones sobre la parodia la que lleva a cabo Herráez (1998) quien, pese a dedicar un único apartado a su análisis y concentrado privativamente en lo policíaco-picaresco¹¹¹, afirma de la obra mendocina:

La parodia infringe sus ocho títulos novelescos¹¹², su estrategia describe un perfil de relato (anclado en la ironía) de alcance determinante, y es aquélla, en Mendoza, algo que va más allá de un presupuesto sólo accesorio para constituirse desde un ángulo de sustancia. (173)

Pese a la existencia de investigaciones como las arriba apuntadas, el interés de la pluma cómica de Mendoza viene guiado por objetivos más cercanos a estudios retoricistas que a los diálogos que con ella se establecen entre autor y literatura, que serán los que verdaderamente revelen los contactos entre lo cómico y sus ideas literarias. Así pues, engarzadas en el discurso de la posmodernidad, las consideraciones sobre la parodia literaria en Eduardo Mendoza suelen desatender, como consecuencia de la ampliación y la restricción terminológica a la que atendimos en la primera parte de esta tesis, el modo en que se construye el fenómeno en su narrativa. Gran parte de los comentarios teóricos asumen el fenómeno paródico como uno de los definitorios de su discurso ficcional en tanto que posmoderno y, en consecuencia, los conflictos anotados a propósito de la omisión de lo lúdico, la vacuidad del concepto parodia y sus conflictivas relaciones con formas afines como la sátira o el pastiche —asociados a las características semánticas (sociales) y estructurales (hibridismo formal), respectivamente— han venido sucediéndose en los análisis de la escritura del autor.

Por todo lo que antecede, el estudio de la parodia en la literatura de Eduardo Mendoza comprende una de las claves que con mayor ascendencia determinan la recepción de su obra en tanto que, en torno a ella, gravitan los elementos principales que articulan las reflexiones de críticos y teóricos. Más aún, no solo se revela sostén que nutre las características atendidas por la academia y explica más profundamente otras que quedan fuera o mal atendidas, sino

¹¹⁰ *El misterio de la cripta embrujada, El laberinto de las aceitunas, La ciudad de los prodigios, Sin noticias de Gurb y El año del diluvio.*

¹¹¹ Más revelador aún el título de dicho análisis: *Los "divertimentos". Por una descomposición paródica de la novela policíaca y picaresca: El misterio de la cripta embrujada (1979) y El laberinto de las aceitunas (1982).*

¹¹² Hasta ese momento, todas las novelas publicadas.

que el análisis de la parodia se constituirá como una de las mirillas desde las que observar la médula del mundo narrativo del barcelonés. Como ha quedado reflejado, abundan los estudios sobre el humorismo en Mendoza en los que se ofrecen distintos análisis de sus herramientas cómicas y su funcionalidad dentro de los textos literarios, incluida la parodia como uno de los mecanismos más significativos. Sin embargo, para entender la trascendencia que lo paródico tiene en la creación literaria de Mendoza, se ha de explicar el origen de la fuerza que, como modo, ejerce en su escritura; las cualidades pragmáticas y formales de la mirada paródica del autor se sostienen sobre el centro mismo de su pensamiento literario y es desde él que debemos partir. Pero la pregunta primera que en el estudio sobre lo cómico en su narrativa se ha de responder, y que, sin embargo, siquiera ha sido formulada, es: ¿por qué lo cómico y, particularmente, su manifestación paródica se erige como elemento sustancial literario en Eduardo Mendoza?

FICHA TÉCNICA DEL AUTOR

Novela

- 1975.- *La verdad sobre el caso Savolta*
1979.- *El misterio de la cripta embrujada*
1982.- *El laberinto de las aceitunas*
1982.- *Campo de la verdad*
1982.- *Los soldados de plomo*
1986.- *La ciudad de los prodigios*
1989.- *La isla inaudita*
1991.- *Sin noticias de Gurb*
1992.- *El año del diluvio*
1992.- *El enigma Icaria* (novela colectiva)
1996.- *Una comedia ligera*
2001.- *La aventura del tocador de señoras*
2002.- *El último trayecto de Horacio Dos*
2006.- *Mauricio o las elecciones primarias*
2008.- *El asombroso viaje de Pomponio Flato*
2010.- *Riña de gatos. Madrid, 1936*
2011.- *El camino del cole*
2012.- *El enredo de la bolsa y la vida*
2015.- *El secreto de la modelo extraviada*
2015.- *Los soldados de Cataluña*
2017.- *Las barbas del profeta*
2018.- *El rey recibe*
2019.- *El negociado del yin y el yang*

Relato

- 2009.- *Tres vidas de santos* (“La ballena”, “El final de Dubslav” y “El malentendido”)
2012.- *El camino al cole* (Literatura infantil)

Teatro

- 1990.- *Restauració*
2004.- *Greus qüestions*
2006.- *Glòria*
2017.- *Teatro reunido*

Ensayo

- 1986.- *Nueva York*
1989.- *Barcelona modernista*
2001.- *Pío Baroja*
2007.- *¿Quién se acuerda de Armando Palacio Valdés?*
2017.- *Qué está pasando en Cataluña*
2019.- *Baroja y yo: por qué nos quisimos tanto*

Premios

- 2016.- Premio Cervantes (España)
2015.- Premio Franz Kafka a su trayectoria literaria (República Checa)
2013.- Premio Libro Europeo de Novela por *Riña de gatos. Madrid, 1936* (Bruselas)
2010.- Premio Planeta por *Riña de gatos. Madrid, 1936* (España)
2006.- Premio de Novela Fundación José Manuel Lara Hernández por *Mauricio o las elecciones primarias* (España)
2001.- Premio del Gremio de Libreros de Madrid por *La aventura del tocador de señoras* (España)
1998.- Premio al Mejor Libro Extranjero por *Una comedia ligera* (Francia)
1993.- Premio de las Lectoras de la revista *Elle* por *El año del diluvio* (España)
1988.- Premio Grinzane Cavour por *La ciudad de los prodigios* (Italia)
1988.- Mejor Libro del Año de la revista *Lire* por *La ciudad de los prodigios* (Francia)
1987.- Premio Ciudad de Barcelona por *La ciudad de los prodigios* (España)
1976.- Premio de la Crítica por *La verdad sobre el caso Savolta* (España)

Traducciones de su obra

- A cidade dos prodígios*. [La ciudad de los prodigios. Portugués]. Lisboa: Editores Reunidos, DL. 1994
- A verdade sobre o caso Savolta*. [La verdad sobre el caso Savolta. Portugués]. Lisboa: Editores Reunidos, DL. 1995
- Adevarul despre cazul Savolta*. [La verdad sobre el caso Savolta. Rumano]. Bucuresti: Univers, 1985
- Anul potopului*. [El año del diluvio. Rumano]. Bucuresti: Universal Dalsi, 1997
- Aventures miraculeuses de Pomponius Flatus*. [El asombroso viaje de Pomponio Flato. Inglés]. Seuil, 2009
- De Stad der ponderen* [La ciudad de los prodigios. Holandés]. Amsterdam: Arena, 2008
- Das dunkle Ende des Laufstegs*. [El secreto de la modelo extraviada. Alemán]. München: Nagel & Kimche, [2017]
- Der Walfisch* [La ballena. Alemán]. Zürich: Nagel & Kimche, 2015
- Die unerhörte Insel*. [La isla inaudita. Alemán]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993
- Gloria: comedia en un acto*. [Glòria. Español] Barcelona: Seix Barral, 2006
- Gorod chudes*. [La ciudad de los prodigios. Ruso]. Moskva: Raduga, 1989
- Grad čudesa*. [La ciudad de los prodigios. Serbio]. [Beograd]: Čigoja, [2009]
- Grande embrouille*. [El enredo de la bolsa y la vida. Francés]. Paris: Ed. Du Seuil, D.L. 2013
- Het jaar van de zondvloed*. [El año del Diluvio. Holandés]. Amsterdam: Arena, [2010]
- Ihmeiden kaupunki*. [La ciudad de los prodigios. Finés]. Helsinki: Tammi, 1989
- Istina o "slučaju Savolta"*. [La verdad sobre el caso Savolta. Serbio]. Beograd: Laguna, [2007]
- Katzenkrieg*. [Riña de gatos. Alemán] München: Nagel & Kimche, 2012
- L'artiste des dames*. [La aventura del tocador de señoras. Francés]. [Paris]: Seuil, [2003]
- L'île enchantée*. [La isla inaudita. Francés]. [Paris]: Éditions du Seuil, [1999]
- L'incredibile viaggio di Pomponio Flato*. [El asombroso viaje de Pomponio Flato. Italiano]. Firenze: Giunti, 2008
- La città dei prodigi*. [La ciudad de los prodigios. Italiano]. Firenze: Giunti, 2009
- La ciutat dels prodigis*. [La ciudad de los prodigios. Catalán]. Barcelona: Edicions 62, 2000
- Labirintul măslinelor*. [El laberinto de las aceitunas. Rumano]. București: Humanitas, 2006
- Laka komedija*. [Una comedia ligera. Serbio]. Beograd: AED Studio, 2005
- Le dernier voyage d'Horatio II* [El último trayecto de Horacio Dos. Francés]. [Paris]: Seuil, [2005]
- Le mystère de la crypte ensorcelée*. [El misterio de la cripta embrujada. Francés]. Paris: Ed. Du Seuil, 1998.
- Les aventures miraculeuses de Pomponius Flatus*. [El asombroso viaje de Pomponio Flato. Francés]. Paris: Points, impr. 2010
- Les égarements de mademoiselle Baxter*. [El secreto de la modelo extraviada. Francés] [Paris]: Points, 2017
- Mesto cudes*. [La ciudad de los prodigios. Esloveno]. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992
- Miasto cudów*. [La ciudad de los prodigios. Polaco]. Kraków: Wydawn, Znak, 2010
- Miraklernes by*. [La ciudad de los prodigios. Danés]. [Kobenhavn]: Gyldendal, 1988
- Mauricio, czyli Wybory*. [Mauricio o las elecciones primarias. Polaco]. Kraków: Znak, 2008
- Mauricio, czyli Wybory*. [Mauricio o las elecciones primarias. Polaco]. 2008, cop. 2006
- Mauricio ou Les élections sentimentales*. [Mauricio o las elecciones primarias. Francés]. Paris: Points, impr. 2008
- The mystery of the enchanted crypt*. [El misterio de la cripta embrujada. Inglés]. Telegram Books, 2009
- The mystery of the enchanted crypt*. [El misterio de la cripta embrujada. Inglés]. London: Telegram, 2008
- The year of the flood*. [El año del diluvio. Inglés]. London: The Harvill Press, 1995

- La vérité sur l'affaire Savolta*. [La verdad sobre el caso Savolta. Francés]. [Paris: Seuil, 1998]
Misterul criptei vrajite. [El misterio de la cripta embrujada. Rumano]. Bucuresti: Humanitas, [2006]
Nici o veste de la Gurb. [Sin noticias de Gurb. Rumano]. Bucuresti: Humanitas, cop. 2008
Niezwyczajna podróż Pomponiusza Flatusa. [El asombroso viaje de Pomponio Flato. Polaco]. Kraków: Wydawn. Znak, 2009
No word from Gurb. [Sin noticias de Gurb. Inglés] London: Telegram, 2007.
O ano do dilúvio. [El año del diluvio. Portugués]. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993
Olive labyrinth. [El laberinto de las aceitunas. Inglés]. Telegram Books, 2009
Peripetiile coafezului. [La aventura del tocador de señoras. Rumano]. Bucuresti: Humanitas, [2006]
Podivubodná cesta Pomponia Flata. [El asombroso viaje de Pomponio Flato. Checo]. Praha: Garamond, 2009
Pravda o správie Savolty. [La verdad sobre el caso Savolta. Polaco]. Kraków: Wydawn. Znak, 2009
Restauración. [Restauración. Español]. Barcelona: Seix Barral, 2001
Sannheten om Savolta-Saken. [La verdad sobre el caso Savolta. Noruego]. Oslo: Gyldendal Norsk, 1990
Sans nouvelles de Gurb. [Sin noticias de Gurb. Francés]. Paris: Éd. Du Seuil, 2001
Sen novas de Gurb. [Sin noticias de Gurb. Gallego]. [A Coruña]: 2.0 Editora, 2010
Stebukly miestas. [La ciudad de los prodigios. Lituano]. Vilnius: Alma littera, 2009
Trois vies de saints. [Tres vidas de santos. Francés]. [Paris]: Points, D.L. 2015
Une comédie légère. [Una comedia ligera. Francés]. Paris: Éditions du Seuil, [1998]

Adaptaciones filmicas

- González, J. (productor) y Camus, M. (director). (1999). La ciudad de los prodigios [cinta cinematográfica]. España: Institut del Cinema Catalá
Gona, J. (productor) y Chávarri, J. (director). (2003). El año del diluvio. [cinta cinematográfica]. España: Oberon Cinematográfica.
Drove, A. (director). (1978). La verdad sobre el caso Savolta. [cinta cinematográfica]. España: Los autores
Tusell Gómez, F. (productor) y Sacristán, J. (1983). Soldados de plomo. [cinta cinematográfica]. España: Estela Films.

EL MUNDO NARRATIVO DE EDUARDO MENDOZA

PRIMERA PARTE. LA PARODIA COMO FIGURACIÓN DE MUNDO

CAPÍTULO I. MEMORIA, FABULACIÓN, FANTASMAGORÍA

No hay que confundir ficción con fantasía. La fantasía no depende de la invención. Es parte de la naturaleza humana, tanto de los que leen como de los que no. Existe en forma de sueño, de temores, de ilusiones, de esperanzas y de elucubraciones. La ficción selecciona y estructura las fantasías y las encuadra, bien que mal, en nuestra contradictoria y confusa realidad.

(Eduardo Mendoza, *Las barbas del profeta*)

El mundo narrativo de Eduardo Mendoza acoge, como ha quedado enunciado, un abanico estético rico en matices coloristas desde el punto de vista de fondo y forma que se proyectará en la bibliografía académica. Dada esta heterogeneidad que caracteriza los textos de y sobre Mendoza, determinar cuál es la pieza que mueve la maquinaria de su literatura es una tarea difícil de abordar y, sin embargo, parece posible dilucidar en las investigaciones que se acercan a la obra del barcelonés desde muy distintos objetivos, una comunicación, con mayor o menor evidencia, en la introducción de lo histórico como el enfoque de la mirada mendocina. Ya sea desde el espacio, el tiempo o la construcción discursiva, las referencias a lo histórico, entendido como el pasado nacional, social y artístico, parecen ineludibles para el análisis de la obra del autor; él mismo afirma en el prólogo a *La ciudad de los prodigios* su

propósito de *novelar la historia* (1999) al que remitirán los distintos enfoques críticos. Sin embargo, como argumentaremos en las páginas que siguen, aun comportándose como uno de los elementos conformantes (aunque ciertamente, más como concepto abstracto que como aparato referencial), no creemos que lo histórico sea la pieza clave que sostenga toda una narrativa —novelística, teatral y ensayística—, sino otra quizás menos percibida: la memoria.

Efectivamente, la memoria es un elemento que se ha venido intuyendo en las investigaciones sobre la narrativa del autor, sobre todo a propósito de la desviación de lo que comprende la noción de *memoria histórica*. Dicho esto, aparecen comentados matices distintos que aluden a la visualidad de las imágenes de Mendoza (Wells, 2005), que quedan *grabadas en la memoria del lector* a la manera cinematográfica, como momentos fotográficos instalados en el recuerdo (Bou, 2017); también se encuentra anotada la intervención de la *memoria colectiva* en el estudio sobre la revisitación neomoderna al pasado en Gonzalo Navajas (1996); las *deformaciones cómicas* de personajes históricos advertida por Saval (2003); o la consideración de Soubeyroux (1992) de la historia como *pretexto* para la intertextualidad. En esta línea, merece ser citado la siguiente apostilla de Aparicio Maydeu (2019): «Una trilogía consagrada a la construcción de la historia social y moral de la ciudad de Barcelona, a la creación del *simulacro de su memoria colectiva*» (56, la cursiva es nuestra). Son solo algunos ejemplos de textos críticos en los que asoma una presencia latente que, no obstante, se aborda generalmente en la bibliografía académica desde una mirada histórico-referencial propiciada por el juego de memoria, consenso y olvido que determinan la denominada literatura de la Transición (Santana, 2005), a la que se inscribe buena parte de la obra del barcelonés¹¹³. Pero si a la conjugación de todas las ideas espigadas en distintos estudios como semillas sin desarrollar se le integra la voz fecunda del propio autor, las raíces sobre las que crece el mundo narrativo de Eduardo Mendoza en su completa complejidad se agarran a un terreno singular de la memoria. Pues, parafraseando las palabras del novelista, no se trata de la *memoria* entendida comúnmente en los análisis literarios como recapitulación de sucesos acontecidos; el centro de la narratividad de Mendoza es la memoria como proceso de fabulación:

Cuando un autor relee una novela que escribió muchos años atrás, es inevitable que ese ejercicio se convierta en una reflexión sobre la memoria. Quizá todas las novelas lo son, quiera o no quien las escribe. Cuando hablo de memoria no me refiero a lo mismo que habitualmente entendemos

¹¹³ De hecho, la memoria aparece como un lugar común al que vuelven los estudios sobre escritores próximos a Mendoza, como así lo es especialmente Vázquez Montalbán (Saval, 2004; Colmeiro, 2007 y 2017), Luís Mateo Díez (Díez, 2005; Pozuelo Yvancos, 2019b) o José María Merino (Álvarez Méndez, 2017). La guerra civil y la dictadura funcionan en los territorios del hispanismo literario como dispositivos fundamentales de las escrituras del *pasado contemporáneo*.

por ese término, sobre todo en el terreno de la recreación literaria: un recuento más o menos preciso de unas vivencias personales, tan glaseadas como se quiera, pero en definitiva encuadradas en el tiempo y el espacio. (...) es un catálogo desordenado de voces (...) voces tan variadas como coloristas: unas engoladas, casi temibles; otras cantarinas; unas procedentes de medios mecánicos casi milagrosos, como la radio o el cine; otras, las más, voces vivas que invadían con desparpajo el espacio privado desde la calle o el patio de vecinos, cuando el ruido del tráfico era poco y las ventanas estaban abiertas de par en par. Unas voces que revelaban el origen, la condición, la edad y el humor de las personas, antes de que la televisión las homologara. (Mendoza, 2019: 646-647)

En estas líneas se recapitulan en apariencia casi sin querer, como siempre ocurre con Mendoza, las pautas y las intenciones creativas que marcan su obra, como lo son la ambigüedad de las referencias, la multiplicidad discursiva, la riqueza intertextual y el carácter revelador del lenguaje. Su escritura siempre se encamina hacia la elaboración de lo que podemos llamar una imagen de época, de un lenguaje que retrate un espacio y un tiempo gracias a su poder evocador, no a su fidelidad referencial; en distintos momentos¹¹⁴, el autor ha señalado incluso un interés costumbrista que distancie su discurso de los objetivos puramente sociales que en no pocas ocasiones le son atribuidos. Por todo ello, creemos que la literatura de Eduardo Mendoza no existe en último término para ser leída desde la referencialidad histórica sino desde la figuración del recuerdo, y es precisamente esta consciencia a la hora de construir mundos ficcionales la que otorga a sus textos la atemporalidad de la buena literatura: no hay un afán de reproducción de voces y estilos socio-históricos —siempre precedera y rápidamente acartonada¹¹⁵— sino la búsqueda de una construcción discursiva que, sin ser, *evoca* (y, con ello, *revela*). La memoria como fabulación de figuraciones evocadoras, esto es, la *memoria fabulada* se convierte en el material y el método de escritura de Eduardo Mendoza y, como quedará argumentado, será en el seno de esta noción desde la que se gestará su parodia narrativa.

¹¹⁴ Al no contar con el *aforamiento* del pacto ficcional de la novela, es en los escritos no-ficcionales donde encontramos más explícitamente las referencias a la memoria colectiva como motor de su escritura; sin embargo, es esta una idea germinativa dentro de sus ficciones para la construcción misma de espacios y personajes, como se irá descubriendo a lo largo de nuestro análisis.

¹¹⁵ En algunos lugares ha hablado Mendoza de la caducidad de las traducciones, que necesitan de una periódica actualización, en oposición a la obra original que permanece invariablemente viva, sin acudir a retoques. La consciencia de que el lenguaje de la traducción no es el mismo que el de la obra traducida no es baladí: Mendoza no se exige una literatura *de traducción*, sino una forma de expresión que tenga el poder de traer a la mente todo un imaginario espaciotemporal sin que por ello se agote en su lectura. «Traducir para teatro exige cuidar mucho el ritmo de las frases, la naturalidad, pensar que el texto no ha de ser leído sino dicho y oído. Hay que caracterizar a cada personaje y pensar que la obra fue escrita en una época y en un país distintos. Todo eso debe reflejarse en el texto, no creo que deba trasladarse al aquí y ahora (...). Un buen texto siempre es actual. Si vale la pena representar la obra, o leerla, es que es actual. Creo que hay un exceso de interés por asimilar el pasado al presente, en encontrarle aplicaciones a situaciones actuales. Esto conduce a verdaderas aberraciones. Hacer de Edipo un entrenador de fútbol y cosas así...» (*El Cultural*, 2015). Estas declaraciones sobre su traducción de *Invernadero* remiten abiertamente su posición estética.

Con el sintagma de *memoria fabulada* pretendemos adoptar un concepto que conjugue la dialéctica de memoria e imaginación, que se retrotrae en realidad a los orígenes mismos del pensamiento filosófico occidental, pero que deviene fundamental para la teoría de la literatura contemporánea. Fabulada en tanto que figuración, la memoria comparte los métodos de la fantasía y la imaginación, presentándose como una fórmula de creación fantasmática construida sobre la evocación. La idea misma de figurar es aquella que fundamenta el funcionamiento de lo literario, que no es sino la forma verbal de figurar(se) algo o alguien (incluido un yo-otro¹¹⁶) para construir un universo discursivo entre los posibles; y lo mismo en el caso de la memoria, «una de las tres potencias del alma, en la qual se conservan las especies de las cosas passadas, y por medio de ella nos acordamos de lo que hemos percibido por los sentidos. (...) donde los espíritus vitales imprimen las imágenes o figuras de los objetos que entran por los ojos o por los oídos». Con esta definición extraída del *Diccionario de Autoridades* (1734) se evidencian las conexiones conceptuales habidas entre la invención literaria y la rememoración, como mecanismos ambos forjados en la construcción de imágenes, esto es, de figuraciones. El diálogo establecido entre estos dos lugares, estos almacenes de impresiones, iniciado desde las teorías platónicas y aristotélicas, abrió las vías de reflexión que han acogido la fenomenología, la ética o la historia, y sobre las cuales han girado ciertas consideraciones de lo fantástico en las que conviene nos detengamos siquiera brevemente.

Siguiendo la estela de la filosofía escolástica, la imaginación —adoptando el término latino— se reconoce como el lugar del alma en el que se guardan las imágenes producto de las impresiones en ella grabadas, y donde el terreno de la memoria aparecerá como un lugar construido sobre las improntas dejadas por los sentidos de una experiencia vital. Esta identificación de la imaginación y la fantasía como categorías espaciales perdura a lo largo de la historia de la literatura; sin ir más lejos, el trastorno sobre el que siguen corriendo ríos de tinta tiene su origen precisamente en la perturbación de dichos lugares, en los que *llenósele* y *asentósele* toda una tradición caballeresca que enfrascó a don Alonso Quijano. Resolver la

¹¹⁶ En sus investigaciones sobre las escrituras del yo, Pozuelo Yvancos (2010b; 2012) se sirve precisamente de la noción de figuración en busca de una justa delimitación de las nuevas narrativas que se han venido recogiendo a la sombra del término autoficción. La distinción que a propósito de las proyecciones del yo lleva a cabo en sus estudios es reveladora, pues aborda en ellas la problemática surgida de la flexibilidad de los límites entre lo ficcional y lo biográfico a partir de la profundización en la epistemología de los conceptos de figuración, imaginación y fantasía, trayendo a colación las teorías platónicas y aristotélicas. Y en este punto merece ser citada una breve, pero muy significativa para el tema que nos ocupa, reflexión sobre la idea de fantasía en Platón: «(...) la idea de pintura o figuración, que es por tanto secundaria, se asemeja a una representación construida a partir de esas sensaciones; y mejor habría sido decir a partir de la *memoria* de esas sensaciones, porque en Platón es muy importante el vínculo entre las imágenes o *phantasmata* (figuraciones) y la memoria, por cuanto todo esto le ocurre al hombre “dentro de sí”, como una facultad del alma». (Pozuelo Yvancos, 2012: 164, cursiva original)

ambigüedad quijotesca requeriría dar respuesta a la consciencia o inconsciencia de las demarcaciones de la invención, que permitirían discernir entre lo discursivo (imaginario) y la historia (memoria), y que determinarían la sinceridad o el fingimiento del personaje. La complejidad de establecer un diagnóstico se agudiza en la ligereza de los lindes entre lo *visto* y lo imaginado, que en muchos casos se proyecta a su emplazamiento en la memoria y/o en la fantasía. Bien como recuperación espacio-temporal (memoria), bien como voluntad estética (imaginación), memoria e imaginación comparten la categoría de *lenguajes figurados*; cómplices en la creación y manipulación de imágenes y textos. Recurridas son las metáforas platónicas de la plancha de cera regalada por Mnemosine del *Teeteto* y el pintor del *Filebo*, las cuales intentan dar respuesta a los procesos llevados a cabo en la imaginación para acceder al recuerdo. Imaginar para recordar.

Supón conmigo, siguiendo nuestra conversación, que hay en nuestras almas planchas de cera, más grandes en unos, más pequeñas en otros, de una cera más pura en éste, menos en aquel, demasiado dura o demasiado blanda en algunos y un término medio en otros. (...) Decimos que estas planchas son un don de Mnemosina, madre de las musas, y que marcamos en ellas como con un sello la impresión de aquello de que queremos acordarnos entre todas las cosas que hemos visto, oído o pensado por nosotros mismos, estando ellas dispuestas siempre a recibir nuestras sensaciones y reflexiones; que conservamos el recuerdo y el conocimiento de lo que está en ellas grabado, en tanto que la imagen subsiste. (*Teeteto*, 191d)¹¹⁷

Acepta también que haya al mismo tiempo otro artesano en nuestras almas. (...) Un pintor, que después del escribano traza en las almas las imágenes de lo dicho. (*Filebo*, 39b)

Con las acciones de *imprimir* y *pintar* se evidencian los dos elementos que distorsionan la demarcación entre memoria e imaginación: la presentificación de lo ausente y (su consecuencia) la naturaleza dual de la figuración. A partir de la teoría de la *eikon* platónica y su reflexión acerca de su ser-representación de lo ausente, la discusión sobre la fantasía, pues queda en este punto enmarcada en la memoria y, al tiempo, la memoria será una región de la fantasía: recorrerla es palpar aquellas figuras depositadas que tienen valor de tiempo, de pasado¹¹⁸, pero cuya imagen no deja de ser una impresión a la que solo se puede llegar por los caminos de la imaginación. Ambas gestarán sus imágenes en la opinión (*doxa*) de aquello percibido por los sentidos y de ahí emerge una dicotomía común: afirma Platón, «Cuando uno, tras separar de la visión o de alguna otra sensación lo entonces opinado y dicho, ve de

¹¹⁷ Consultada en la edición Marcelo Boeri 2006 (pp. 252 y ss.)

¹¹⁸ Es con Aristóteles cuando se concretará la distinción temporal en la definición del recuerdo; en *De la memoria y la reminiscencia* se encuentra la especificidad de la función temporalizadora de la memoria, que «no es ni una sensación ni un juicio, sino un estado o afección de uno de los dos cuando ha pasado el tiempo» (449b25). De ahí el capítulo de Ricoeur (2003), *Aristóteles: La memoria es del pasado* (33-39).

algún modo, en sí mismo las imágenes de lo opinado y dicho. ¿O no ocurre esto así en nosotros?» (*Filebo*); y contestará Aristóteles:

¿qué es lo que uno recuerda, la afección presente o el objeto que dio origen a ella? Si lo primero, entonces no recordaríamos nada una vez ausente; si lo otro, ¿cómo podemos, percibiendo la afección, recordar el hecho ausente que no percibimos? Si hay en nosotros algo análogo a una impresión o una pintura, ¿por qué razón la percepción de esto será memoria o recuerdo de algo distinto y no de esto mismo? Pues es esta afección lo que uno considera y percibe, cuando ejercita su memoria. ¿Cómo, pues, se recuerda lo que no es presente? (*De la memoria y reminiscencia*, 450a)¹¹⁹

De la oposición presencia/ausencia derivan pues las reflexiones platónica y aristotélica que nos legan los diálogos socráticos a propósito de la figura donde la interdependencia entre memoria e imaginación queda constituida: «¿qué sucede con el enigma de una imagen, de una *eikon* —hablando en griego con Platón y Aristóteles- que se muestra como presencia de una cosa ausente marcada con el sello de lo anterior?» (Ricoeur, 2003: 14). *La memoria, la historia, el olvido* arranca de esta manera con una lúcida discusión sobre la memoria y la imaginación en la que Ricoeur hace conversar a Aristóteles y Platón, con Agustín, Locke o Husserl, lanzando este interrogante que vertebrará su ensayo y que incide directamente en nuestra idea de memoria fabulada¹²⁰. Nos enfrentamos a una dualidad compartida entre imagen-imaginado y recuerdo-recordado, dos formas de figuración que, diferenciadas por la nota de temporalidad, se subordinan en ambos casos a la subjetividad de hacer presente lo percibido y opinado¹²¹. Y es que, pese a las concreciones que desde la propuesta aristotélica han establecido distintos tipos y categorías de imágenes de la memoria, lo cierto es que la subjetividad que involucra ese traer a la memoria experiencias percibidas (impresas) continúa acercándola al acto de imaginar; una proximidad sobre la que ha razonado la historia de la filosofía y que ha dejado discursos germinativos para la creación literaria, como el que sigue de san Agustín en respuesta a la carta de Nebridio sobre fantasía, memoria e inteligencia:

en ambas clases la memoria retiene el tiempo pasado, ya que recuerdo a aquel hombre y a esa ciudad porque los vi, no porque los veo. (...) Veo que todas estas imágenes, que tú llamas fantasías como otros muchos, se distribuyen con la mayor comodidad y verdad en tres géneros: el primero es impresión de cosas sentidas; el segundo, de cosas opinadas; y el tercero, de cosas racionales. (1986: 48)

¹¹⁹ Consultada en la edición de 1993 de Jorge A. Serrano (pp. 77 y ss.)

¹²⁰ Es significativo advertir la presentación que de esta obra hizo el autor como un retorno a las *lagunas* dejadas en las problemáticas tratadas en ambas *Tiempo y narración* (1995) y *Sí mismo como otro* (1996), una conjugación por tanto de las investigaciones derivadas del discurrir temporal y la reflexividad, disociación y alteridad del sujeto, esto es, de fórmulas figurativas de la narración.

¹²¹ Como veremos con más detenimiento, la importancia de las impresiones es el hecho de que se les reconoce su posición *en* la psique, esto es, en una mirada que, consciente o inconsciente, las determina en su creación e interpretación.

Es este acercamiento a lo imaginado, estos *géneros de memoria*, lo que origina la existencia de aquello que hemos tenido a bien de llamar memoria fabulada en un intento por (des)cubrir este *punto ciego* —acudiendo, no gratuitamente, al elocuente ensayo de Cercas (2016)— que provoca la inestable relación entre presencia/ausencia, invención/reminiscencia, imagen/imaginado de todo acto de figuración, como así lo es el literario. Esta *aporía*, que dirá Ricoeur (2013), es la que permite al Quijote, *viendo en su imaginación lo que no veía ni había*, convertirse en el centro mismo de reflexión de la literatura moderna y la novela como género.

La dualidad presente/ausente o sello/impronta, que ha situado a la memoria en el terreno de la imaginación y se sostiene sobre el mencionado acto de figuración, solo será posible gracias a la capacidad evocadora de la imagen; en otras palabras, la figuración, sea en el terreno de la memoria, sea en el de la imaginación, se origina en la potencial asociación que se crea entre elementos. La teoría platónica nos ofrece en este punto los dos tipos de asociaciones que darían a luz dos vías artísticas: aquella susceptible de veracidad (*eikástica*) y la ligada a propósitos falaces (*phantasmática*); como se puede colegir, de ellas depende, además de la legitimidad de permanencia o expulsión de la República, la distinción de las formas afincadas en la imaginación de aquellas de la memoria. Es a partir de la diferenciación platónica que Paul Ricoeur anotará un elemento al que hemos de remitir por su trascendencia en nuestro objeto de estudio:

Si se puede criticar a la memoria su escasa fiabilidad, es precisamente porque es nuestro único recurso para significar el carácter pasado de aquello de lo que declaramos acordarnos. Nadie pensaría en dirigir semejante reproche a la imaginación, en la medida en que ésta tiene por paradigma lo irreal, lo ficticio, lo posible y otros rasgos que podemos llamar no posicionales. La ambición veritativa de la memoria tiene propiedades que merecen ser reconocidas (...). Para decirlo sin miramientos, no tenemos nada mejor que la memoria para significar que algo tuvo lugar, sucedió, ocurrió *antes* de que declaremos que nos acordamos de ello. (Ricoeur, 2003: 40-41)

La distinción de la memoria y la imaginación establecida sobre la intencionalidad —la *ambición veritativa* de la memoria— trae consigo dos evidencias: el indulto a la imaginación respecto a la veracidad y la función semiológica de la memoria como garantía de pasado. El debate iniciado con Platón y Aristóteles resulta por lo tanto fundamental para la teoría literaria en la actualidad, pues será, junto a los enfoques pragmáticos, el que puede arrojar luz a los lugares que la posmodernidad está oscureciendo. La necesidad de contar con la *memoria* como creación así como de fijar en ella el epíteto de la *fabulación* se nos revela decisiva. Evocación, asociación, creación, son estos tres elementos los que protagonizan las teorías sobre el funcionamiento de la memoria y, de igual forma, los elementos que definen la creación estética. Lo que buscamos no es sino ponderar los trasvases que se establecen entre la idea

de reminiscencia y escritura literaria: «la memoria reducida a la rememoración, opera siguiendo las huellas de la imaginación» (Ricoeur, 2003: 21), que no son otros que los contruidos sobre el proceso de figuración. Dirá Javier Marías, *para recordar algo debo imaginarlo primero*. Desde esta perspectiva, la memoria fabulada puede ser definida como aquella escritura de la reminiscencia que sirviéndose del lenguaje compone, con la libertad de saberse figuración, mundos fantasmáticos susceptibles de manipulación. Siendo la imaginación el almacén de imágenes, es la figuración el origen del movimiento que las configura, bien como recuerdo, bien como phantasmata, pero en cualquier caso, como proyección evocadora de lo ausente creada desde la subjetividad de la psique. Dominada por la voluntad de creación y el esfuerzo de evocación, la memoria fabulada es capaz de producir significados, otorgando un poder estético-literario a la palabra que será capaz de producir una red de asociaciones semánticas y estructurales que figurarán mundos posibles. En definitiva, entendemos la memoria fabulada como una incisión que alcanza el centro de la configuración del sujeto y su relación con el entorno para elaborar un discurso textual capaz de adquirir valores universales que excedan su referencialidad puramente sincrónica.

1.1. EDUARDO MENDOZA Y LA MEMORIA FABULADA

Aquella conversación nocturna a la luz de la vela era lo único que poseía de ella; ahora analizaba las frases que ella había pronunciado con prolijidad, reiterativa y sistemáticamente tratando de extraer información de ellas, de extraerles sentidos posibles. En realidad todo aquello sucedía únicamente en su imaginación; nada de lo que creía rememorar había sucedido verdaderamente; a partir de retazos de memoria reconstruía castillos.

(*La ciudad de los prodigios*, Eduardo Mendoza)

Como vemos, no es esta ni mucho menos una discusión teórica originalmente contemporánea, pues es una de las claves que ha circundado el fenómeno de la creación artística en general, y la escritura en particular (Addison, [1712] 1991; Serés Guillén (1994); Ricoeur (2003)]; tampoco puede decirse que lo sea desde el punto de vista creativo, donde la confección literaria siempre ha tejido sus textos anudando imaginación y memoria. Y sin embargo, la dicotomía invención/reminiscencia que atraviesa como dialéctica la filosofía

occidental pierde su peso en los estudios teóricos sobre la creación literaria en un momento donde la novelística está problematizando precisamente con la referencialidad autobiográfica y las escrituras del yo¹²². Más aún en el caso que nos ocupa, pues esta dicotomía es el corazón desde el que se bombea el oxígeno de la escritura de Eduardo Mendoza y de donde la parodia tomará su vitalidad. La memoria fabulada atraviesa su discurso, tanto en su relación con el mundo como en su relación con los textos¹²³, y es decisiva en la configuración de su narrativa, donde la literatura se nos presenta en su más pura esencia, como la figuración de imágenes dibujadas a partir de la capacidad evocadora de las palabras en discurso. El proyecto narrativo de Eduardo Mendoza radica en ese figurarse, en el *pasar por la imaginación*¹²⁴ lo acontecido y en construir no lo que ha sido, sino la proyección formada en la fantasía de quien narra. Esto es, un mundo ficcional elaborado al unísono de la reminiscencia, que crea en la imaginación de autor y lector una *memoria fabulada*. La escritura de Mendoza es, en definitiva, aquella que remarca el fantasear, el valor de figuración que hay en la rememoración y que será el que verdaderamente constituya una memoria colectiva armada sobre el poder evocador de la realidad modelada que en literatura da a luz lenguajes y voces. Incluso en sus textos ensayísticos no ficcionales esta actitud de fabulador es la que conduce el discurso; veamos dos ejemplos de *Barcelona Modernista* y *Nueva York*, respectivamente:

(...) conviene aclarar que este libro no es un estudio sobre el Modernismo ni sobre el período histórico al que corresponde; tampoco es un intento de reconstrucción verosímil de la vida cotidiana en la Barcelona de esa época. El propósito de este libro, en realidad, es plasmar en imágenes literarias y gráficas la noción que hoy tenemos de aquella Barcelona, en parte aún viva y presente en parte irremisiblemente perdida. En otras palabras: hemos querido recrear la Barcelona pretérita que la mayoría de los barceloneses guardamos en la imaginación, un poco a la manera de las pantomimas que entonces gozaron de tanto predicamento. (Mendoza, 1989: 11)

Dicho lo que antecede, sólo me resta hacer algunas observaciones o advertencias al lector. La primera de ellas es ésta: que soy muy vulnerable a las impresiones que deja en el ánimo la memoria inconsciente y que al describir lo que recuerdo es posible que inadvertidamente deforme los hechos para adaptarlos a la impresión que recibí en su día sin percatarme de que la estaba recibiendo. Con esto quiero decir, dejando de lado este lenguaje pomposo, que los datos que doy no son de fiar. (Mendoza, 1988: 11)

Se presentan claros los ecos de la discusión que abría este capítulo, ese *guardar en la imaginación* y las *impresiones dejadas en el ánimo por la memoria* se convierten en continente y contenido de su

¹²² De ahí la trascendencia de la propuesta anteriormente aludida de *figuraciones del yo* de Pozuelo Yvancos (2010a; 2012) y su alusión platónica a la memoria.

¹²³ «Mendoza escoge, de la literatura que conoce tanto como de la calle por la que transita, nombres sobre cuya base crear aquellos con los que bautiza a sus personajes, siempre resultones, siempre cómicos, siempre evocadores, siempre juguetones, siempre memorables» (Aparicio Maydeu, 2019: 41). El propio Mendoza alude a este baile del nombre con la memoria al ritmo de la evocación: «A menudo el nombre de la calle donde uno nació o donde vivió un episodio intenso evoca imágenes que nada tienen que ver con un personaje histórico o un accidente geográfico. Nombres y recuerdos bailan juntos» (Mendoza, 2016).

¹²⁴ Pasar por la imaginación alguna cosa que no es cierta o formarla por ella. (Autoridades).

quehacer narrativo. El autor no lucha contra los ambiguos límites de invención y reminiscencia sino que se sirve abiertamente de las posibilidades que le ofrecen y, haciéndolas bailar, las reconstruye en forma de discurso. A lo largo de toda su trayectoria literaria, Mendoza ha ido posando ideas fugaces como las citadas que dejan ver el lugar creativo del escritor¹²⁵; recogiénolas se percibe la importancia de la fuerza de la palabra estética para la constitución de un mundo hecho de impresiones de la subjetividad. La constante vuelta sobre el punto desde donde se mira, la sacudida del velo impuesto por el ojo que observa, persiste en las reflexiones que el autor desarrolla sobre el universo artístico y subraya el objeto como imagen proyectada sobre la nostalgia de saberlo ausente, de reconocerlo pasado, sin que por ello pueda asentarse en su idealismo.

Hoy es difícil saber cómo debía de ser la infancia a finales del XIX. Los relatos que nos han llegado, escritos por personas que decidieron consignar sus recuerdos a una edad tardía, son siempre nostálgicos y, por consiguiente, tienen más de emocional que de riguroso. Por otra parte, las fotografías infantiles de la época desprenden un hábito de melancolía que probablemente tiene más que ver con la calidad técnica de la fotografía y con la solemnidad excepcional del estudio que con el talante habitual de los retratados. (1989: 15)

Son la mirada y el medio los verdaderos productores de la imagen en el espacio (el estudio): la distancia temporal y la cámara conforman la memoria¹²⁶, no rigurosa sino *emocional*, no histórica sino figurada; lo mismo que la literatura, medio revelador de la anisotropía que nos gobierna. Es en este punto (cuasi)nietzscheano que los estudios literarios, insuflados por los vientos de la posmodernidad, toman su camino hacia las profundidades de la manipulación histórica, sin percatarse que lo que Mendoza pone sobre la mesa no es tanto la confrontación de veracidad falseada, sino el interés por el poder connotativo del lenguaje artístico que hará posible la figuración de mundo y la universalidad literaria. El valor del discurso estético lo sitúa Mendoza en el halo que lo separa de lo biográfico y lo histórico, y que permite observar y explicar el entorno desde la distancia, desde una *atalaya imaginaria* que dirá Aparicio Maydeu (2019), que reporta el conocimiento de operar con material literario.

(...) en general un narrador no vive en el mundo ficticio de sus criaturas —precisamente su oficio le permite distinguir mejor que al común de las personas la diferencia que media entre lo real y lo imaginario—, y aun cuando extraía de sus propias vivencias los elementos que componen sus

¹²⁵ Con estas referencias queda expuesta la posición consciente en la que sitúa al lector de sus textos, pues es fundamental hacer notar que la memoria fabulada no queda en manos de la nostalgia, sino de su descubrimiento estético.

¹²⁶ Los estudios sobre la narratividad fotográfica ofrecen más amplios debates sobre la manipulación y el artificio que impregna la memoria y su expresión de las figuraciones de lo ausente y pasado; no hay más que anotar el ensayo de Enric Bou sobre Mendoza en tanto que *retrato de la ciudad*: «Las fotografías son la materia misma de la memoria y de los tipos de narraciones que desencadenan y afectan la memoria. Al mismo tiempo, no podemos olvidar que las fotografías, al igual que los recuerdos que representan, nunca son puras sino manipuladas: fotografías y recuerdos, y fotografías como productos e imanes de la memoria, constituyen construcciones artificiales, y por lo tanto lugares de discusión y desacuerdo». (Bou, 2017: 38)

relatos, dichas vivencias pierden, en el proceso de transformación, su sentido original por lo que no hay forma más absurda de leer que rastrear en los sucesos narrados o en los personajes descritos, trasuntos de la vida del autor. (Mendoza, 2001: 23-24)

En este contexto, uno de los amarres a los que se debe sujetar el análisis literario de las novelas de Mendoza resulta el más evidente pero el más fácil de soltar: el estatuto ficcional de su narración; se ha de tener muy presente aquello que ya ha quedado advertido por Paul Ricoeur (2003) y que Pozuelo Yvancos (1993) logra exponer en su *Poética de la ficción* en unas pocas líneas: «la semántica del lenguaje poético no se construye sobre el valor de la referencia, sino sobre “figuras”, imágenes, que permanecen indiferentes a la oposición verdadero/falso que rige los enunciados de realidad con valor de verdad del lenguaje referencial» (Pozuelo Yvancos, 1993: 71)¹²⁷. Y es que la temporalización y la espacialidad de sus textos, unida a la modalidad discursiva de los mismos, arrastra al discurso teórico sobre Eduardo Mendoza hacia lugares del historicismo y los *Cultural Studies* que, no por menos válidos sino por sus distintos objetos de estudio, eluden los centros de la teoría literaria en los que algunos pretenden enmarcarse. Las referencias a la Historia de Barcelona, España, Europa e incluso Estados Unidos, son abundantes y específicas, con un detallismo estético de elementos como el parte meteorológico, los productos del mercado y los actores secundarios que lo pueblan y que, consiguiendo su propósito, acaban por disumular la figuración en una literaturización de la memoria histórica. Como escritor, Mendoza se sirve de la que Greenblatt (1995)¹²⁸ concebía como economía simbólica, esto es, de los signos capaces de excitar emociones asociativas y susceptibles de ser manipulados gracias a la sensibilidad a la hora de jugar con las palabras creando un sistema cultural figurado, sostenido sobre el lenguaje y las referencias no-verbales que lo envuelven.

La combinación de los periodos socialmente determinantes en la formación de una ciudad y un país llevados al telón de fondo de los relatos, junto a la pluma cronista que generalmente los orienta, invitan a la disección de fenómenos históricos en busca de la extracción de los quistes manipulados mendocinos¹²⁹, y que, como bien se puede intuir, será generalmente la

¹²⁷ La bibliografía teórica sobre la problemática ficción/realidad es ya canónica: Auerbach (1950), Pavel (1986), Riffaterre (1990) o la citada Pozuelo Yvancos (1993).

¹²⁸ A la que por cierto, alude Nuria Capdevilla-Argüelles (2005) en su agudo estudio sobre la *Barcelona modernista* del autor.

¹²⁹ Menudean, por ejemplo, las indicaciones sobre el desfase temporal en la citada edición de Aparicio Maydeu en la que se combinan la reiteración de que «Mendoza se documenta para contextualizar, para evocar, no para reproducir, y su objetivo narrativo es sin duda el de ambientar, el de enmarcar, no el de reconstruir» (2019: 127), con las advertencias sobre los desajustes históricos con notas como la que sigue: «Se refiere a las pruebas nucleares que el Departamento de Energía de los Estados Unidos llevó a cabo en el Nevada Test Site, en el estado de Nevada entre 1951 y 1992. La primera explosión atómica con éxito tuvo lugar, sin embargo en el destierro de Alamogordo, estado de Nuevo México, en julio de 1945, tres veranos antes del que concentra la acción novelesca» (2019: 139); o la más ocurrente: «En la jungla bibliográfica del autor belga [Georges

base de análisis de la comicidad posmoderna. Bien es cierto que la narrativa de Mendoza no es indiferente (tampoco el autor¹³⁰) al momento sociocultural en el que se encuadra; ni lo es hacia el carácter retroactivo de cualquier forma de escritura. Pero a la pregunta de si los sucesos relatados y los datos históricos citados son verídicos o imaginarios, la respuesta de Mendoza es siempre una y la misma: «que la distinción carece de importancia, puesto que todo, en definitiva, es solo una novela» (Mendoza, 1999: 10). En el trabajo de las formas de la memoria, en la aparente *voluntad de cronista* que diría Soldevila Durante (1998), es en el que ha de buscarse el protagonismo de la figuración —del tiempo pasado y del espacio ausente— que domina la narratividad. Las características que definen la obra del barcelonés no encuentran su origen a propósito de las modificaciones de la Historia en mayúsculas, sino en los juegos diegéticos que van estableciendo historia y discurso gracias a las formulaciones que se justifican sobre la memoria narrativa heterodiegética y homodiegética. Es en el proceso de relatar desde la memoria fabulada donde encuentra su engarce la mayor parte de los elementos mendocinos: la intertextualidad, la transversalidad genérica, la hipertrofia, etc., que, gracias a las perspectivas internas y externas, las focalizaciones de consciencia e inconsciencia, logran su heterogeneidad narrativa. Las voces convocadas, narradoras y figurantes, van *reconstruyendo castillos* discursivos desde los que accede a la historia, en minúsculas.

Ya con su primera novela, la reconstrucción de *la verdad* se aborda como una colección de voces y géneros que proyectan en la imaginación las figuraciones dibujadas sobre *retazos de memoria* del caso. La multiplicidad discursiva y la disposición estructural de la novela permite al autor recoger una colección de fragmentos discursivos y genéricos, una rica *textura* usando el término de Yang (2000); Mendoza entra así al panorama literario con un conjunto de tarros herméticos en los que se guardan fragmentos de memoria aderezados con los más variados sabores a relato policial, folletín, crónica, melodrama, archivos periodísticos, políticos... En dos palabras: con una *hemeroteca literaria* sobre el *testimonio* del caso Savolta. Lo cierto es que, desde entonces, Mendoza ha venido demostrando un especial interés, o al menos una tendencia narrativa general, hacia formas discursivas con expectativas de verdad; los diarios (de a bordo de Gurb y Horacio Dos, o de viaje de Pomponio Flato), los relatos autobiográficos (del detective sin nombre), las crónicas (de Onofre Bouvila y su Barcelona), y una significativa presencia epistolar (en *La isla inaudita*, *El año del diluvio*, *Riña de Gatos* o *El*

Simenon], vaya uno a saber a qué novela se refiere el narrador, y si Prullàs sabía francés o, lo más probable, compró una de las últimas traducciones del autor» (2019: 166).

¹³⁰ En Mundo Mendoza: «La idea de la historia incorporada a la experiencia personal siempre me ha motivado» (2006: 37); y más adelante «Reconstruir el pasado, reconocernos e él». (2006: 52)

rey recibe), con lo que la pragmática de la ficción vuelve a ser primera actriz en una escena establecida sobre las convenciones de lo histórico-documental, y cuya esencia se encuentra de nuevo fuera de los límites de la veracidad. En particular, tomando la literariedad como estatuto pragmático del que nacerá la ficción, encontramos fundamental el desdoblamiento del lector como receptor del texto. El lector de las ficciones de Mendoza, veremos, lo es por partida doble, pues en buena parte de los textos puede identificarse con el curioso entrometido que accede a una información en la que, en teoría, no estaba incluido, en un juego de correspondencias con buena parte de los protagonistas de Mendoza, que recorren a su vez el mundo ficcional husmeando en los rincones a los que no pertenecen. El fragmentarismo acaba afectando así a los conductores de la comunicación literaria donde también el receptor lleva a cabo un proceso de figurarse lector, encontrando en su imaginación las características que, impresas en el texto, conjeturan el destinatario textualizado.

El éxito de estos mecanismos internos de sus novelas lo propicia una meticulosa selección de palabras que, preñadas de significación, son capaces de crear asociaciones no solo semánticas sino hermenéuticas. Hay que recordar que nos enfrentamos a un relojero del lenguaje, extremadamente cuidadoso en la colocación paradigmática y sintáctica de sus piezas que finalmente conseguirán producir tiempo. Eduardo Mendoza es un narrador consciente de las cualidades de sus herramientas, capaces de figurar en la imaginación un retrato impresionista, una *cabalgata de impresiones* que dirá sobre Pío Baroja —usando las palabras de Carlos Mainer— en un artículo titulado precisamente *Tiempo y memoria* (Mendoza, 2017). Quizás sea justamente en aquellos lugares en los que el barcelonés reflexiona sobre el porqué de su amor vasco donde con más claridad podemos explorar las ambiciones literarias de Mendoza. En las líneas dedicadas al avistamiento del escurrizado Nessi, como él mismo bromeará en uno de sus ensayos sobre el autor, se descubren destellos de su propio reflejo como novelista. Sobradamente ha quedado reconocida la relación maestro-discípulo entre Baroja y Mendoza, aquel que le dio la licencia para escribir novelas a este, le fascinó y mostró el camino literario... Más claro: «Imitando a Baroja podía ser yo mismo» (Mendoza, 2019: 21). No tratamos de leer a Mendoza en clave de Baroja ni viceversa, pero sí resulta útil, haciéndonos eco de la metodología mendocina, contemplar en sus escritos sobre don Pío, no las novelas del vasco, sino la impresión dejada por la mirada literaria del barcelonés que nos las presenta. Las similitudes entre los dos autores son tantas como diferencias, pero es en la mirada de Mendoza en la que siempre queda la complicidad entre dos novelistas que adoptan una actitud narrativa afín con la que acoger la tradición y, sin romperla, *ponerla al día*

(Mendoza, 2019). Además de compartir bando en la batalla de la novela, lo que Mendoza distingue en Baroja es esa particular forma de lenguaje, en la que hemos reconocido en efecto su propio quehacer estético:

Pese a la aparente naturalidad, los diálogos de Baroja no lo son, aunque consiguen dar al lector la impresión de que los está oyendo. La gente no habla así. Al contrario, da muchas vueltas antes de ir directamente al asunto. Así sólo hablan los personajes de Baroja, de Hemingway y de unos pocos más. Tampoco es un lenguaje teatral. Ni siquiera cinematográfico. Si alguna comparación admite es con el lenguaje radiofónico cuando las radios retransmitían seriales, episodios dramáticos y versiones teatrales adaptadas. No porque el lenguaje sea parecido, que no lo es, sino porque actúa del mismo modo en la imaginación del oyente o del lector. Con ligeras sugerencias para que la imaginación complete la escena. (2019: 61-62)

Y más adelante:

Nada de lo que se dice es trascendental, ni siquiera informativo. Pero el lector, al cabo de un rato se ve transportado a aquel hogar modesto. No sólo las personas, sino los objetos no descritos surgen de la nada y adquieren presencia y volumen. (2019: 63)

Cada palabra hace señas, volvemos a Foucault (1966). No solo la literatura de Pío Baroja y su pincel de brocha gruesa pero elocuente, sino las palabras que a ella dedica Mendoza nos señalan intermitentemente la idiosincrasia de este autor de ficciones que asoma en la del ensayista. A la manera borgiana, Mendoza inventa a sus predecesores donde *el impío don Pío* es nombrado gobernador. Comparemos ahora las anotadas consideraciones sobre Baroja con las reflexiones propias que prologan *Una comedia ligera* desde su edición de 2003:

(...) Desde el punto de vista literario no me interesaba tanto enjuiciar una época como describirla. Para conseguirlo, me propuse no relatar situaciones, sino reproducir lenguajes. Tengo buena memoria para las cosas que oigo (soy, en cambio, muy mal fisonomista) y he comprobado a menudo que ciertas palabras o expresiones resultan muy evocadoras para el oyente, que las había desterrado a un remoto rincón de sus recuerdos. En busca de estos sectores desterrados, y de todo lo que con ellos iba implícito, emprendí una larga y muy entretenida investigación. (2016: 8)

Y después:

(...) Con fragmentos de todos estos lenguajes construí el habla de los personajes de la novela. No pretendía al escribirla que ninguno de ellos se expresara con naturalidad, ni siquiera con verosimilitud, sino como actores inconscientes de una comedia colectiva. (2016: 10)

El paralelismo es notorio. Más allá de los diálogos barojianos, el discurso narrativo de Mendoza es enteramente una fabulación en la que intervienen múltiples discursos que van componiendo la gran orquesta lingüística que son sus novelas¹³¹. Géneros y estilos, sin perder la singularidad que los identifica (de hecho, subrayándola), son convocados al unísono gracias

¹³¹ No hay más que enumerar algunas de las fuentes que lo acompañan en *su entretenida investigación* cada vez que aborda una novela: revistas de moda, del corazón, de cocina, literatura publicada, tebeos infantiles, prensa nacional, taurina, política, deportiva, películas y obras de teatro estrenadas, anuncios de marcas líderes del mercado, diccionarios de gitanismos y un largo etcétera.

a los dos recursos determinantes en la personalidad literaria del autor: el punto de vista detectivesco-picaresco y el discurso indirecto libre. No por casualidad, hemos traído aquí *Una comedia ligera*, la cual es sin duda el texto detectivesco por antonomasia, que supera además a los demás en soltura y manejo de esta compleja voz narrativa; donde Mendoza se convierte en nuestro Flaubert, como lo renombra en su crítica a la novela Rafael Conte (1996). El desarrollo del discurso novelístico se alimenta del magisterio que el autor demuestra a la hora de componer una visión del mundo compartida entre Prullàs y el narrador, un artificio exclusivamente literario por el que acceder a la conciencia del otro. La subjetividad de la mirada se multiplica en estos juegos de transferencia discursiva que contaminan la voz (que son voces) narrativa en tanto que se trata de la máxima expresión del *hablando palabras del otro*. En el caso de *Una comedia ligera*, la impostura que adoptan narrador y protagonista en sus respectivos lugares de acción acaba por configurar un discurso en el que se funden lo cinematográfico y lo teatral con lo novelístico, en una *mise en abyme* detectivesca que organiza la trama bajo un continuo movimiento entre discursos. El lenguaje en esta novela se desliza desde la figuración de mundo de la burguesía catalana hacia las proyecciones de un discurso hollywoodiense, chispeante y afectado, envueltos ambos en la endémica voluntad de placidez sosegada con la que contener los ecos de una guerra que aún siguen sonando. El artificio de este juego literario atrapa al lector que observa desde esa mirada indirecta libre los más diversos actos de habla que en el texto se producen, haciéndose patente estos *actores inconscientes* y su *comedia colectiva*.

En definitiva el lector es capaz de construir un mundo a través de la palabra, a través de ese *catálogo de voces* impostadas sobre las que se construye una escena y se presentifica un ambiente. Eduardo Mendoza calcula aprovechar los ecos que el lenguaje es capaz de producir y sobre los que se re-producen imágenes reales, no por su veracidad, sino por su singularidad semántica y su carácter universal adquirido en su transformación en ingrediente literario. «Pour évoquer le passé sous forme d'image, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut savoir attacher du prix à l'inutile, il faut vouloir rêver. L'homme seul est peut-être capable d'un effort de ce genre», que decía Bergson en su ensayo *Materia y memoria* ([1896] 2013: 93). De nuevo, la memoria fabulada entra en juego: escritura ella misma *memorable*, la de Eduardo Mendoza es una industria productora de ideolectos e imágenes que se pintan como figuraciones con las que el autor logra, sirviéndonos de las palabras de Joseph Adison (1991), *herir la imaginación* del lector gracias a la hábil manipulación del lenguaje como sistema semiótico. Los objetos (artísticos y de consumo) y los caracteres (poderosos y marginales) son dibujados en el lenguaje y en él funcionan como aquello a lo que se aferra la memoria de

una época. La literatura puede acoger en su seno toda una fábrica de objetos capaces de evocar significaciones más allá de su ser-objeto, de *otorgar valor a lo inútil* para reproducir sentimientos de época así como sentimientos del yo. Las palabras hacen señas porque en ellas se incorpora una tradición estética, consciente o inconsciente, pero generadora siempre de una forma estar en el mundo que Mendoza va adaptando a sus intereses narrativos; como dijo T. S. Eliot ([1919] 1982), viviendo de la presencia de lo pasado, no de lo que está muerto sino lo que aún continúa viviendo. Es así como la memoria fabulada en Mendoza, más que la memoria histórica, se convierte en la memoria de sus lecturas sobre las que el autor aplicará su pluma, como así aplicaba don Quijote su lanza de caballero:

Y así, después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino a llamar “Rocinante”, nombre a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo. ([1605] 2016: 32)

1.1.1 Una permanente memoria textual

Soy incapaz de empezar a escribir si antes no he encontrado una voz que imitar; siempre he pensado que no tengo voz propia y que sólo funciona cuando imito, como esos epígonos que al emular a Pavarotti son capaces de dar el do de pecho sostenido, una nota que no alcanzarían jamás si cantaran a su manera, sin referentes

(Eduardo Mendoza, *Mundo Mendoza*)

Lo que diferencia al hombre del animal es que el hombre es un heredero y no un mero descendiente.

(José Ortega y Gasset)

Desde los estudios formalistas y estructuralistas el análisis de la intertextualidad en la teoría literaria ha profundizado en las relaciones internas establecidas entre-textos explicando la incorporación y la transformación formal y semántica de los precedentes. El caso de las relaciones de Eduardo Mendoza con la Tradición ha sido singularmente trascendental dado lo que supuso *La verdad sobre el caso Savolta* para la novela española en general y para el novelista en particular. La transgresión del barcelonés fue ser un no-transgresor —paradójicamente, los tiempos cambiaron y él no, observa Mendoza (2019)— sino optar por una opción narrativa que reconsiderara la tradición realista de la novela del XIX y los distintos moldes de la cultura popular. Pese a que toda innovación, incluidas las más vanguardistas, trae aferrada

una tradición¹³², es la voz narrativa mendocina la que se aferra a los modelos sobre los que camina, fingiendo incluso desaparecer tras ellos. Su artificio narrativo se define (haciendo guiño a la afición culinaria del autor) como una receta en la que se amasa, se estira y se corta la Tradición literaria para aderezarla con los finos toques, suaves y refrescantes, añadidos en su cocina personal. El buen oído, de espectador y de lector, otorga a Mendoza la facultad de disponer (de) una permanente *memoria textual* como la llama Aparicio Maydeu (2019), de quien tomamos el título de este apartado:

Subyace siempre en la narrativa del autor una permanente memoria textual de sus lecturas de obras ajenas, que con asiduidad se refleja en una suerte de apetecidos pastiches que no pretenden ocultar que lo son y que, lejos de restarle personalidad a su estilo, verdaderamente lo definen, a la vez que le permiten al lector avezado complacerse en el ejercicio de tratar de reconocer en cada caso los mencionados juegos de transtextualidad, ecos, remedos, paráfrasis, ejercicios de imitación, homenajes o evocaciones que el autor desperdiga en sus textos. (2019: 38)

Su quehacer estético translúcido siempre en sus influencias —y justamente traslúcido, pues la aparente superficialidad de las referencias presentadas al lector esconde una profundidad de campo a la que intentaremos acercarnos en nuestro análisis— juega con las problemáticas teóricas que implica la conjugación de innovación y repetición tratadas previamente en *Segunda parte. Uso paródico del lenguaje literario* (93-99). De esta manera reparamos ahora en la otra cara de la moneda: la memoria. Habiendo insistido en el particular proceso de figuración por el que Mendoza destaca su sobrenombre fabulada, la consciencia de la manifestación de lo pasado en el presente en forma de recuerdo es igualmente determinante en su discurso literario. No solo en sus reflexiones, de las que ya se ha podido colegir su carácter *textimonial*, sino en la construcción de su ficción, coexiste la voz que nos remite a un artificio conocido con un grado de desviación de lo que fue frente a lo que es. El género policíaco, el *bildungsroman*, el picaresco o el estilo realista, naturalista, dramático, son convocados en las novelas de Eduardo Mendoza precedidos por la apostilla del *como si*. La facilidad primera con la que parece reconocerse la estructura genérica que sujetan sus obras requiere no obstante de una pronta matización, ya sea en virtud de un mecanismo de subversión, de fusión, de transformación, o de todos ellos al mismo tiempo. La memoria textual de autor y lector se encuentran siempre en movimiento; su discurso despierta en la conciencia de quien lo lee unas fórmulas y unas voces que se tornan figuraciones en tanto se re-conocen como una impresión trastocada desde el presente.

¹³² Volviendo a T. S. Eliot: «Tradition involves the historical sense; (...) the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order». (1982: 37)

Consciente o inconsciente, la obra de ficción es, en buena medida, un ejercicio combinatorio de elementos tomados de la tradición y puestos al servicio de una historia que, aquí sí, ha de ser sincera y genuina. Ya he dicho que estos referentes pueden ser inconscientes, y ahora lo reitero: la influencia más poderosa es la menos sabida, precisamente porque opera en el estrato profundo de donde surgen las historias. Rastrear y sacar a la luz estos referentes no equivale a desenmascarar un fraude, sino todo lo contrario. Esta identificación encuadra y circunscribe la obra y en lugar de restarle personalidad, la pone de relieve. En definitiva, la tradición no es una línea recta ni única. Si se me permite una metáfora repulsiva, es un río con muchos afluentes. (Mendoza, 2005: 16-17)

La liquidez que la posmodernidad ha otorgado a la noción de Tradición, venida recordemos de las reflexiones traídas del neobarroco Hispanoamericano —y que el propio Mendoza recoge en este ensayo sobre la relación del escritor con la crítica— es particularmente significativa en las reflexiones del autor sobre la creación literaria, cuya insistencia en aquellos referentes *inconscientes* que empapan la tinta del escritor declara una concepción de lo literario fundada sustancialmente sobre el componente de la memoria. Lo literario se convierte en una genuina composición de lecturas anteriores que, *conscientes o inconscientes*, son traídas a la memoria por la imaginación cuyas posteriores asociaciones son precisamente las que actualizan el texto en cada lectura crítica. Es así que la evocación de referentes en la memoria, lejos de reconocerse labor exclusiva del creador, lo es igualmente del lector, quien aportará un valor personal al texto escrito que el propio Mendoza salvaguarda¹³³. Y es que, el papel activo que la memoria ejerce en la constitución de lo literario (sea desde el lado de la escritura como del de la lectura) es una de las claves que recupera el autor en sus escritos sobre literatura, pues la volubilidad de aquella plancha de cera ante la sucesión de impresiones es la que permite la perpetua recreación estética. Un escritor es, antes que nada, un lector. Obsérvese cómo, en su *Informe sobre la lectura*, Mendoza aborda el proceso de la creación literaria al compás justamente de aquella idea agustiniana de la memoria; remitiendo la anécdota del joven Goethe enfrentándose a la traducción de la Biblia, escribe:

El trabajo, sin embargo, rinde un dividendo inesperado: al leer el Antiguo Testamento con la atención puesta en los laberintos del idioma y no en los sucesos narrados, se impregna de una historia que, sin saber cómo, le permite comprender la relación existente entre lo que hasta entonces ha acumulado en su corta trayectoria vital: lo que ha leído, oído, visto y sentido, lo elevado y lo trivial, en suma, las nociones aprendidas o, en palabras de san Agustín, “las imágenes de las cosas sentidas”, como en una revelación, se estructuran y adquieren la razón de ser que constituyen la personalidad y la vivencia intransferible del autor. (Mendoza, 2006: 31)

Se establece entonces la completa conexión entre reminiscencia e invención que cimentará los procesos de lectura y escritura como un ciclo de memorias textuales que, siguiendo con

¹³³ Así termina, por ejemplo, su ya citado prólogo a *Una comedia ligera*: «Y que la razón por la que fueron escritas no es otra que la que cada lector le quiera dar» (2016: 10).

la *metáfora repulsiva*, fluyen voluntaria e involuntariamente en la imaginación. Es el valor difuminado de la memoria lo que incide en la comunicación literaria *pura*, previa a la mirada analítica y sistemática del *liseur de romans* de Thibaudet (1925); sin necesitar la referencia unívoca sino la impresión dejada por la asociación, el ejercicio de lectura evoca desde un discurso cerrado, una memoria textual abierta. De nuevo, nos movemos en el dominio de la percepción que doblegaba a lo histórico y que ahora supedita a la retórica estructuralista. La memoria funciona sobre la subjetividad de la lectura pasada, de las impresiones dejadas en el lector más allá de las líneas que quedan escritas en la hoja por el autor. No es el libro sino la lectura fabulada en la memoria textual aquello que el barcelonés utiliza en su narración. En distintos momentos, el propio Mendoza asegura no haber buscado las lecturas que recuerda haber hecho (y los resultados decepcionantes que ya afirma haber experimentado); lo que por el contrario recupera «es la memoria de lo que en su momento representaron aquellas lecturas» (Mendoza: 2017: 10)¹³⁴. Este diálogo en diferido que establece el autor con la tradición personal resulta fundamental para entender su carácter narrativo; la evidente intertextualidad sobre la que Mendoza encamina su discurrir se funda sobre su recepción y sobre las razones por las cuales permanecen impresas en su memoria.

A todo lo que antecede no se debe concluir que la narrativa mendocina se desarrolle al amparo de la flexibilidad y la laxitud de una rememoración engañosa. Todo lo contrario. Eduardo Mendoza es, ante todo, un lector provechoso¹³⁵. Su escritura anida en voces ajenas, singulares y memorables, concretas y rigurosas, y solo gracias a la impostura es capaz de generar un causal (que no casual) sistema de asociaciones tan elocuentes que no necesitan el desvelamiento de cada una de sus fuentes para conseguir en el lector una figuración compleja y completa de textos antes dormidos en el imaginario. La meticulosidad del proceso de creación de Mendoza es palmaria, desde su estudio de hemeroteca hasta el acoplamiento de cada una de sus frases; es, como quisimos presentarlo, escritor artesano, heredero de los

¹³⁴ Pensemos, especialmente, en aquellas *lecturas* de la infancia que pueblan el mundo narrativo del Mendoza adulto. *La infancia recuperada* que ya decía Fernando Savater (1974), con los tebeos, las novelas de aventuras incluso los episodios de la Historia Sagrada se manifiestan en la obra de Mendoza, no tanto en forma de referencias como formas de construcción discursiva. Es aquello que las hace memorables y provocativas para la imaginación lo que el novelista acoge de ellas y transmite a sus textos.

¹³⁵ Son varias las ocasiones en las que el autor se ha alzado contra el *leer por leer* del que adolecen algunas campañas por la lectura cuando, actualmente, *como entretenimiento hay otros mejores* (Mendoza, 2016). La actitud del autor revela en realidad la *cosa seria* que es para él la lectura; recuperamos la respuesta especialmente mendocina que da en las Giardinetto Sessions a propósito del tema: «¿Que la gente tiene que leer, que los jóvenes tienen que leer? Pues no lo sé. Yo creo que es importante que haya unos que lean, y que los que leen, lean bien, y que sepan lo que leen. Ahora que todo el mundo lea no hace falta; que todo el mundo sepa medicina no hace falta. Es importante que haya médicos y que los médicos sean muy buenos. Ahora que todo el mundo sepa cómo poner inyecciones y operar amígdalas no hace falta. Ahora, el que lea, tiene que leer a Shakespeare, tiene que leer a Proust, y luego esto se notará en el guion de la serie de televisión». (Mendoza, 14/09/2017)

saberes de sus maestros, los cuales adapta a las características de su taller, donde trabaja desde el origen mismo del objeto artístico conociendo aquellas piezas sobre las que ha de armar su trabajo. Solo siendo un experto de su tradición, como lo es Mendoza, se es capaz de reproducirla valiéndose de un pulso personal. De forma que, imitando, o mejor, *impostando* a sus referentes, consigue alcanzar el *do de pecho* que presenta a los espectadores, partícipes de la evocación a través de su individual propuesta de figuración.

Existe en este punto un elemento determinante a la hora de entender la concepción de Tradición literaria en los artistas contemporáneos y es cómo la episteme posmoderna le ha otorgado un funcionamiento en base a la mirada simultánea y heterogénea de formas y contenidos. Textura, mixtura, collage, pastiche, son solo algunos de los términos que se vienen usando a la hora de situar las características narrativas de Mendoza, cuya riqueza lingüística ha quedado sobradamente anunciada y será estudiada a lo largo de nuestro análisis. Antes de ello, se han de advertir las consecuencias que este tipo de categorías implican y cómo actúa sobre ellas el autor, pues el hibridismo concedido por la relativización que ha impuesto la posmodernidad comprometerá una pérdida de significación histórico-semiótica que no escapa al quehacer literario y crítico de Mendoza. La exposición de la memoria textual que rodea todo objeto estético posmoderno permite una liberación radical del tratamiento de las formas que se encuentran ahora al servicio de la voluntad de creación de su autor y receptor, pues, como quedó analizado, el lenguaje posmoderno desvela la vacuidad de los signos para operar con simulacros. Uno de los lugares que mejor ha evidenciado esta concepción del lenguaje ha sido el arquitectónico donde, ya se vio, fue tempranamente gestada la expresión de la posmodernidad; es por ello, que el interés de Mendoza por la arquitectura estimula tímidos acercamientos que, sin embargo, avivan la reconsideración de lo posmoderno desde un ángulo privilegiado no estrictamente literario del que damos parte. Las líneas que siguen pertenecen a un artículo que examina la obra teórica de su amigo Ignasi de Solà-Morales, *arquitecto meditabundo*:

Un sistemático saqueo formal, la historia se convierte en simple proveedora de materiales para el gran mercado de la nueva producción de edificios, lo que da lugar a “la angustiosa situación de disponer aparentemente de todas las lecciones de la historia pero de carecer, en cambio, de cualquier otra pauta que no sea la del talento personal a la hora de reproducirnos una imagen metafórica de su propio recuerdo (...) Este descalabro produce al mismo tiempo “una nostalgia del orden clásico [...] que se evoca únicamente como ilusión y como memoria”. La consecuencia: el “historicismo reaccionario” y un “comercialismo sentimental” de que en la actualidad adolecen buena parte de los edificios llamados a desempeñar un papel emblemático. (Mendoza, 2004: 25)

Las consideraciones sobre el valor histórico que ha marcado al objeto arquitectónico, enfrentado a las nuevas propuestas nacidas del golpe a la identidad que supusieron la Primera

y Segunda Guerra Mundial, dan pie a Mendoza a escoger unas significativas citas para acompañar un discurso propio que se asoma a las preocupaciones estéticas del narrador de ficciones. Como las nuevas respuestas arquitectónicas, las figuraciones que nos aporta la memoria fabulada fácilmente pueden aparecer como imágenes vacías, impresiones sin objeto que las imprimiera y que, estudiadas desde la contemporaneidad, revelan ese *comercialismo sentimental* con el que comunica la manipulación de los símbolos culturales del escritor. Una de las claves de esta memoria fabulada es la conexión misma con el artificio del simulacro posmoderno, y la agudeza del autor es recoger también esta Tradición y, haciéndola suya, problematizar con sus materiales. De esta conciencia de simulacro se valdrá Mendoza en su ficción y dará cuenta en sus ensayos, nuevamente dejando de lado la voz dogmática para discurrir junto al lector sobre estas formas que, escindidas de *su razón de ser*, se conforman como símbolos¹³⁶. Se explica así que el Modernismo constituya uno de los motivos recurrentes del autor, pues en él se aúnan el artificio, la construcción de una identidad, la seña catalana (mejor diríamos, barcelonesa), la ampulosidad... cualidades necesarias para artistas capaces de *crear de la nada* que dirá el autor y que se proyectan en la literaturización misma. Más aún, como se observa en la cita que sigue, existe un agudo ejercicio de duplicidad en el juego de creación de una identidad literaturizada, sufragada a su vez por el impulso de creación de una imagen que responda a una figuración de memoria fabulada:

No era esta cualidad, sin embargo, la que ahora llamaba la atención de los barceloneses y atraía su interés, sino las huellas de un pasado olvidado y una identidad casi perdida. Poco a poco los edificios fueron siendo restaurados, al igual que los muebles y los objetos. Las obras de arte multiplicaron su precio. Muchos de aquellos edificios que ahora se procuraba recuperar habían sufrido mutilaciones o daños irreparables y muy pocos habían sobrevivido sin perder su personalidad y su sentido. Rescatados como piezas casi arqueológicas, quedaron como testigos mudos de un mundo que había dejado de pertenecer a la memoria colectiva de la ciudad, de una época cuyo pulso rebasaba en buena parte los límites de la ciencia histórica para adentrarse en el campo de la imaginación. (Mendoza, 1988: 159)

Conectado con aquel *esfuerzo* creativo de Henri Bergson ([1896] 2013), la figuración de la memoria se presenta como el mecanismo para re-conocer(se) y del que pueda nacer así una identidad sobre la que operar. Estamos de nuevo ante un elemento recurrente en las narraciones del autor, la búsqueda de un pasado glorioso fundado sobre lo legendario, esto es, de un lenguaje primigenio, verdadero, que contenga la identidad (en todos sus sentidos) ahora perdida. Para ello se sirve Mendoza del acervo literario proporcionado por una educación religiosa, donde los mitos fundacionales, acompañados de una peculiar

¹³⁶ No por casualidad, tendrá una evidente representación en la construcción de espacios narrativos. Las Exposiciones Universales, los *palazz*i venecianos, el bazar, serán lugares de reflexión sobre la significación y su relación posmoderna a partir de la construcción de los espacios del no-ser, como proyecciones fantasmáticas del imaginario y su resemantización en la posmodernidad a partir del contexto del museo.

hagiografía, despliegan distintos *milagros* en el propio desarrollo de la trama¹³⁷. Es así que Mendoza levanta su narración sobre un juego semiológico organizado en los valores de lenguaje que circundan la explicación del mundo y del sujeto, eso sí, con un fuerte componente de invención y reminiscencia propio del universo ficcional del que forma parte; en él resonará la frase lapidaria sobre Prullás *sin otro futuro que la nostalgia* que dialoga con Vázquez Montalbán, *la nostalgia es la censura de la memoria*, y que bien sirve de epílogo al proyecto narrativo, sin otra salida que una constante rev(b)elación de nuestra memoria fabulada¹³⁸. En definitiva, el mundo narrativo de Mendoza se conforma gracias al organismo de memorias textuales que se entrecruzan desordenadamente para adquirir una presencia simultánea como figuración. Los textos (en sentido amplio) se re-producen y re-conocen en el impulso semiológico de otorgar un valor genuino al signo con el que jugará el escritor. Recorrer las novelas de Mendoza es adentrarse en el tortuoso camino de la impostura, capaz de generar asociaciones tan rápidamente como de destruirlas, haciendo uso de una conciencia de ambas, memoria y de fabulación para que, al convocar los discursos y voces, no aparezcan sino las imágenes de las mismas.

1.1.3 Memoria parodiada: función de lo cómico

Al tratar de exponer una conclusión a lo que acabo de contar tengo la sensación de haber falseado el argumento. No al escribirlo, sino al recordarlo. Siempre ocurre así: es como si al invocar unas imágenes del pasado, estas se resistieran a venir y enviaran en su lugar un sucedáneo. Todo es igual, pero no es lo mismo.

(Eduardo Mendoza, *Las barbas del profeta*)

Los paratextos escritos por Eduardo Mendoza han demostrado una constante preocupación sobre la creación literaria como figuración de una memoria fabulada armada sobre lenguajes y la capacidad que estos tienen de crear imágenes textuales significativas; una noción de literatura estrechamente vinculada a aquella idea clásica de memoria como terreno en la

¹³⁷ De nuevo recordar el origen etimológico del término nos aporta un juego semántico que merece mencionarse: del lat. *Miraculum*, ‘hecho admirable’ derivado de mirar. Esto es, mirar(se) y admirar(se), que se verá en *La verdad sobre el caso Savolta*, *La ciudad de los prodigios*, *La isla inaudita*, etc

¹³⁸ Incluso, la idea de la confección de unas memorias autobiográficas no ha logrado vencer a la naturaleza de la novela y a la ficción como únicas formas de representación posibles para el escritor. *Las tres leyes del movimiento*, con *El rey recibe* y su segunda novela ya a la espera de lanzamiento al mercado, *El negociado del yin y el yang*, es el más reciente proyecto narrativo del barcelonés y no podía ser de otro tipo sino ficcional. En él nos lega una memoria textual situada en el tiempo habitado por el escritor, pero sin constreñirse a una univocidad interpretativa. Es la declaración oficial de que Eduardo Mendoza nunca será un discurso unívoco, una voz estable, sino un compendio de *discurrir*es, de *digresiones*, de *impresiones* de una poliédrica memoria textual, fabulada y festiva.

phantasia. En el ejercicio de recolección de impresiones llevado a cabo por el autor, hemos querido enfatizar —dado que así lo hace Mendoza— el poder transformador de su lugar de almacenaje y presentar la escritura como una re-construcción del recuerdo fantaseado, que la vida y el arte han ido depositando en ambas imaginación y memoria, y que será puesto en movimiento gracias al mecanismo estético de figurar(se). Hasta el momento, ha quedado explicada la idea de la memoria fabulada, sus razones de ser y su trasvase al pensamiento literario del escritor para desembocar en nuestro objeto de estudio: la parodia narrativa de Eduardo Mendoza. ¿Cuáles son las razones que nos han llevado a relacionar la memoria fabulada con la parodia en el autor? Durante las páginas anteriores se han ido estableciendo lugares, algunos de ellos más evidentes y otros quizá menos, en los que se trazan los puentes entre ambas nociones. Las principales problemáticas que fueron abordadas en la primera parte de esta tesis a propósito de la parodia reaparecen aquí concretadas en el centro de un quehacer narrativo específico; para sacarlas a la luz, no hay más que comenzar advirtiendo el elemento que falta (y que la distingue), que no es otro sino lo cómico. Si a la descripción que el propio Mendoza ha ido trazando de la memoria, le añadimos la gota humorística, el brebaje se convierte de inmediato en una solución paródica de la que bebe su escritura: «En muchos casos no hemos vacilado en dejarnos guiar por la memoria colectiva, a sabiendas de que ésta tergiversa los hechos o los confunde o los mezcla, de que unas veces los simplifica y otras los enriquece, buscando más lo paradigmático que lo verdadero» (Mendoza, 1989: 11). Desviación, relativización, hibridación, sincretismo, hipérbole, miniaturización de lo paradigmático, esto es, de lo reconocible en tanto que memorable: un complejo que si se acompaña del empuje lúdico deviene parodia.

Su insistencia por traer a la narración aquello que *se guarda en la imaginación* —un lugar que hipertrofia y desvía— es la que abre la puerta a la parodia de Mendoza, que anidará e incorporará su filtro cómico a lo que ya era un proceso de figuración amparado en la ambigüedad (presencia/ausencia). Al trazar nuestro recorrido sobre la memoria como fabulación y sus implicaciones en la obra del barcelonés se han ido disseminando una serie de ideas que encuentran su lugar de desarrollo en la teoría de la parodia, por lo que, con la precaución de no amparar bajo lo paródico cualquier forma de figuración textual o cultural, hemos de comenzar haciendo notar el invariable tono cómico sobre el que nos movemos, pues es este el que traza las fronteras que más firmemente distingue a lo paródico. En el caso que nos ocupa, no es este una pared que obstaculice sino, por el contrario, una ventana privilegiada, pues en ella se encuentra la residencia personal del escritor, su *estar en el mundo*. La mirada cómica de Eduardo Mendoza es la que permite la aparición de lo paródico en

cualquier circunstancia, ya de forma repentina y fugaz como de una manera constante e intensa: en el momento en que se descubre de su impostura y sale a la luz su cámara gamera de enfoque humorístico, aquel *novelar la historia* se convierte en su propia parodia. Así, los puntos de encuentro que a continuación se señalan pretenden, además de iluminar el alcance de lo paródico en su obra, distinguir las líneas que demarcan el campo de actuación de la parodia en su expresión narrativa en Mendoza.

Memoria fabulada y parodia comienzan su andadura común desde la misma posición inicial que sitúa su naturaleza, pues nos encontramos frente a dos fuerzas ilocutivas que ejercen un movimiento de distorsión y desplazamiento. Mediante la hipertrofia de lo paradigmático una, y la tergiversación de lo memorable otra, parodia y memoria fabulada tienen como objeto una forma de *realidad modelada* creada por un doble proceso de (des)automatización llevado por la repetición de estructuras ya dadas, cosificándolas y fijándolas como imágenes estáticas susceptibles de manipulación. La reminiscencia y la parodización establecen sobre la figuración resultante una deconstrucción que acentúa aquellos elementos distintivos que la hace (re)conocible ante el lector. Dicho (re)conocimiento se da en ambos casos a partir de la configuración de un lenguaje simbólico dispuesto como sistema de signos codificados —en tanto que motivados— que evocan una semiología cultural entonces compartida por autor y lector. Como se vio arriba, la figuración de la memoria no trata únicamente de reconocer lo histórico, sino de representar el pasado bajo la mirada del presente, para lo que se sirve Mendoza, más que de acontecimientos e identidades, de su percepción libremente subjetiva¹³⁹. La manipulación histórica y estética característica de la narrativa de Eduardo Mendoza adquiere desde esta perspectiva una nueva profundidad teórica que explica el desarrollo de la parodia más allá del plano verbal y de género para instalarse en el discurso literario como productor y manipulador de signos culturales.

El barniz paródico que se imprime en la obra del barcelonés se filtra hasta las capas más profundas de las relaciones lingüísticas que configuran el mundo y sus relaciones sociales: lo paródico en Mendoza encuentra su razón de ser última en la construcción del discurso en base a un imaginario colectivo que recrea, no ya la verdad, sino la imagen proyectada de una deformación de la memoria (como daba cuenta en los prólogos anteriormente citados de *Nueva York*, *Barcelona modernista* o *Las barbas del profeta*) y que bajo la influencia de lo cómico se nos revela ahora una *parodización de la historia novelada*. Las asociaciones que propone este

¹³⁹ Pensemos por ejemplo en *Las barbas del profeta* (2017) como la reescritura de los textos de la Historia Sagrada; la obra misma es la manifestación de las *lecturas* religiosas guardadas en el imaginario del autor e interpretadas abiertamente en clave de humor a través de la parodia

código de comunicación se erigen sobre la cualidad paradigmática en la que se figura el recuerdo y el texto; en consecuencia, el poder evocador del lenguaje inserto en la fabulación de la memoria comunica en este sentido con la naturaleza caricaturesca que da acceso al objeto hipertrofiado en la parodia, solo que en el caso de esta última, la hipertrofia que construye carga con un efecto cómico sustentado en la disociación de las correlaciones habidas entre el original y el caricaturizado, comprometiendo las relaciones de semejanza y sustitución propias de la evocación. Como se observará en nuestro análisis, la locura, unida a la episteme posmoderna del simulacro, será uno de los más valiosos recursos mendocinos que articulan este mecanismo de figuración, entablando relaciones insospechadamente cómicas.

La fuerza desviadora de memoria y parodia, en suma, se sostiene por la dualidad de la imagen y lo imaginado, que en ellas deviene recuerdo-recordado, parodia-parodiado. Hablando desde las alturas del abordaje teórico en el que aún nos encontramos (pero del que pronto aterrizaremos) la dicotomía que impone a ambas la figuración se traduce, como ha quedado patente, en las complejas relaciones que vinculan tradición e innovación, imitación e invención. La tradición e imitación de la literatura y de la Historia son traídas simultáneamente con su innovación e invención en el mecanismo de *reconstrucción* sobre el que parecen sostenerse ambos fenómenos. La parodia esconde en sí misma un núcleo gobernado por una esencia paradójica que ha sido ampliamente discutida desde distintos ángulos (hipertrofia, recepción, intencionalidad) y que afecta a su manifestación en estadios. Precisamente, con el concepto de *memoria fabulada* hemos buscado la concreción de este fenómeno mismo de la paradoja, que ocurre asimismo en la narración como literaturización de la memoria en el universo de la imaginación, lo que contravendría las cualidades de lo histórico y biográfico. No obstante, existe un juego de expectativas de lectura que se da en esta figuración de la memoria tanto como en la parodia, estableciendo un primer discurso cuyas cualidades veritativas acabarán siendo frustradas. En otras palabras, tanto en la imitación de las formas como de las características de su hermenéutica, la memoria fabulada y la parodia comparten su propuesta: la relativización que se descubre de la ambigüedad del no-ser, de ser un *sucedáneo*, que *es igual, pero no es lo mismo*. En este punto, hay dos piezas que determinan definitivamente esta aporía, de las cuales una de ellas es exclusiva, y con ello definitoria, de lo paródico; se trata en primer lugar, de un compartido discurso fundado sobre una narración poco fiable (que ambos fenómenos comparten) y, en segundo lugar, el carácter figurado que define el lenguaje del humor (ahora sí, como el ingrediente genuino de lo paródico).

La desconfianza en las voces narrativas de Eduardo Mendoza han identificado su discurso con las confabulaciones propias del artificio posmoderno y el desvelamiento de la poca fiabilidad del discurso han sido repetidamente asociados al ingenio cómico. Los relatos que deben reconstruir las tramas novelísticas de Mendoza son escritos desde un perspectivismo que, de distintas formas, influye permanentemente en la transmisión de unos hechos que se alteran deliberada o inconscientemente en la memoria de sus personajes —de forma esperpéntica en el detective anónimo, grandilocuente en las ambiciones de Bouvila, nostálgico en Prullàs, encubierto en Leprince, etc.—, a lo que se suma el componente mitológico de las apariciones religiosas. Así el ingrediente tergiversador de la memoria se ve altamente explotado por los sujetos que la recomponen, llegando fácilmente a la tonalidad cómica. Dicho esto, hay en el humor una dimensión más trascendental que explica la parodia de Mendoza: su naturaleza figurativa. El propio autor ha aludido al humor como un particular lenguaje figurado que establece unas relaciones de complicidad emisor-receptor en la que no se cuenta lo que se cuenta, sino su connotación. Hay por tanto un proceso de figuración singular que, aunque enmarcado en la fabulación de la memoria, implica no obstante un código distinto con el que se pactan los cimientos cómicos sobre los que se edifica la representación paródica y su dualidad. El humor se define por su no-literalidad, por ser una significación emocional, evocadora, en definitiva, figurativa que construye una mirada hipertrofiada metafórica. En la parodia, el mecanismo de figuración que implica el lenguaje del humor es el que le otorga una fuerza genuina sobre este proceso de relativización.

El tratamiento textual de lo histórico como evocación figurada; los desajustes heterodiegéticos entre la historia y los discursos que la pueblan; lo paradigmático-memorable; el sincretismo tradición-invencción; el des-cubrimiento de la creación de los símbolos culturales y su manipulación; el ser y no ser de lo que solo se puede definir por su negación; la implicación de la pragmática literaria para la construcción del discurso. Son todos ellos las guías que servirán en nuestro descenso al análisis de las características de lo paródico en la obra del autor. Con ellas, nuestra intención es estudiar cómo Mendoza reproduce lenguajes que configuran una época y un encuentro dialéctico entre-textos pero dejando patente el papel protagonista que el modo paródico, en todos sus estadios, juega con respecto a la signicidad y semántica de la palabra, instituida esta en el lugar de la fantasía. En definitiva, situar la parodia en Eduardo Mendoza más allá de la carcajada y emplazarla en el corazón mismo de su estilo narrativo.

CAPÍTULO II. DESARRAIGO IRÓNICO. UN EXTRAÑAMIENTO DISCURSIVO

NARRATIVO

La memoria es flaca, idealiza, es negligente, los recuerdos se intercambian entre sí. Para el aficionado, estas variaciones no tienen importancia; incluso es posible que el subjetivismo forme parte esencial de las artes plásticas. Pero nosotros somos profesionales, Whitelands, y hemos de luchar contra los engaños de la emoción.

(Eduardo Mendoza, *Riña de gatos. Madrid, 1936*)

Decía Shklovsky (1925) que el propósito del arte no es la recreación de lo que *sabemos* sino de lo que *percibimos*; una subjetividad emocional contra la que insisten en luchar los personajes mendocinos y que introduce en la narración la paradoja heredera de esa memoria fabulada revelada. Existe un elemento *sine qua non* la narrativa de Eduardo Mendoza se vería desprovista de su eficacia, y este es la perspectiva del *ostranenie* formalista, esto es de ‘convertir en extraño’. Tanto en su ficción como en sus incursiones ensayísticas, al lector se le impone una constante forma de acercarse al objeto de la literatura mendocina desde el ángulo de visitante. El suyo es un discurso del sujeto ajeno, un agente externo que *olfatea* los lugares que recorre y sobre los que imprime una lectura desde los márgenes, re-presentado con ojos de quien asiste por primera vez al espectáculo del mundo.

Uno nació aquí y se fue allá, otro nació allá y se fue aquí, y mi padre llegó a Barcelona y se estabilizó. Tengo los mismos genes, así que siento la necesidad de irme. Por eso siempre me he estado yendo fuera, porque lo que me gusta no es establecerme sino irme, conocer ciudades y cuando ya las conozco, me canso y me quiero ir a otra. Mis personajes son así. Y eso me da una distancia para observar la realidad. He vivido en ciudades de esta manera y ya sé dónde hay que ir para olfatearlas. (Mendoza, 15/11/2011)

No resulta difícil establecer las relaciones que esta actitud creativa tiene con la construcción misma del lenguaje poético como desautomatización, deudora de las teorías formalistas rusas, como ya ha quedado anotado en distintos lugares de esta tesis. La mirada foránea de la que se sirve Mendoza es en realidad resultado de la operatividad de la desautomatización como mecanismo explicativo de la literariedad, como voluntad estética, como percepción y como relatividad contextual que domina toda creación artística¹⁴⁰. Los márgenes de historia y discurso se recorren haciendo patente la distancia que los aleja y acerca, que no es otra que el proceso desautomatizador que caracteriza a las distintas epistemes del lenguaje. El desarraigo irónico que arma el mundo narrativo de Mendoza es de hecho una fórmula que sostiene cada uno de sus elementos constitutivos en tanto que, en último término, se revelará como consecuencia de la voluntad estética —vista en el apartado anterior— amparada en esta mirada extraña. Bajo la influencia de la distancia surgida de dicho carácter de espectador, el dispositivo brechtiano de extrañamiento es aprovechado con astucia por el autor a la hora de visitar lugares, tiempos, personajes y textos, generando un desconcertante distanciamiento a sus criaturas que se esmeran por establecer la posición de su *yo* frente y junto al otro, mientras que el lector disfruta de la singularidad de los puntos de mira para él abiertos. No hay más que tomar los textos no-ficcionales sobre Nueva York y Barcelona, dos ciudades que el autor conoció y vivió rigurosamente pero que acierta a presentarnos con los ojos de turista; eso sí, de uno genuinamente perspicaz. De nuevo, con Baroja hemos topado: «El punto de vista no es el de un meticuloso registrador, como Balzac, ni siquiera el de un agudo observador, como Galdós, sino el de un precipitado forastero» (Mendoza, 2019: 48). El éxito literario de Eduardo Mendoza nace por tanto de la estrategia distanciadora, que no es sino la desautomatización poética, urdida como seña explícita de identidad narrativa, de la que deriva la más arriba enunciada naturaleza desfamiliarizadora de su escritura: con ella la memoria fabulada se entiende definitivamente como un dispositivo propio y trascendental en su quehacer estético, pues su existencia depende, como se resuelve de las páginas anteriores, de la distancia que la reconoce como creación y censura nostálgica.

El desapego que ofrece lo foráneo, inserto asimismo en un código de la singularidad como es el literario, permite al narrador extraer lo insólito de lo cotidiano, resemantizando el espacio que se le presenta y alcanzando nuevos sentidos que, en su descubrimiento, podrán ser objeto de una interpretación cómica gracias a la lente paródica. Y es que el

¹⁴⁰ Para entender el nacimiento y desarrollo del concepto de desautomatización, véase el estudio de Pozuelo Yvancos (1979) en el que quedan introducidos los principales matices aquí aludidos y que devienen de la actividad teórica de autores de distintas corrientes (Jakobson, Shklovsky, Tynyanov, respectivamente).

distanciamiento y la consiguiente alienación crea ciertamente un lugar privilegiado para la parodia, en la cual el grado de marginalidad que impregna el discurso mendocino encontrará su más fiel modo de escritura. Gracias a su transversalidad, lo paródico permite llevar el extrañamiento literario a todas las capas de la narración en su expresión más hiperbólica; no solo desde la caricaturización de personajes marginales, sino de aquellos lenguajes que los definen en su diferencia, así como de las estructuras profundas sobre las que se arma historia y discurso, signifiante y significado. El resultado: una narración autorreferencial que alcanzará la problemática de la signicidad permitiendo llegar la parodia a todos los niveles del lenguaje literario. La economía cultural y los discursos que la componen ofrecen en sus combinaciones complejos juegos de alteridad aprovechados por este modo narrativo del que, elaborando un encuentro heterodiegético de voces conscientes e inconscientes, se extraen imágenes discursivas hipertróficas que revelan cómicamente los mecanismos de construcción simbólica del lenguaje figurativo. Se parte así de los personajes que relativizan la dualidad normalidad/anormalidad; ante la perspectiva del que no pertenece enteramente al mundo en el que se encuentra, reconoce semejanzas y diferencias que lo desestabilizan como sujeto, y provoca la alienación que afecta al nivel discursivo: el lenguaje se explora en sus incongruencias estructurales (fondo-forma) que desajustarán la constitución del género modelo en el que no terminan de quedar insertas.

Con la nota de desfamiliarización y desautomatización estética, la escritura cómica pone de manifiesto la dualidad de ambos procesos gracias a la hipertrofia y el doble grado de lectura que imponen una permanente frustración de expectativas y una visión metanarrativa del artificio literario. La consciencia que nuestro autor demuestra tener de dicha funcionalidad de la *distancia para observar* será la que haga de la dimensión cómica de lo paródico el lugar en el que Mendoza logre los acentos más personales de su obra. La inadaptación del sujeto (y su lenguaje) es expresada con una mayor eficacia en sus textos gracias al efecto paródico. En su ensayo sobre la significación de lo cómico, afirmaba Henri Bergson (1900) que son precisamente la insociabilidad del personaje junto a la insensibilidad del espectador los elementos garantes de todo efecto humorístico, y lo que es más importante, ambos derivados del automatismo. La automatización del lenguaje permite establecer, con su desvelamiento, la distancia que aliena dos discursos (yo-otro, figurado-no figurado, parodiado-parodiador). Al situar a sus personajes en este mecanismo dual, las criaturas de Mendoza experimentarán un aislamiento que los separa y que imprime una mirada analítica entre ellos, cosificándolos sobre sus características paradigmáticas; el efecto cómico resultante de esta dialéctica puede ser entendido como así lo describió Bergson: «Allí donde el prójimo deja de conmovernos

comienza la comedia. Y comienza con lo que se podría llamar “la rigidez contra la vida social”» ([1900] 2002: 104). La parodia interviene directamente en este proceso particular de comunicación verbal que es la literatura, como vimos en el análisis pragmático, cuanto más en el caso de la narrativa de Eduardo Mendoza fundada sobre un permanente proceso de extrañamiento que acusa *rigidez*, pero que al tiempo la pone en movimiento al desvelarla como artificio. Por ello, la significación de lo cómico bergsoniano adquiere con la parodia una profundidad que excede la farsa de los tipos estético-literarios; existe a pesar de la insensibilidad hacia su mundo narrativo (que hace posible la risa), una complicidad que abstiene a los grandes personajes de Mendoza de convertirse en tipos en una pantomima gracias, como veremos, a los juegos de consciencia e inconsciencia discursiva¹⁴¹.

De intervenciones como la entrevista con Jordi Bernal arriba recogida, se revela un abierto interés del autor por las ventajas literarias, especialmente si atendemos a su valor paródico, que da una mirada ajena sobre la que puede ambicionar una neutralidad discursiva, por lo demás imposible de conseguir pero útil de tantear¹⁴². La parodia del autor se enriquece, por tanto, de la relatividad que define su propio carácter literario que no es sino reflejo de la incapacidad del intelectual, del verdadero al menos, de comprometerse enteramente y para siempre con una posición en el mundo. En el texto de Javier Cercas (2016) se establece un sugerente paralelismo entre la figura del intelectual y la del novelista de la que queremos hacernos eco aquí: ambos se definen como merodeadores de ese punto ciego cuya labor no gira en torno a una resolución sino a la exploración de las preguntas que lo crean. Las narraciones literarias de Mendoza resultan, en este sentido, de un movimiento intelectual *en* y *desde* los márgenes que, bajo el signo de la parodia, se sirve de la indolencia de las emociones que genera la risa tanto en su manifestación quimérica relativizadora, la distanciadora moderna y la cosificadora de la posmodernidad. Esta *zona neutral*, que reconocía Bergson en lo cómico, «en que el hombre se da simplemente en espectáculo a sus semejantes» ([1900] 2002: 25) unida a la incorporación de perspectivas y la relativización de todo discurso de

¹⁴¹ En realidad, esta dialéctica encuentra su correlación con la problemática de la desautomatización a propósito de su distinción respecto a la noción de desvío; así como las teorías desviacionistas verían un movimiento unidireccional de antítesis, las reflexiones sobre lo cómico como la consecuencia del automatismo explicarían la comedia como una desviación antisocial e insensible; hay sin embargo una co-presencia del lenguaje poético y el no poético que explica la (des)automatización como un doble proceso y que así mismo afecta a la constitución de la parodia desde su dualidad interna donde conviven ambos discursos.

¹⁴² Distancia neutral que pretendía como la vista en *Una comedia ligera*, pero que se extiende a la totalidad de su obra con las perspectivas de personajes que intentan acceder a lugares sociales que no le son propios (Miranda, Onofre, sor Consuelo), investigar en contextos ajenos (la serie del detective sin nombre, el extraterrestre en busca de Gurb, AnthonyWhitelands en Madrid, Pomponio Flato en Nazaret u Horacio II) o de vagar en su propia busca (Fábregas o Rufo Batalla); todos sin excepción gozan y sufren de una distancia que los mantiene en una *zona neutral* desde la que observar y ser observados sin intervenir significativamente en la marcha de los macro-acontecimientos, de la macro-estructura.

poder no se corresponde con una actitud amoral que ambicione una equiparación, por otra parte irresponsable, de posturas ante el mundo. Hay un tinte de compromiso que no ha de pasar desapercibido. Tanto es así que son varios los momentos en los que el autor hace referencia a dicha concepción moral del arte, muy distinta del juicio dogmático, sobre la que se ha de construir lo literario. Si bien se exime del rigor de la referencialidad en sus mencionadas diatribas por la literaturización fabulada, no deja Mendoza igualmente de hacer patente la consabida responsabilidad autorial de la que no se exime para con sus escritos. Hay de entre todas sus alusiones al respecto una especialmente notable por estar situada dentro de la novela como uno de los ejes profundos que impulsan su desarrollo y que desemboca en la siguiente escena hacia el final de la obra:

Mientras que esperamos puse la televisión. Merv Griffin estaba entrevistando a una escritora primeriza que acababa de obtener un gran éxito. Era una mujer joven, de rasgos irregulares pero inteligentes, ojos inquietos, cabello largo, rizado, de un extraño color gris oscuro. En vez de estar satisfecha se declaraba insegura, confusa y angustiada. El éxito unánime de público y crítica la había pillado por sorpresa y ahora temía defraudar unas expectativas tal vez infundadas. (...) Mientras distribuía la comida en dos platos, Valentina, que seguía atentamente las declaraciones de la atribulada triunfadora, comentó con un deje de tristeza en la voz:

-Nadie se hace cargo de lo suyo. (Mendoza, 2018: 297)

El rey recibe, texto al que pertenecen estas líneas, obedece precisamente a este *hacerse cargo*, a la necesidad de hacer frente a la responsabilidad del sujeto en sus distintas esferas de influencia: la familia, la amistad, el amor, el estado y, aquella sobre las que se aunarán todas, la del artista. El continuo mirar por el que los personajes y los espacios, enfrentados a sí mismos y al otro, han ido desarrollándose a lo largo de la obra narrativa de Mendoza en busca de una posición en el mundo, y culmina en esta novela de la que, por esta y otras razones que irán puntualizándose a lo largo de nuestro análisis, creemos se presenta como el comienzo de la síntesis de su quehacer literario¹⁴³. Es así que la crisis de identidad que rodea al sujeto, a la novela y al intelectual, no alejará al escritor de su compromiso con la literatura, el mundo y las relaciones entre ambos, sino que será su ambigua e inestable posición la que permita ensayar lenguajes posibles sobre los que mirar(se), en muchas ocasiones, de un desternillante modo paródico. El hibridismo intertextual resulta así la fuente de información que constituirá al individuo en torno a los deseos e insatisfacciones proporcionadas por los textos que lo rodean, siendo la cultura popular y los *mass media* los catalizadores a gran escala donde los personajes buscan la seguridad de construirse sobre la imitación pero al mismo tiempo sufren la necesidad de inventarse como ser singular y único. De las relaciones entre-textos

¹⁴³ Razón por la cual dedicaremos un último capítulo siquiera breve a comentarla, lo que proporcionará la conclusión, todavía inconclusa, al estudio del mundo narrativo de Eduardo Mendoza.

abundarán las paródicas, que fundarán así su hipertrofia en dichos valores de semejanza y diferencia sobre los que el individuo intenta dar respuesta a su existencia. En consecuencia, lo paródico alcanzará a las *Graves preguntas* —así lo hará explícitamente en su homónima obra teatral— que el individuo se formula sobre la historia y el mundo y su paso por ambos, pues ante la distancia de su alienación, sus personajes se convierten en lectores del mundo, a veces incluso traductores, que desautomatizan el discurso de la historia. Este es el camino de nuestro análisis del quehacer narrativo de Eduardo Mendoza como el discurso sobre el que se acentúa la diseminación de la identidad, el espacio y el tiempo, permitiendo ejercitar las posibilidades del lenguaje paródico en sus tres estadios. La actitud del desarraigo intelectual de Mendoza, siempre *yéndose*, siempre entre-textos, gracias a los mecanismos de lo cómico insertos en la hipertrofia paródica y sus consecuencias hermenéuticas, convoca una fiesta en la que se trazan las distintas distancias entre los asistentes (el *catálogo desordenado de voces mendocinas*), encontrando no obstante ciertas figuras que, pasmadas, observan sin llegar a participar en el baile.

EL MUNDO NARRATIVO DE EDUARDO MENDOZA

SEGUNDA PARTE. LOS SANTOS DE MENDOZA. EL PERSONAJE

A mi aparición siguió un silencio expectante, que rompió el conferenciante para presentarme como uno de los casos más difíciles a los que había debido enfrentarse a lo largo de una vida enteramente dedicada a la ciencia. Señalándome con un puntero describió mi etiología con profusión de tergiversaciones. Repetidas veces traté de defenderme de sus acusaciones, pero fue en vano: en cuanto abría la boca, las risas del público ahogaban mi voz y con ella mis fundadas razones. El doctorando, por el contrario, era escuchado con respeto.

(El enredo bolsa y vida, Eduardo Mendoza)

La razón que nos ha llevado a rotular de esta manera el estudio de los personajes del mundo narrativo de Eduardo Mendoza viene dada por una de sus obras, quizá menos populares, en la que se reúnen tres relatos bajo el título *Tres vidas de santos*. En ellos, explica Mendoza en la ya habitual nota de autor, se narran tres historias peculiares que nada tienen en común, ni estilo, ni extensión, ni propósito, tampoco su momento de escritura; sin embargo, todos comparten un mismo elemento. En el prólogo antedicho el barcelonés aprovecha para introducir una clasificación de los *tipos de santos* que agrupa en dos grandes categorías y seguidamente añade: «Los relatos que integran este libro hablan de unos individuos que no pertenecen a ninguna de las dos categorías anteriores» (Mendoza, 2017: 9). Estos individuos, sus personajes, son entonces bautizados como un tercer grupo, expulsado del santoral, lo que permite trazar el hilo conductor que convoca a estas narraciones heterogéneas. Los santos de Mendoza, cuya definición extendemos a toda su obra, son aquellos que pueblan el universo literario del barcelonés:

Son santos en la medida en que consagran su vida a una lucha antagónica entre lo humano y lo divino. (...) La mayoría de estos santos que no lo son parte de una idea equivocada, de un trauma psicológico. La devoción con que se entregan a esta desviación de un modo excluyente y su disposición a renunciar a todo es lo que los asemeja a los santos. (...) son los favoritos de la literatura por razones obvias. Don Quijote, Hamlet y el capitán Ahab son ejemplos válidos; la literatura rusa se alimenta de ellos, desde el amable tío Vania hasta el abrupto Raskolnikov. (...) Los anacoretas o los mártires, voluntarios o involuntarios, cualquiera, en fin, que hace del victimismo y el dolor su razón de ser contraria nuestra manera de entender la vida, pero en su descargo se puede decir que su misma actitud los margina de la sociedad, se relacionan poco con sus semejantes y, aparte de irritar a los representantes del poder con sus excentricidades, interfieren muy poco en la cosa pública. En cambio, los que pertenecen a la tercera categoría, los expulsados del santoral, cultivan sus obsesiones precisamente en su relación con los demás, aunque éstos no quieran, y sin relación causal aparente causan daño y desgracia a sus semejantes, especialmente a los que tienen más cerca, sin excluir a los seres queridos ni renunciar al crimen en la búsqueda de lo absoluto. (2017: 9- 10).

Se hace en estas líneas patente la marginalidad de los personajes de Mendoza cuyo desarraigo viene dado en su estar en sociedad; será precisamente en el encuentro con el otro donde se cultiven esas obsesiones (que acaban afectando la más de las veces de forma perjudicial a aquellos que los rodean) sobre las que se establecerá la desautomatización de la historia que permitirá una mirada singular sobre la ficción. Se da en ellos una ambivalencia dentro-fuera de su entorno que los distingue como personajes literarios si bien comparten aún con los *santos de oficio* esa lucha entre lo humano y lo divino, la búsqueda por lo absoluto en una devota entrega a su desviación que acaba por convertirse en una obsesión patológica. Los santos de Mendoza son individuos (discursivos) insertos en la historia (la narración) de la que dependen y a la que hacen pender en su individualidad. Precisamente los santos religiosos lo son solamente en la correspondencia de narración y discurso, y por ello, *discurso de fe*; los santos son incompatibles con la dialéctica yo-otro, pues son los poseedores de la verdad del discurso mítico: *poco interfieren en la cosa pública*, dado que su campo de acción es otro y solo existen si están en él. Las equivalencias con el carnaval bajtiniano son evidentes. Por el contrario, Don Quijote, Hamlet, el capitán Ahab, el tío Vania y Raskolnikov existen en relación con el discurso narrativo que se les enfrenta y al que afrentan, y de cuya lucha, fraguada en la modernidad, depende la narración literaria. En términos barthesianos:

El personaje y el discurso son cómplices uno del otro; el discurso suscita en el personaje su propio cómplice, forma de despego teúrgico por la cual, míticamente, Dios se ha dado un sujeto, el hombre una compañera, etc., cuya relativa independencia, una vez creados, permite jugar. Así sucede con el discurso: si produce personajes no es para hacerlos jugar entre ellos delante de nosotros, es para jugar con ellos, obtener de ellos una complicidad que asegure el intercambio ininterrumpido de los códigos; los personajes son tipos de discurso y, a la inversa, el discurso es un personaje como los otros. (Barthes, 1970: 150)

La complicidad aquí anotada por Roland Barthes a propósito de *Sarrasine* quedará evidenciada tanto en este primer examen de los personajes mendocinos como en el posterior análisis de sus estructuras narrativas. Por ahora, centraremos nuestro estudio a la exposición

de los personajes de la obra de Mendoza como un grupo heterogéneo del que se pueden extraer conclusiones generales así como las singularidades que los caracterizan desde un enfoque comparativo. En nuestro afán por explicar la *etiología* de sus personajes, hemos hallado lo que creemos son los dos componentes discursivos principales que forman parte de su genética —no en pocos casos, como veremos, se encuentran ambos en un mismo sujeto— y los sitúan en ese lugar particular de los márgenes que les proporciona distancia a su perspectiva. Hablamos del gen de la locura y el de la investigación, lo que más arriba el propio autor aducía como la *obsesión* y la *búsqueda*. Ambos se harán manifiestos bajo distintos síntomas que completarán la caracterización del personaje como individuo y, más significativamente, como miembro de una comunidad literaria que se superpone al trasfondo de la narración. Es por ello que desarrollaremos nuestro estudio teniendo en cuenta las distintas expresiones de ambas patologías como dispositivos de definición, sin dejar fuera a aquellos que las padezcan (en sí mismos o por el otro) pero deteniéndonos en las figuras más representativas, que veremos se corresponden generalmente con aquellas que dialogan con la parodia. En definitiva, pretendemos *describir con el puntero* y, esperamos, sin incurrir en *tergiversaciones*, la epidemiología del personaje mendocino, sus formas de manifestación, sus causas y consecuencias.

CAPÍTULO III. LA LOCURA. EN EL QUICIO DE LA CORDURA

La locura, la verdadera locura, nos está haciendo mucha falta, a ver si nos cura de esta peste del sentido común que nos tiene a cada uno abogado el propio

(Vida de don Quijote y Sancho, Miguel de Unamuno)

El primer gran personaje al que podríamos denominar el paciente cero del mundo narrativo de Mendoza no es otro que Nemesio Cabra López de *La verdad sobre el caso Savolta*. Este individuo nacido como figurante en la primera novela publicada por el autor se convirtió no obstante en un lugar común al que volverá en repetidas ocasiones. Fue de hecho su desarrollo el que dio paso a su segunda novela, reconstruido entonces como protagonista y narrador de los que hasta ahora suman los cinco textos del detective sin nombre¹⁴⁴, sin olvidar los distintos trasuntos diseminados a lo largo de su trayectoria, como Pomponio Flato. Personaje marginal, bajito, moreno, delgado, sucio, sin afeitar... *obrero en paro*, Nemesio Cabra Gómez se presenta así en la trama Savolta como confidente de la policía a cambio de un trozo de pan y café. El abismo que separa a un personaje como Nemesio del resto del elenco hace de su discurso uno de los más excéntricos, en todos los sentidos, de la narración híbrida que domina esta novela. El maltrato que sufre por parte de todos los grupos de personajes, desde

¹⁴⁴ En el prólogo de 1987 a *El misterio de la cripta embrujada* así lo cuenta el autor: «En su día Alejandro Vilafranca, en cuya perspicacia siempre he confiado, me había señalado el potencial literario que encerraba un personaje secundario de esa novela, llamado Nemesio Cabra Gómez. Ahora consideré llegado el momento de escuchar su consejo y de recurrir a ese personaje singular» (Mendoza, 2016: 4). «Fue un amor a primera vista —afirma en una entrevista— A ese personaje lo saqué de un periódico: en una crónica del año 1918, o tal vez de 1919, se contaba un suceso: un confidente de la policía, loco, había ido a ver, en función de su oficio, a un comisario, sacó una pistola y le mató. Como estaba loco, quedó sin explicarse la historia, si era simple locura, si se había convertido al anarquismo o si simplemente, después de veinte años de chivato, había decidido cargarse a la autoridad» (Mendoza, 25/05/1979).

las propias fuerzas del orden y hombres poderosos hasta la clase obrera, hampones y prostitutas, reduce continuamente al personaje, cuyos medios de supervivencia no serán otros sino ser una fuente de información. He aquí las posibilidades de este tipo de figura literaria, verdaderamente amplias a nivel narrativo, pues miembro de los *observadores distantes* mendocinos, permite la movilidad dada por la libertad del anonimato, la capacidad de distribuir información de la que nunca se tendrá total certeza y la entrada de una fórmula hipertrófica dada por la distorsión de la mirada trastornada del personaje, así como la del desprecio desmesurado del que es objeto. La potencial rentabilidad de sus cualidades aumenta en el momento en que su elemento distintivo, la moral católica, deviene la obsesión que trastornará el juicio del personaje, llevando su discurso a los terrenos de la interpretación entre-líneas, de la verdad y la invención, de la memoria y la fabulación. Nemesio Cabra Gómez afirma ser poseedor de la palabra divina, transmisor de la verdad absoluta revelada por visiones milagrosas. Las primeras referencias evangélicas dispuestas en su discurso y que pretenden ser signo de moralidad se convierten en la válvula de escape de la necesidad de verificación de su palabra (su medio de supervivencia), insertando su información en el discurso de fe:

Lo dice todo... la carta: encuéntrala y ella le dirá quién mató a Pere Parells. No se lo digo yo, señor comisario. Es Jesucristo quien habla por mi boca. El otro día, ¿sabe?, vi una luz resplandeciente que traspasaba las paredes; tuve que cerrar los ojos para no volverme ciego..., y cuando los abrí, Él estaba delante ([1975] 2016: 147)

Pero es el caso que soy poseedor de grandes verdades que me han sido reveladas en mi sueño por nube o llama o no sé yo qué (por la gracia divina) y sólo a usted, señor comisario, puedo transmitirselas, para lo cual necesito de preciso verme libre de éstas mis prisiones materiales que me tienen aherrojado. ([1975] 2016: 203)

El lector, junto a los interlocutores ficcionales, han de figurarse la historia que se esconde detrás del discurso manipulado por una visión distorsionada, cuya voluntariedad o involuntariedad también habrá de ser intuida, aunque nunca del todo descubierta. La locura introduce así una fórmula de figuración con la que se deconstruye la historia en un número mayor o menor de posibilidades que, sin embargo, siempre serán hipotéticas. Estamos ante un dispositivo capaz de jugar con los estatutos ficcionales a la manera cervantina, donde la imaginación ha intervenido en la memoria creando una fabulación que se evidencia como tal ante el lector y los personajes, pero de la que queda un poso del discurso de la historia que la liga y la enfrenta continuamente a ella. Al trastorno discursivo que impone la mirada singular de Nemesio, se suma además su instinto de supervivencia vinculado a los más bajos fondos del mundo ficcional; la introducción de la tradición picaresca que permite este tipo de personajes dan paso al discurso de la ironía astuta de quien se ve en el poder de la distancia

ventajosa de su marginalidad: «Los que tenemos todo el día para dormir velamos de noche, cuando descansa la gente de bien. La ciudad duerme con la boca abierta, señor comisario, y todo se sabe: lo que ha pasado y lo que pasará, lo que se dice y lo que se calla, que es mucho en estos tiempos tan duros» ([1975] 2016: 131). De manera que a la imposición de un discurso visionario se le une la condición picaresco-detectivesca del personaje mendocino, que impone una doblez intencional que oscurece los lindes de la voluntariedad de su impostura.

Se inicia así con Nemesio Cabra Gómez una estirpe de figuras literarias cuya desmesura discursiva, en este caso el misticismo sintomático, los sitúan en la incertidumbre hermenéutica y la hipertrofia estética, abriendo camino a la escritura paródica¹⁴⁵. La locura manifiesta en el personaje se relaciona con las fuentes de información y la capacidad visionaria que exceden el razonamiento de la lógica y, más importante, de la verosimilitud dentro del propio mundo ficcional. La capacidad de Nemesio Cabra Gómez de *ver* más allá que cualquier otro personaje, incluida la voz narrativa, se presenta cuanto menos dudosa; más aún si se tiene en cuenta el momento en el que el efecto cómico entra en juego:

Y así fue —dijo Nemesio Cabra Gómez— cómo supe cuál era mi única misión en este mundo. El ángel desapareció y cuál no sería la luz que emanaba su cuerpo que quedé sumido en la oscuridad más absoluta por largo tiempo, a pesar de tener encendido el quinqué. Al punto abandoné mi casa y mi pueblo natal, tomé un tren sin pagar billete, pues ha de saber usted que para mis desplazamientos utilizo el estado gaseoso, y me vine a Barcelona ([1975] 2016: 213)

Como vemos, este paciente cero desplegará una fórmula discursiva cuya funcionalidad narrativa y paródica sobre la ficción recogerá y explotará su heredero, el ya citado detective anónimo. El paralelismo que entre ellos confirma las declaraciones de autor. Las motivaciones que los mueven son similares: la libertad y autonomía basada en el crédito y rédito de las informaciones aportadas sobre un caso criminal; de tal manera que estos individuos, contruidos sobre la paradoja de la credibilidad y el descrédito de su palabra, dependen del valor de su discurso así como de su marginalidad, la cual los salva y los condena. Los caminos de ambos personajes corren paralelos y no hay más que evidenciar la correspondencia en las fórmulas con las que estos caracteres quedan al margen de su mundo narrativo para certificar el alto grado de parentesco que los une:

¹⁴⁵ Como vemos, las nociones aducidas en nuestro estudio de *El uso paródico del lenguaje* tienen una aplicación crítica sobre el texto literario, que hacen percibir los entresijos de la mecánica paródica en los elementos literarios de las obras.

Rata (...) que bicho más asqueroso se ha colado (...) se me antoja un gusano (...) habrá que usar un buen insecticida (...) Y así fueron apostrofando a Nemesio, que se inclinaba servilmente a cada comentario y ensanchaba su sonrisa desdentada. ([1975] 2016: 203)

Mi verdadero y completo nombre sólo consta en los infalibles archivos de la DGS, siendo yo en la vida diaria más comúnmente apodado «chorizo», «rata», «mierda», «cagallón de tu padre» y otros epítetos cuya variedad y abundancia demuestran la inconmensurabilidad de nuestra lengua. ([1979] 2016: 61-62)

Las prendas que le habían proporcionado eran usadas y de tamaños diversos. La blusa le venía muy holgada y el pantalón, demasiado corto, no pudo abrochárselo. Lo ató con una guita. Los zapatos resultaban estrechos y no llevaba calcetines. ([1975] 2016: 149)

Era un traje de lana gris perla con brillos en los codos y el culo y flecos en las bocamangas y perneras (...) no obstante carecer de camisa, corbata y otros detalles que, sin ser imprescindibles, habrían realzado mi apostura (...) encontró un cordel e improvisó un cinturón. Don Plutarquete me brindó sus zapatos, pero no me entraron. ([1979] 2016: 76)

Cruzó la verja de salida confundido entre un grupo numeroso y se quedó mirando la calle con los ojos húmedos por la emoción de ser dueño de sus actos. ([1975] 2016: 129)

Debo hacer ahora un inciso intimista para decir que mi primera sensación, al verme libre y dueño de mis actos, fue de alegría ([1979] 2016: 22)

Su encuentro con el mundo ficcional es, en ambos casos, arrollador y su identificación siempre viene dada por la excentricidad. El ensayo de Wells (2005) sobre la significación de las (des)vestiduras del detective anónimo puede igualmente aplicarse como vemos al caso de Nemesio¹⁴⁶. Con esta recapitulación de textos iluminadores de la semejanza, buscamos destacar igualmente la percepción de sus diferencias: aquellos pertenecientes al detective sin nombre se articulan como la hipertrofia a sus predecesores, verbalizando ya las posibilidades cómicas en aquellos contenidas. Su comparación nos permite observar los matices de la tonalidad humorística en la obra de Mendoza, que si bien ampara textos de muy distinta naturaleza, el humor encuentra el acomodo en sus criaturas atendiendo a las necesidades de la intencionalidad estética que las distingue. No pasa desapercibida, en este caso, la naturaleza abiertamente lúdica del detective sin nombre que contagiará a los personajes que forman parte de su mundo narrativo; la locura de sus cinco novelas se desarrollará como un mecanismo paródico desde el que los personajes y sus discursos serán descritos como las hiperbólicas caricaturas de su sometimiento fantasmático.

No cabe duda de que ambos personajes constituyen las representaciones más hiperbólicas de las desviaciones discursivas de la locura, aunque no es por ello menos cierto que el resto de personajes mendocinos no acaben caminando en el quicio de la cordura, hasta caer,

¹⁴⁶ No obstante, veremos que la funcionalidad de los trajes van más allá de la identificación hermenéutica para con el lector y la sátira social aducida en el estudio de Wells (2005).

siquiera momentáneamente, en el terreno del desvarío donde se da rienda suelta a sus obsesiones. Es así que los personajes principales de Mendoza siguen la estela de estos dos primeros esquizofrénicos para desarrollar las posibilidades de los mecanismos de locura y marginalidad constituidos por ambos. La enumeración de todos aquellos individuos que liberan desproporcionadamente su particular visión del mundo es tan amplia como personajes hay en sus novelas¹⁴⁷. El hibridismo narrativo de Mendoza, la *colección desordenada de voces*, ejecuta su particular mirada estableciendo la distancia desde la que estas observan, describen e interpretan el entorno que las rodea, lo que no puede originar sino una continuada desautomatización estética de los objetos y los individuos a los que se enfrentan. Más allá de la farsa, el elemento de locura que interviene en la constitución de los personajes de Mendoza proporciona una liberación del relativismo formal y hermenéutico que es capaz de crear el lenguaje literario¹⁴⁸. Una forma de desatar el discurso figurado donde los desórdenes mentales, obsesivos o esquizofrénicos no son sino enfermedades discursivas de cuya inestabilidad e hipertrofia se aprovecha lo paródico. Así entendida, la *locura* arranca como uno de los motores literarios más eficaces a la hora de jugar con las posibilidades formales y hermenéuticas del discurso; más aún cuanto que los personajes trastornados de Mendoza participan de una ambigüedad recurrente que se mostrará al lector como interrogante sobre la validez o invalidez de su mirada. Dentro de este carácter psicótico, los personajes vuelven a situarse en el filo, moviéndose en ambos universos de lo racional e irracional, de lo visionario o lo alucinatorio, la historia o su discurso. Esto es, lo divino y lo humano, lo absoluto y lo particular, la narración y el discurso. Gracias a la ambigüedad dada por este tipo de desvaríos, el discurso se superpone a la historia sin llegar a resolverse si su relación es causal, casual o contraria, del mismo modo que la relativización paródica no se resuelve sino como una dualidad indisoluble. Este discurrir sobre los lindes de la locura ejerce una fuerza de multiestabilidad y correlación discursiva que será explotada por la parodia de la que Nemesio Cabra García fue portador y el detective sin nombre máximo afectado, pero que como se comprobará, anidará en la mayoría de los personajes literarios y, más explícitamente, determinará a todos *los santos de Mendoza*.

¹⁴⁷ Hay una constante insistencia de *paliar el tedio de la existencia* entregándose a alternativas como el trabajo, la familia, el dinero, el amor... que serán aducidas en Fábregas, Gloria, Sor Consuelo; como así se evidenciará igualmente las obsesivas persecuciones de Prullàs y el género noir, Whitelands y la pintura, Pomponio Flato y la Historia Natural, Horacio II y la épica; Onofre Bouvila y el poder.

¹⁴⁸ Articulada en los (des)enfoques narrativos y el cronotopo en la tercera parte del análisis.

3. 1 ANALOGÍAS SALVAJES

Una de las claves que explican el antedicho contagio de los trastornos de la mayor parte de los personajes literarios se encuentra en su situación misma como criaturas literarias, es decir, en su estar dentro del universo de un lenguaje figurado. La pertenencia a este mundo estético hace que sus discursos queden inmersos en las cualidades de la comunicación artística y, particularmente, de la narrativa como una manifestación del lenguaje poético, que no es otra cosa que la desautomatización ambivalente del signo poético y el signo referencial. Recordemos cómo ya la teoría jakobsoniana establecía que el lenguaje poético no funcionaba como una mera sustitución del sistema lingüístico sino como una superposición de ambos; esto es, a la identificación que funda el lenguaje común entre el signo y el objeto se le superpondrá una no-identificación (o re-identificación) establecida por los valores estéticos de lo literario. Esta fórmula metafórica del lenguaje artístico, que es lo que es y lo que no es al mismo tiempo, será la que inocule el discurso de los personajes mendocinos hasta llevar la desautomatización estética a su más extrema manifestación. Por ello, introducimos en primer lugar los elementos sintomáticos primarios; las unidades mínimas que, en estado larvario, inician el proceso de desautomatización literaria en el que habita la parodia. Nos referimos a las analogías. Ya dejó constancia Foucault (1966) de la función cultural indispensable del loco como aquel sujeto *enajenado en las analogías*, el hombre de las *semejanzas salvajes*: «por todas partes ve únicamente semejanzas y signos de la semejanza; para él todos los signos se asemejan y todas las semejanzas valen como signos» (1968: 56). El trasunto de esta figura deviene evidente: «En el otro extremo del espacio cultural, pero muy cercano por su simetría, el poeta es el que, por debajo de las diferencias nombradas y cotidianamente previstas, reencuentra los parentescos huidizos de las cosas, sus similitudes dispersas» (1968: 56).

La equiparación de la figura del loco y la del poeta como las dos situadas en los extremos es hábilmente unida en varios lugares del mundo narrativo de Eduardo Mendoza. Gracias a su ser-narrador, el personaje del detective sin nombre se constituye como el gran creador imágenes duales cómicas. Sus metáforas y símiles son verdaderas analogías salvajes cuyo efecto cómico se hiperboliza en tanto su fuerza hermenéutica logra convocar reiteradamente la dualidad textual que enfrenta discurso e historia, haciendo del discurso figurado una continua figuración cómica. Pongamos dos ejemplos breves escogidos de la primera de sus aventuras, *El misterio de la cripta embrujada*. En ambos interviene una asociación sensorial establecida por los campos semánticos relacionados con el gusto:

No se percató de mi presencia, mas prosiguió hurgándose las orejas con un mondadientes de los que suelen chuperretear los cobradores de autobús y otros funcionarios. ([1979] 2016: 29)

Pero no fue así, o no estaría usted saboreando estas páginas deleitosas, porque aterricé sobre un legamoso y profundo montón de detritus, que, a juzgar por su olor y consistencia, debía estar integrado a partes iguales por restos de pescado, verdura, frutas, hortalizas, huevos, mandonos y otros despojos. ([1979] 2016: 32)

La elección paradigmática y sintáctica de los términos logra la mencionada superposición de imágenes, en este caso, imponiendo al final¹⁴⁹ una visión figurada, *chupetear* y *saborear deleitosamente*, a la narración de las imágenes observadas: *burgarse las orejas* y *legamoso detritus*. No es por tanto la hipérbole y la incorporación del mundo de lo bajo-terrenal ofrecen la única fuente humorística de este tipo de pasajes, sino una combinación de imágenes textuales cuya disposición y vinculación quedará envuelta en el proceso de lectura como ejercicio de interpretación metafórica del discurso figurado que es lo literario. Las analogías establecidas sobre el campo semántico descubren las figuraciones potenciales que sostienen el código estético como una de las fuentes principales de la singularidad de este sistema de comunicación basado en la colección de impresiones. Más evidente lo hace ver el narrador más adelante en esta misma novela:

Diré de pasada que no ignoro que el queso Gruyere no tiene agujeros, perteneciendo éstos más bien a otra marca cuyo nombre he olvidado, y que he utilizado el parangón que antecede porque en el habla común de nuestra tierra suele identificarse con el primero de ambos quesos, el Gruyere, toda superficie horadada. Agregaré asimismo que me desilusionó un poco que el coche acribillado no explotara como hacen siempre análogos mecanismos en las series de televisión, aunque ya se sabe que entre la realidad y la fantasía media un abismo y que el arte y la vida no siempre corren parejas. ([1979] 2016: 79)

Como personaje-autor, revela abiertamente su condición de manipulador de impresiones y figuraciones depositadas en la conciencia colectiva sobre la que construye su relato estético, añadiendo una nota final que nos anuncia la metatextualidad que gobernará este tipo de textos cuya voluntad narrativa del personaje principal es advertida al lector¹⁵⁰. La visualidad de los textos de Eduardo Mendoza aducida por Bou (2008) o Wells (2005) responde por tanto a la habilidad de construir su narración de acuerdo a metáforas, símiles y metonimias mayoritariamente hiperbólicas que acentúan el carácter de artificio estético de una acción o una percepción dirigida por los personajes. *Analogía forzada* en términos de Aparicio Maydeu (2019), «la asociación de elementos de naturaleza o jerarquía visiblemente distinta (...). En ocasiones pergeña la frase cómica sirviéndose del efecto que produce el encuentro de palabras de distintos campos semánticos» (50). La aparente incompatibilidad u oposición

¹⁴⁹ Aunque por el momento nos interesa la selección paradigmática que permite las asociaciones salvajes de lo figurado y lo narrado, nótese ya la trascendencia de la ordenación sintáctica para el efecto desfamiliarizador y cómico.

¹⁵⁰ Véanse capítulos I y II de la tercera parte, y los juegos de consciencia e inconsciencia narrativa.

semántica no es tal; lo que distancia la lectura y provoca comicidad es el desvelamiento de los mecanismos estéticos a través de la mirada de un personaje cuya lógica remite a una desviación discursiva y cuya (re)interpretación del mundo a una desautomatización del mismo.

La superposición antinómica de dos sistemas de comunicación (poético-no poético) que hace posible este lenguaje analógico de cuya hipérbole e imprevisibilidad se aprovechará la parodia se correlaciona con la ambivalencia que caracteriza a los personajes de Mendoza. Protagonistas secundarios y héroes cobardes, la ambigüedad es la fórmula que dibuja a Miranda, Bouvila, Fábregas, Prullàs, Mauricio, sor Consuelo, Anthony o Rufo Batalla. El personaje mendocino acuciado por una forma de locura recoge así en su propia construcción la funcionalidad de la ambivalencia demostrada en las unidades mínimas narrativas. En él se dan la ruindad y la bondad, la astucia y la ignorancia, la cobardía y la imprudencia, la locura y la lucidez; su carácter remite a un ser y estar entre-textos continuo, que veremos afectará a la disgregación narrativa, la espacialidad y la temporalidad, y que, por ahora, lo sitúa ya permanentemente dentro y fuera de la sociedad de la que forma y no forma parte. Así como la literatura quedaba descrita en la teoría de los actos de habla como lo que no es (Pratt, 1986), así quedará el personaje. ¿Qué es la caricatura sino una superposición de imágenes donde la *presencia* de ambas las ejecuta en su no-equivalencia? Analogía y ambivalencia revelan así un poso freudiano como mecanismos de figuración metafórica, y pone en evidencia la imposibilidad de sustitución completa del sujeto por el objeto¹⁵¹. La palabra no es la cosa. La hipertrofia interviene en la capacidad simbólica del lenguaje donde se reconoce la ausencia fundamental: tanto los narradores como personajes se enfrentan a la recuperación de dicha ausencia, narrativa u objetual, que han de cubrir con el lenguaje y que desatará una obsesión particular. En el contexto de los trastornos estéticos recogidos en la figura del loco, la incapacidad de sustitución e identidad total palabra-signo trae consigo una necesidad de interpretación y representación, amparadas en elementos sustitutivos. El vacío —y las posibilidades— generadas por la naturaleza simbólica del lenguaje se redime a través de la figuración e invención nutridas por la memoria textual. La deconstrucción paródica que Eduardo Mendoza hará de ella —tergiversando, exagerando y entremezclando lo paradigmático— afectará a la construcción discursiva de sus personajes que, dominados por la enajenación del relativismo y la asociación estética, se convierten en interesantes casos de análisis.

¹⁵¹ Lo que acabará por reconocerse como una continua lucha entre el deseo y la insatisfacción, como queda analizado al final del apartado.

Estas *analogías* primarias, que llevan al personaje a la *ambivalencia*, se ejecutan también a nivel narrativo como una *superposición* de capas discursivas. A ellas se suman igualmente aquellas en las que el lenguaje figurativo que domina al personaje consiguen establecer vínculos entre el discurso como una superposición de lenguajes: dramático-novelístico, pictórico-narrativo, visual-verbal. La desautomatización que propone todo lenguaje literario y que, bajo la mirada cómica mendocina, tiende a mostrarse en formulaciones paródicas del mismo, imprime una dualidad textual discurso-historia de la que el autor se beneficiará.

3. 2 LA PSICOSIS KORSAKOV

La construcción intertextual, pragmática y formal sobre la que el barcelonés desarrolla su impostura narrativa en el juego de asociaciones evocadoras quedará literalmente expuesta en los personajes dominados por el trastorno de lo estético. En el contexto de una cultura globalizada, el individuo se encuentra en una continua asimilación de referencias artificiales de muy distinta índole, en forma de textos e imágenes, que acaban por construir la figuración de sí mismo y del otro, y se acentúa en los parámetros de la episteme posmoderna. De manera que uno de los elementos sintomáticos de este desvarío fantasmático que arranca de la analogía primaria es la incorporación de los textos estéticos a la consciencia discursiva como elementos definitorios. Eduardo Mendoza convierte a sus personajes en auténticos seres hipertextuales, cuyas continuas asociaciones evidencian la interdependencia artística y la metamorfosis de los contrapuntos tradición/innovación, memoria/imaginación; un juego de deconstrucción de seres textuales que llega incluso a ser diagnosticada clínicamente en *Una comedia ligera* por el Doctor Mercadal como la *psicosis Korsakov*:

Los enfermos que lo padecen sufren olvidos y desorientaciones frecuentes y suplen con su fantasía los sucesos olvidados. (...) Supón que has ido a ver precisamente *Scherazade*. Me refiero, naturalmente, a la película en technicolor. Pues bien, al día siguiente o incluso antes, en el momento mismo de salir del cine, lo has olvidado todo (...). Sólo perdura en un rincón de tu memoria la buena impresión que te causó Yvonne de Carlo. Entonces, para suplir el olvido, la fantasía te ofrece una historia falsa, pero satisfactoria: anoche saliste con Yvonne de Carlo (...). A partir de ese día empiezas a decir: Hace mucho que no me escribe Yvonne de Carlo, ¡a ver si le ha pasado algo! ([1996] 2016: 547-548).

La idea de memoria fabulada hace su aparición, ahora en su forma más literal. Sin afán científico por el citado síndrome, analizar los personajes del mundo de Mendoza que manifiestan síntomas relacionados con este resulta un dispositivo ciertamente interesante para calibrar el alcance de las fabulaciones provocadas por la ficción en su comportamiento

y su formación. El autor logra problematizar con la presencia de lo fantasmático y la credibilidad en los códigos ficcionales que el personaje superpone a la historia para explicarse y prever aquello de lo que no tiene certeza. De estos juegos diegéticos entre historia y discurso, nos centraremos por ahora en una de sus manifestaciones particulares, la que vinculada a aquella afección de Korsakov integra lo fantasmático a la experiencia propia del personaje y lo asimila al margen del estatuto imaginario para explicar la identidad propia y la del otro. *La fantasía te ofrece una historia falsa, pero satisfactoria*, una fabulación verosímil que con las formas de locura mendocinas intercambia su naturaleza figurativa por la de la veracidad. El desvarío experimentado por los santos de Mendoza se instala entonces en su formación como criaturas literarias subordinadas a la búsqueda de las analogías discursivas que remitan a la universalidad de la narración. Los personajes se entregan con *devoción* a sus obsesiones, en una intensificación semiótica de la funcionalidad mítica de dichos elementos trastornadores: la Historia Natural, la ópera, la pintura... la infancia¹⁵². El trastorno del personaje se despierta de tal manera que la fantasmagoría se impone a la historia y la intertextualidad domina el discurso del individuo que la vivifica como suya. Existe un evidente elenco de *santos* mendocinos cuya idiosincrasia, basada en su carácter visionario y obsesivo, los define de acuerdo al citado síndrome de identificación fallida; pero no serán estos los únicos que lo padezcan, pues su situación espacio-temporal en la trama, desviará su mirada hacia su propia figuración. Las criaturas de Mendoza quedan así al margen de la historia, cegados siquiera momentáneamente en su fantasmagoría, por lo que aquella deberá ser reconstruida por ambos, personaje y lector. Al dominar la mirada sobre la narración, el discurso del individuo queda limitado a su propia subjetividad; a partir de la distorsión fragmentada, el lector debe *figurarse* qué historia hay detrás del discurso fabulado, parcial e hiperbólico que la encubre y la descubre a un tiempo, como así debía hacerlo en el caso de las historias de Nemesio Cabra Gómez, el comisario Vázquez. Mientras tanto, estos personajes, dominados por su memoria textual, se muestran a sus interlocutores en su trastorno:

Como en una pesadilla, el terror le paraliza (...) el instinto de conservación le hace levantar los brazos sin ton ni son para protegerse y repeler la agresión. Ante esta reacción, el otro se detiene asustado, se quita cortésmente el sombrero y en un inglés afectado exclama: ¡Por el amor de Dios, Whitelands! ¿Se ha vuelto loco? ([2010] 2015: 261)

¹⁵² Veremos que el síndrome acaba descubriéndose una alternativa insostenible por la que se pretende permanecer en el *tiempo de la infancia*, cuya significación cerrará nuestro análisis, como la inocencia antes del pecado y la culpabilidad que expulsó a Adán del paraíso donde el nombre *nombraba* al animal.

He aquí que nuestro interés por estos periodos de *alucinación* de los personajes recae en su valor literario como catálogo desordenado de textos e imágenes traídas de la memoria y deformadas por el desvarío. En este sentido, entendemos son estos los periodos de liberación discursiva que ofrecen al lector un collage surrealista venido de fuentes distintas y que sirven al autor como puntos de fuga intertextual donde lo culto y lo popular, lo visual y lo escrito, lo histórico y lo ficcional, se funden como categorías y engendran en un único espacio un pastiche estético que es expuesto como artificio. En estos momentos de extravío, la parodia narrativa de Eduardo Mendoza manifiesta el carácter transversal aducido desde la teoría, así como la habilidad narrativa particular del autor, llegando a reunir bajo su peculiar modo de deconstrucción lingüística, cualquier fórmula artística. Es en estos momentos donde la episteme posmoderna alcanza sus más altas cotas, creando un simulacro de discurso (en tanto que alucinatorio) con referencias reproducidas en la subconsciencia del personaje como receptor de una cultura en masa prioritariamente audiovisual. Los textos generados por los *mass media* se incorporan a la conciencia popular, a la memoria fabulada de la que se nutre el autor y con la que este nutre a sus personajes; el cine, el teatro o la pintura funcionan así como los grandes generadores de la subjetividad de los personajes de Eduardo Mendoza y, tergiversados y manipulados por la imaginación desbocada del trastornado, llegarán a convertirse en su propia parodia.

3.2.1 *Cine*

La presencia del cine como industria textual de las imaginaciones de los personajes mendocinos es ineludible. No solo ir al cine se convierte en una acción recurrente en las tramas de sus novelas, sino que no son pocas las alusiones en las que *lo que pasa en las películas* imprime una significación en el discurso literario e interfiere de esta manera en el desarrollo y la composición narrativa, en las interpretaciones que los personajes hacen de sí mismos y de su entorno. En otras palabras, las referencias fílmicas son decisivas en la obra del barcelonés en tanto que sobre ellas se instauran valores que mueven a los personajes y, como veremos luego, a la propia narración. Comenzando por la propia identificación de los individuos, son muchas las ocasiones en las que esta se lleva a cabo a partir de la semejanza física percibida por sus congéneres de la ficción y que, en muchos casos, aportarán información valiosa sobre su funcionalidad en la trama: Anthony Whitelands se parece a Leslie Howard; Ignacio Vallsigorri a Bing Crosby, Rómulo el guapo a Toni Curtis. Más aún, como diagnostica el doctor Mercadal, la carencia de información es sustituida por las

imágenes obtenidas de la gran pantalla, de tal forma que un personaje desconocido llega a ser imaginado en correspondencia a los actores que han representado un papel semejante en sus ficciones fílmicas:

Por un capricho de su fantasía, había decidido que el asesino se pareciera a George Raft, y escudriñaba entre los viandantes tratando de identificar el rostro del actor y el atildado atuendo de sus famosos personajes. ([2010] 2015: 246)

El cine ofrece un reguero de imágenes semiológicas, completas en sí mismas, cuya sola referencia otorga una significativa e inmediata información estética. Los actores y sus papeles funcionan como sustitutos de los signos de la ficción literaria. En el caso anterior, remitir a una figuración cinematográfica no solo consigue evocar el mundo de los gánsteres, sus trajes y sombrero, sino una forma de caminar y hablar, un imaginario de impresiones en el recuerdo de aquel espectador que lee. Todo ello con un solo nombre. Igual de efectivo será el mecanismo a la inversa, con la asociación de una acción cinematográfica genérica a la descripción de un personaje individual: «Buscando algún rasgo de su identidad o al menos algún indicio revelador de su existencia recorrió la casa con el cuchillo en la mano, como un personaje de película de terror» ([2006] 2017: 188). Es en este punto que la complicidad entre ambos, personaje y lector, traerá consigo un efecto cómico del que se sabe trastornado por la fabulación y, en consecuencia, encuentra en las evocaciones a códigos fílmicos una hipertrofia estética de la historia literaria. Este tipo de asociaciones interartísticas envuelve al lector en la creación de la historia de una manera muy próxima a las más radicales posturas defendidas por las teorías de la recepción; compartiendo las figuraciones fantasmáticas que, indirectamente, se inducen en el personaje que las menciona se establece una correspondencia lector-personaje en virtud de la cual los dos se construyen como espectadores fílmicos, con todo lo que ello conlleva. Más aún, en espectadores fílmicamente afectados¹⁵³.

Las particulares condiciones de recepción fílmica proporcionan un simulacro de proyección subjetiva con una singular implicación del receptor sobre el que se vierten imágenes producidas y soñadas por su propio inconsciente. Desde los orígenes de la teoría del cine, y especialmente con los estudios freudianos, la capacidad de ensoñación de la gran pantalla ha sido una de las claves sobre las que se ha analizado el lenguaje cinematográfico. El particular efecto de ficción que provoca en el espectador el visionado de la película ha llevado a la reinterpretación lacaniana de las teorías del psicoanálisis de Freud a conjugar la subjetividad

¹⁵³ También desde el plano de la narración, el cine superpone una lectura propia que hace al lector, espectador; como en *El asombroso viaje de Pomponio Flato* y sus dos Romas (véase tercera parte, I)

del sueño cinematográfico con las teorías sociales implicadas en la satisfacción del deseo. Muy en relación con la psicosis Korsakov, Jean-Louis Baudry (1986) establece un estado de *artificial regression* en virtud del cual el sujeto no distingue la percepción de la representación, como una vuelta a las formas más tempranas de satisfacción del niño incapaz de distinguir las barreras que lo separan a él mismo del mundo. Dejando a un lado las teorías psicoanalíticas de la construcción del sujeto freudiano, no se han de desdeñar las ideas relacionadas que conectan con la narratología a partir de la implicación del espectador como sujeto enajenado bajo la proyección de una fabulación que hace propia gracias a la *identificación*¹⁵⁴. En este sentido, la incorporación del cine en los juegos de proyección fantasmática de los personajes brinda un espacio de reflexión sobre la creación de los caracteres como sujetos-espectadores. Al entender al personaje —como así al receptor literario o fílmico— como una construcción hipertextual y ambivalente, se exponen los elementos de significación que desde el inconsciente, crean individuos culturalmente determinados. Onofre Bouvila bien adivinó las posibilidades de esta teoría.

La ciudad de los prodigios es uno de los textos más representativos para entender qué significó la aparición del cinematógrafo para el mundo narrativo de Eduardo Mendoza. Si bien insistimos, las referencias fílmicas son una constante en toda su obra, hacer testigo a Barcelona del nacimiento del cine proporcionará a esta novela una valiosa dimensión de teorización estética, cuanto más bajo la fórmula de extrañamiento con la que el autor que acierta a narrar su primera aparición. De nuevo, la mirada de la distancia, extraña y ajena a la historia a la que se está asistiendo por primera vez; el ostracismo cinematográfico dado por la condición del (des)conocimiento obtiene su efecto cómico de dicha duplicidad hermenéutica que reinterpreta lo fílmico bajo la desnivelación entre narración y personajes. La descripción de las primeras reacciones del visionado de una película van más allá de la desautomatización literaria para ofrecer un verdadero espectáculo cómico narrado desde el modo paródico en el que la locomotora es sustituida por un perro:

Al cabo de unos segundos las luces se extinguieron, la sala quedó sumida en la oscuridad. Esta oscuridad al cabo de un rato fue traspasada por un haz de luz grisácea que cruzaba la sala de lado a lado e iba a chocar con la pared enalada. En esta pared, situada en la parte correspondiente al escenario improvisado aparecieron al reflejarse en ella el haz de luz unas formas de contornos imprecisos; parecían reproducciones de las manchas de humedad que había en el zaguán. Luego las manchas empezaron a moverse y se oyeron algunos murmullos en la concurrencia. Las manchas adquirieron gradualmente una forma reconocible: los presentes vieron ante sí un fox—terrier grande como la pared entera que parecía observarles a ellos con la misma curiosidad con

¹⁵⁴ A ello ha dedicado sus investigaciones Christian Metz, quien afirma: «La película parece ser narrada por el mismo espectador, que se convierte, en la imaginación, en su fuente discursiva» (1975: 106).

que ellos lo miraban a él. Era como una fotografía, pero se movía como lo habría hecho un perro vivo: sacaba la lengua y agitaba las orejas y la cola. Transcurridos unos segundos el perro se puso de perfil a la sala, levantó una de las patas traseras y empezó a orinar. Los presentes corrieron hacia la puerta para no quedar empapados. En la oscuridad total que había vuelto a adueñarse de la sala la estampida acabó en encontronazos, coscorriones y caídas. ([1986] 2017: 327)

Eduardo Mendoza recoge una deformación de la historia del cine que logra incluir una reconsideración cómica de la propia experiencia de producción y recepción cinematográfica¹⁵⁵. La ventaja del extrañamiento estético queda ampliamente demostrada en estas líneas, donde es el efectivo desconocimiento de los personajes el enfoque diegético de la escena narrativa y convierte al cine, como así lo quería Onofre Bouvila, en el nuevo lenguaje de fe. Las aproximaciones meta-psicológicas sobre la identificación se llevan hacia su manifestación más hiperbólica cuya semejanza con el absurdo estético se contiene en la experiencia vivificada de los personajes extrínsecos a la experiencia filmada. El exotismo de este mecanismo visionario irá mudando en la consciencia de los personajes, pasando del paradójico desdén de la incompreensión de lo ajeno a la fascinación más primitiva. Dicho proceso lo ilustra Mendoza con la narración de una sola proyección en la que la distancia irónica con la que la burguesía catalana recibe las imágenes rodadas por Bouvila va disminuyendo en el trascurso de la escena, donde a la ruidosa carcajada le sucede un mutismo sobrecogido ante el desangelado primer plano de Honesta Labroux. Y es que, a la astucia de Onofre Bouvila no se le podían escapar los beneficios de dicho prodigio:

El cinematógrafo reunía tres características que lo hacían idóneo: funcionaba gracias a la energía eléctrica, no permitía la participación del público y era inmutable absolutamente en su contenido. ¡Ah!, pensaba, ¡poder ofrecer un espectáculo siempre idéntico, que empiece siempre a la misma hora y termine exactamente a la hora señalada, siempre la misma también! ¡Tener al público sentado, a oscuras, en silencio, como si durmiera, como si soñara: una manera de producir sueños colectivos! Éste era su ideal. ([1986] 2017: 346)

La aparición del cine es la aparición de los sueños colectivos. La manera en la que el discurso de Bouvila descubre el control casi totalitario de una proyección eternamente repetible, fija e inamovible, reproducida en la conciencia de una masa pasiva y muda se nos revela como una fórmula de reconducción de la conducta ciertamente espeluznante. El ideal de Onofre no es otro que la consecución del dominio del imaginario a través de lo fantasmático como discurso de autoridad semiológica. En realidad, el cine no será sino otro recurso, quizás eso sí el más evidente, del que se servirá el contumaz protagonista de esta novela para gobernar la ciudad. El arma de Onofre Bouvila es la consciencia de que es de la fantasía del individuo

¹⁵⁵ También los modos de dirección cinematográfica tienen origen en la Barcelona prodigiosa: «Le respondieron que Faustino Zuckermann no estaba en condiciones de trabajar, que no se tenía en pie. Que dirija sentado, respondió. En esto le imitaron luego muchos directores famosos» ([1986] 2017: 361).

de la que ha de adueñarse; este personaje es el hacedor de fantasías, productor de los deseos que la imaginación sedienta de sus congéneres demandan. Son las elucubraciones, las hipótesis, los recuerdos y las previsiones... en definitiva, la capacidad de figuración del ser humano lo que verdaderamente lo gobierna, y de ello da buena cuenta Barcelona y el personaje que la representa. Leamos en qué piensa Bouvila en el momento en que Efrén Castells está exhibiendo su proyecto cinematográfico: «Lo recordaba pidiendo a voces el crecepelo mágico que vendía él mismo. Luego le daba una peseta por su colaboración. Ahora es lo mismo, pensaba; siempre es lo mismo» ([1986] 2017: 177). El producto milagroso contra la calvicie, la especulación inmobiliaria con las operaciones “Herederos de Ramón Morfem” o “la de las vías del tram”..., en cualquier momento a cualquier nivel social, *siempre es lo mismo*, un continuo *pintar castillos* —precisamente junto a Efrén *Castells*— ante el espectador-soñador. La sala de cine proporciona así un lugar de liberación dirigida de figuraciones que, incorporada a la literatura, será metonimia del proceso de escritura y lectura (literaria o social) al que se enfrentan personaje y receptor.

El cine funciona en las narraciones de Eduardo Mendoza como un universo intertextual servido al lector que, de forma intermitente, se despierta espectador de la gran pantalla. De esta manera, la cinefilia del autor se traslada a distintos niveles de su quehacer literario, incorporando unas fórmulas narrativas que impostan a las cinematográficas. El caso de *Una comedia ligera* es uno de los más evidentes¹⁵⁶: los diálogos de sus personajes son remedos de aquellos escuchados en el cine y la propia descripción de los espacios de la novela llega a servirse de las fórmulas fílmicas de narrar; las primeras páginas, por ejemplo, bien podrían identificarse como plano secuencia en el que se proyectara la ciudad de Barcelona. Estas incorporaciones interartísticas encontradas en todas sus novelas se descubren asiduamente como deformaciones lúdicas de escenas del cine clásico convirtiéndose en parodias narrativas de lo fílmico y su trascendencia cultural. No es de extrañar que la recreación narrativa de escenas cinematográficas, teniendo en cuenta la perpetua mirada cómica característica del autor, origine numerosas manifestaciones paródicas en las que ambos lenguajes comulguen. Como se puede imaginar, *La ciudad de los prodigios* es uno de los textos más significativos de este modo de re-escribir lúdicamente la memoria fílmica del lector, especialmente a través de la capacidad de engendrar en sus imágenes impresas, orígenes imprevistos. Siendo esta novela una memoria fabulada de la formación de la ciudad de Barcelona, la reescritura paródica se

¹⁵⁶ Véase la edición de Aparicio Maydeu (2019) en la que quedan ampliamente advertidas las abundantes referencias cinematográficas dispersas en el texto.

manifiesta en este texto como una desautomatización de toda génesis fundacional, también de lo fílmico¹⁵⁷.

(...) *han inventado una pirueta similar a la antedicha y aún más arriesgada: la de colocar las alas del avión en la perpendicular del suelo y hacerlo pasar así, como quien enbebra una aguja, por entre las torres del templo expiatorio de la Sagrada Familia.* En estos casos, sigue refiriendo la crónica, solía verse aparecer en lo alto de estas torres un anciano de aspecto famélico y desaliñado que agitaba el puño como tratando ingenuamente de derribar de un sopapo el avión irreverente mientras cubría de denuestos al piloto. El protagonista de esta escena pintoresca (que había de inspirar años después una escena parecida, hoy ya clásica, de la película de *King Kong*) no era otro que Antonio Gaudí i Cornet. ([1986] 2017: 226)

Personajes y escenas como la que aquí se recoge y que se han venido repitiendo en la tradición fílmica, sirven ahora como ecos paródicos sobre los que construir la historia literaria propia de la que el espectador se hace partícipe. La experiencia cinematográfica se advierte así sobre un proceso previamente codificado del que el lector actual es enteramente consciente, incluida su propia esencia de ensoñación y proyección fantasmática del individuo¹⁵⁸. La idea de este despertar hipertextual y hermenéutico que proporciona el material cinematográfico a Eduardo Mendoza, y que no es sino una manifestación de la *denuncia de la textualidad* que implica lo paródico, se comprenderá en su relato *La ballena*. El alcance que estos juegos interartísticos tienen en tanto que moduladores fantasmáticos a nivel narrativo y hermenéutico puede dirimirse de la alusión al *lavado de cerebro* soviético que convertía a sus víctimas en inconscientes —y de ahí su peligro— espías comunistas; una anécdota no exenta de la comicidad mendocina, que vuelve a conectar lo fílmico con la manipulación controlada de la masa, y que incurre ahora en lo que consideramos una imagen verdaderamente sugestiva a propósito de las consecuencias de la empresa de sueños colectivos iniciada por Bouvila:

Por supuesto, nadie insinuó tal cosa, pero cuando el asunto del lavado de cerebro apareció en la prensa y luego se convirtió en argumento de películas de terror, la sospecha de que algo semejante le hubiera sucedido al tío Víctor se introdujo en el ánimo de la familia como la larva que un

¹⁵⁷ Además de la proyección de perro, se fabula en la novela con el caso de Marta Hari. Estas reconstrucciones sesgadas por la mirada cómica se dan igualmente en otras novelas como *La isla inaudita*, cuando el personaje de Fábregas traba relación con un productor cinematográfico que asiste al festival veneciano: «por aquellas fechas, y al amparo de lo que los periódicos llamaban el plan Marshall, Italia trataba, no sin cierto éxito, de insuflar nueva vida a una industria cinematográfica (...) Con este fin, y para competir con la gran industria cinematográfica norteamericana, se nos ocurrió comercializar lo único que teníamos: unas actrices aparatosas, hembras de culo y teta, como las que producen las razas verdaderamente hambrientas... Había una en particular, que usted con toda certeza no recordará, pero que alcanzó bastante fama en su día. Se llamaba, si la memoria no me es infiel, Sofía Loren». ([1989] 2016: 120)

¹⁵⁸ Tampoco desaprovecha el escritor esta potencial referencia metaficcional para su intervención cómica comoquiera que sea la tensión dramática del momento narrado: «Si el cansancio la vencía, sus sueños parecían la proyección de una película obscena y delirante, filmada por el diablo». ([1989] 2016: 358); o en otro momento, «Lo único que puedo asegurar es que en ninguna ocasión, ni siquiera en los más críticos breves, he visto, conforme suele contarse, pasar ante mí mi vida entera como si fuera una película, lo que siempre es un alivio, porque bastante malo es de por sí morir para encima morir viendo cine español». ([2001] 2006: 136)

insecto deposita bajo la piel de un incauto veraneante, (...) capaz de materializarse por medio de una señal remota o un incentivo previamente programado. ([2009] 2017: 16)

Tanto el funcionamiento del lavado de cerebro bélico como su equiparación a la sospecha *larvada* en los miembros de la familia, no quedan lejos de la manipulación mediante la que el escritor hace víctimas a sus criaturas, incluida entre ellas el lector. Existe un proceso de asimilación de imágenes e ideas que, depositadas en su memoria, los dominan en su interpretación del mundo; cualquier elemento puede detonar la evocación de las imágenes suministradas por el cine y Mendoza explora dicha asociación potencial en ambas direcciones. Un *incentivo* tan evidente como la figura encaramada a una torre luchando contra aviones, o tan velado como prender el cigarrillo de una mujer, permiten materializar en las líneas narrativas una sobre-imagen fílmica previamente *programada*. Dicha realidad modelada en la que se convierte el cine será una de las fuentes más eficaces para la ejecución de la parodia a partir de las asociaciones que llegan a establecer los propios personajes literarios con el universo fílmico, rupturas metaficcionales y discursivas.

—¿Vas a llorar?

—Sí.

—¿Por qué?

—Porque me da la gana. Pero no en público. Además, se me correría el rímel y parecería una película de Almodóvar. ([2006] 2017: 218)

Es así que con la incorporación de este tipo de referencias al discurso narrativo se integra una nota de interpretación fílmica que, sin incurrir en digresiones críticas, dejan ver juicios estéticos sobre los que se entrevé un juego que excede los lugares comunes de la pantalla para incluir además los de la recepción¹⁵⁹. El significado hermenéutico cinematográfico se codifica y desautomatiza en la narrativa mendocina, con unos efectos cómicos evidentes, generalmente deudores de la idea del cine nacional y el americano, sobre todo, hollywoodiense. Dicho esto, si bien los artificios de Almodóvar y el anterior gracejo del detective sin nombre actúan como resortes paródicos de la mirada del espectador español sobre su propio cine, lo cierto es que los intertextos más abundantes derivan del éxito de las grandes productoras estadounidenses¹⁶⁰. Los moldes fijos y reiterados de la industria americana han creado definitivamente una fabulación colectiva que parece definir el cine

¹⁵⁹ Almodóvar se entiende además como un símbolo cinematográfico para la transición hispánica, trasfondo de la movida madrileña, de la liberación por la transgresión, que se cuela con sus implicaciones estético-culturales en Mauricio o las elecciones primarias, como una referencia que evoca a la intencionalidad nodular de la novela: las revoluciones y su desengaño.

¹⁶⁰ Ya desde la propia literaturización que Mendoza hace de la aparición del cine, la invasión de las producciones americanas adivinan su victoria: «El público prefería sin lugar a dudas las películas que llegaban de los estados Unidos; el propio Efrén Castells hablaba con entusiasmo de Mary Pickford y de Charles Chaplin». ([1986] 2017: 220)

como un leguaje de códigos en el que el melodrama, lo noir y el western han pasado a formar parte del mundo fantasmático de los individuos, como una forma reducida a su propia parodia; como así en su primera novela:

Mira qué idea más estupenda: podríamos ir a Hollywood: allí sí me darían trabajo como acróbata en las películas de luchas y caballistas. Tú podrías también trabajar en el cine. Para eso no hay que hablar ningún idioma. No pude reprimir la risa al imaginarme convertido en un pelicularo, ataviado con un sombrero de alas anchas, cabalgando por el desierto a tiro limpio. ([1975] 2016: 323)

O en *Una comedia ligera*:

Dijo haber ido al cine, solo, a ver una película de un actor muy famoso, cuyo nombre había olvidado, como el título de la película y su argumento; sólo recordaba que salían muchos caballos, y tiros, y que la chica era muy guapa y bastante mala, según se echaba de ver, aunque hacia el final se ponía de parte del chico. ([1996] 2016: 477)

Como estas, distintas referencias dejan el lenguaje cinematográfico en su esqueleto elemental, convertido ya en arte popular, no solo recibido sino producido en masa, y que los propios personajes reescriben de un modo paródico. Los títulos cinematográficos funcionan así para establecer el sincretismo estético entre lo popular y lo culto, con Stanley Donen e Ingmar Bergman, cuya distancia estética es anulada y posteriormente subvertida por los personajes-espectadores de Mendoza¹⁶¹. A estas evocaciones abiertamente propuestas por el personaje literario se deben sumar aquellas propuestas por la propia narración. Las referencias a la gran pantalla aparecen así como una forma de construcción narrativa cuya proyección se llevará a cabo como figuración sostenida por la lectura, para lo cual se hace necesaria la habilidad estilística y estructural de Eduardo Mendoza. Una de las técnicas por las que la asociación literatura-cine se hace efectiva es la reiterada presencia de la escena, llegando incluso a multiplicarse a lo largo de la trama, como así ocurre en *La aventura del tocador de señoras* con *Una noche en la ópera*. Durante dieciséis páginas ([2001] 2016: 78-94), el habitáculo del detective va recibiendo un trasiego de hasta once personajes que, a golpe de interfono, van irrumpiendo y escondiéndose en el armario, el aseo, la cama y las cortinas.

Preferiría que ese individuo no me viera aquí. No suelo confraternizar, ¿sabe? Despáchelo pronto; mientras, me esconderé en el cuarto de baño. ¿No? Bueno, pues en el armario. ¿Tampoco? Entonces debajo de la cama.

¹⁶¹ «Vi once veces *Siete novias para siete hermanos*. Esta película representaba y aún ahora representa en mi imaginación el ideal que siempre he soñado para Cataluña. Yo en cambio vi tres veces *El séptimo sello* y no saqué nada en claro: ni quién era el chico, ni nada de nada» ([2001] 2016: 171). Amparada en el proyecto lúdico del detective anónimo, la superficialidad de la analogía numérica entre ambas películas y su contradiscurso en las repeticiones de visionado, da cuenta de la capacidad del autor para ejecutar aquellas evocaciones salvajes que, amparadas en el trastorno de lo figurado-literal, desarticulan paródicamente el código literario.

—Métase detrás de la cortina. ([2001] 2016: 88)

La escena en la que los personajes van incorporándose y llenando desproporcionadamente los espacios será un continuo a lo largo de la novela, cuyo final volverá sobre este eco cinematográfico para la resolución del caso, que quedará expuesta en una continua interrupción de toma de asientos. Con la conjugación de la escritura mendocina y la filmación de los hermanos Marx, la comicidad paródica está servida. Las estructuras narrativas propias de las tramas de misterio —como la que aquí pretende narrar el peculiar detective— en las que los personajes se disponen en una presencia/ausencia espacial que permite los desajustes de perspectiva en la trama quedan hiperbolizados hasta el terreno del absurdo, para lo que el camarote es un perfecto hipotexto. La potencial comicidad de lo cinematográfico no se reduce exclusivamente, claro está, a una incorporación de la filmografía cómica; de hecho, serán los elementos del cine clásico de Ford, Wells, Fleming o Hitchcock, los que más frecuentemente sirvan de resortes paródicos. El poder ejercido sobre la sensualidad impostada de sus figuras femeninas, por ejemplo, puede considerarse enteramente heredera de las grandes divas hollywoodienses; la sucesión lineal de imagen y la contra-imagen como el desvelamiento del artificio hipertrófico hasta su deformación, harán de un cruce de piernas en un interrogatorio, un artificio paródico:

Ante mi frío asentimiento, se encaramó al sillón y cruzó las piernas. ([2001] 2016: 89)

Como en las visitas anteriores, colocó la pistola sobre la repisa a modo de credencial y se despatarró en el sillón con las piernas estiradas y los brazos colgando a los costados para escenificar el abandono de quien se sabe dueño de la situación. ([2001] 2016: 112-113)

Los ejemplos textuales hasta aquí convocados sirven como una breve muestra de las posibilidades que la memoria fílmica tiene de evidenciar al lector su infección, la manipulación que el imaginario fílmico así como su industria ha logrado en la construcción de su memoria textual y su economía cultural. De ello darán cuenta igualmente los caracteres de Mendoza. La dependencia que su discurso tiene del fílmico se desvela en la configuración de su universo literario, y así lo dejan ver con más comicidad, «Lo ignoro casi todo, pero he visto el número suficiente de películas como para saber que la vestimenta que acabábamos de encontrar es la habitual en quienes operan con materiales radiactivos u otras cosas malas» ([1982] 2016: 149); o con más ironía «Es posible que hoy por hoy la vida no guarde ya secretos para una mujer joven y soltera, como sucedía antes...; seguramente la televisión y el cine les han ido revelando espontáneamente aquellos misterios que tanto nos atormentaban en mis tiempos y que sólo la vida, dolorosamente y con cuentagotas..., no lo sé» ([1989] 2016: 125). Lo cierto es que las películas funcionan como una de las fuentes de información

indiscutible para los personajes mendocinos, reveladora de los secretos de la trama literaria, ya sea la resolución de un caso criminal o los misterios del sexo.

Este reconocimiento de los personajes que concede al cine un poder revelador de su propia historia propone una problemática fundamental: la incorporación del material fílmico como lenguaje representativo. Esto es, la alteración de los estatutos ficcionales que hace de lo cinematográfico (que no es sino una representación de lo fantasmático) la revelación de lo que lo literario esconde. En palabras del doctor Mercadal, la afición de *suplir con la fantasía* de la pantalla aquello que la letra de la novela ha nublado. No en vano su explicación del síndrome Korsakov se ejemplifica precisamente con el *technicolor* y no con la ópera de *Scherazade*. El cine es una de las mayores industrias semiológicas de la cultura contemporánea y su manipulación literaria traerá consigo la desautomatización de la mano de la parodia. Por ello, más allá de las identificaciones hipertextuales que los propios personajes establecen entre ambas, la hermanación de las dos artes ha de buscarse además en los niveles más profundos de construcción simbólica, en la propia construcción de los valores culturales¹⁶²: de feminidad y masculinidad, de heroicidad y poder.

En cuanto al peligro, no sé, a mí me parece que la sensación de estar siempre arriesgando el pellejo, en lugar de acobardar, envalentona. Es como estar viviendo una película de aventuras. A veces voy al cine a ver una película de acción y pienso: Bah, esto lo veo yo en la calle todos los días. Y cuando salgo, me creo Silvester Stallone. ([2006] 2017: 252)

La transferencia de los signos de la gran pantalla a los de la historia literaria es constante en la construcción de los personajes del Mendoza como las identificaciones como la que antecede. El poder particular del lenguaje cinemático como figuración es conseguir que su ser-ficción logre definir las relaciones de la trama pudiendo los personajes generar una imagen de sí mismos de acuerdo a la regresión artificial experimentada en la sala del cine. Si *La ciudad de los prodigios* es testigo de la capacidad del cine de creación de la colectividad, será *La isla inaudita* la novela donde se dé cuenta de la fuerza que la experiencia fílmica tiene en esta formación de la individualidad. El texto más introspectivo de Mendoza no deja de acudir a la proyección cinematográfica como mecanismo narrativo; pero el cambio de perspectiva que se da en este texto es significativo: no son tanto las referencias directas al contenido o la industria como la propia significación psicoanalítica la que marcan la funcionalidad del cine en la novela, que empieza y termina aludiendo a la razón última que caracteriza a su

¹⁶² «A pesar de que en España seguía imperando la moda de las mujeres rellenitas, el cine y las revistas ilustradas introducían el nuevo modelo femenino de suaves miembros y cintura estrecha, caderas escurridas y busto menguado» ([1975] 2016: 257) O más evidente: «En estas películas todos los hombres eran crueles, todas las mujeres, insensibles, todos los sacerdotes, fanáticos, todos los médicos, sádicos y todos los jueces, implacables» ([1986] 2017: 179).

protagonista antes y después de todo, ser un *soñador*¹⁶³. Además de la ya citada persecución de lo fantasmático que domina al individuo, en este texto encuentran su manifestación las teorías freudianas que analizan el visionado de la película como la búsqueda de la satisfacción subjetiva de la ausencia¹⁶⁴. La liberación del subconsciente en periodos de neurosis que sufre Fábregas se entremezcla con la memoria fílica de fantasmas y astronautas, hasta comprender que su misma individualidad solo podía explicarse desde su memoria cinematográfica:

Lo que le ocurría era esto: que al recordar su infancia, sólo acudían a su memoria imágenes prestadas: ilustraciones de libros, fotografías, escenas de películas que le habían impresionado vivamente. Este tipo de recuerdos le desazonaba, porque veía que aquellas no eran cosas que él hubiera vivido, sino imágenes de vivencias que otras personas habían tenido y manipulado para transmitírselas a él. Entonces creía no haber vivido realmente y envidiaba a los que habían tenido un contacto inmediato con aquellas visiones y aventuras. Pero luego, reflexionando, había acabado por comprender que aquellas personas a las que envidiaba tampoco habían vivido realmente lo que representaban. En realidad, como los turistas que ahora disparaban sus cámaras hacia los monumentos y canales de la ciudad, aquellas personas habían vivido también a través de sus cámaras en un mundo limitado, enmarcado por la técnica de sus profesiones respectivas. Ahora Fábregas pensaba que tal vez la vida fuera así: un continuo trasiego de imágenes. ([1989] 2016: 72)

El desengaño cinematográfico concluirá de esta forma afectando a la construcción de la propia identidad del individuo; la construcción del personaje se funda definitivamente sobre una eterna sustitución del objeto (ya sea personaje, espacio o tiempo) por su imagen. Discernir o no dicha sustitución artificial no afectará a la esencia de las criaturas de Mendoza, que no es otra que ser y actuar desde lo fantasmático, dominados por esta *psicosis Korsakov*. Es gracias al cine que los personajes mendocinos se convierten en espectadores que asisten y sueñan su filmografía convertidos en verdaderos mitómanos, con una tendencia patológica a fabular y a mitificar al individuo, al objeto o al suceso. Las imágenes proyectadas por el foco en la consciencia de los personajes problematizan por tanto con la configuración de su identidad y con su intercambio de relaciones en la trama.

¹⁶³ Nótese la circularidad con la que se abre y cierra un laberinto introspectivo del que no hay salida para el personaje. La primera línea de la novela ([1989] 2016): «Quizá lo que me ocurre es que toda mi vida he sido un soñador, pensó Fábregas una mañana de primavera (...)»; la última: «Quizá lo que me ocurre en realidad es esto: que toda mi vida he sido un soñador, pensó». Una hipótesis primera que da cierre a la narración.

¹⁶⁴ Además de la anécdota de satisfacción sexual narrada por el productor cinematográfico y que fácilmente se relaciona con la más cercana sustitución libidinal freudiana, la obsesiva necesidad que sufre el propio Fábregas por reproducir incesantemente películas para evitar «una pantalla angustiosamente ciega» ([1989] 2016: 159) evidencian los vínculos establecidos entre cine e identidad. Mientras que exista una proyección en la pantalla, el protagonista iluminará la oscuridad propia, llenará su subconsciente con imágenes que simularán su capacidad de ver(se). Unas líneas más arriba, el protagonista ya establece la dialéctica pantalla-vida: «Entonces sólo el resplandor iridiscente del televisor iluminaba el semicírculo de espectadores atentos y silenciosos, que nunca habrían osado apartar los ojos de la pantalla. De haberlo hecho habrían podido ver la concurrencia convertida en un coro marmóreo, como estatuas de un panteón» ([1989] 2016: 158-159).

De esta manera, la intertextualidad cinematográfica servirá como dispositivo de reflexión sobre la propia construcción literaria (del individuo y las estructuras que lo mueven) como un artefacto que discurre sobre el quicio de la verosimilitud, esto es, de la cordura estética. Tanto es así que, como deja ver la cita anterior, la película ha adquirido el sema romántico de lo novelesco; la inverosimilitud etimológica que se ligaba con la forma narrativa literaria ha pasado al dominio de lo fílmico. El capítulo quinto de *El laberinto de las aceitunas*, por ejemplo, se titula “De película”, con una intención de generar al lector unas expectativas cómplices que antecedan al texto y lo preparan cómicamente para la trama inverosímil de casualidades; así otros tantos ejemplos donde ‘lo pelicularo’ ha sustituido a ‘lo novelesco’. De ello, además de la consiguiente trascendencia en la formación textual del individuo contemporáneo y sus representaciones literarias, cabe destacar cómo, lo mismo que al lenguaje literario, la problemática de la modernidad afecta a la consciencia de su artificio, lo que Mendoza dejará patente con su habitual comicidad:

Y cogiendo por el gollete una botella de vino vacía, la estrelló contra el mostrador de mármol, clavándose en la mano los cristales y sangrando con profusión. —¡Mierda! —exclamó—. En las películas siempre sale bien. — Son botellas de pega —dije yo- ([1979] 2016: 147).

Escondí el maletín debajo de la almohada, me tumbé en la cama y, como había visto hacer en las películas, descolgué el teléfono para pedir que me despertaran a las ocho. Por el auricular salió el ruido inconfundible de unas castañuelas, que escuché hasta que, cansado, decidí colgar. ([1982] 2016: 21)

Dos trayectorias vitales descalabradas desde sus inicios por una implacable conjunción de obstáculos sociales y errores personales les habían enseñado a relegar los grandes conceptos y los sentimientos nobles al mundo del cinematógrafo y al novelón por entregas (278)

¿Y qué es el amor, Perico? ¿Has conocido tú el verdadero amor? A medida que pasa el tiempo más me convengo de que el amor es pura teoría. Una cosa que sólo existe en las novelas y en el cine ([1975] 2016: 303).

(...) a mí me defraudó bastante: yo esperaba aprender de los indios algo que confirmara lo que había leído y visto en el cine. Que sabían seguir rastros con gran habilidad, que hacían señales de humo o que eran consumados caballistas. ([2009] 2017: 34)

Con la variabilidad de estos fragmentos se evidencia cómo el lenguaje cinematográfico, abordado desde el desdoblamiento de la parodia moderna, se torna uno de los grandes dispositivos del desengaño estético. Sobre los comentarios metaficcionales de muy distinta índole, el lenguaje cinematográfico, como hermano del literario, sirve al autor para establecer de nuevo una distancia diégetica en la que la validez lingüística y los estatutos de ficción son deconstruidos. Sumada a la rentabilidad paródica de dichas fórmulas de metaficción cinematográficas, el cine sirve así a Mendoza como dispositivo narrativo portador de un valor semiótico característico de su mundo ficcional: el de la transición. En *La isla inaudita*, en *Una comedia ligera* o en la propia *La ciudad de los prodigios*, el cine es un arte vinculado a la desaparición

y, más aún, a los periodos de cambio inminente. El filmico es un lenguaje en constante relación con su degradación y depauperación que incorpora desde su mismo nacimiento un sentimiento de desengaño.

Como sea, sus primeros pasos fueron prometedores. Luego vino el desencanto. Esta reacción se debió a un malentendido: los primeros que tuvieron ocasión de presenciar una proyección no confundieron lo que veían en la pantalla con la realidad (como pretende la leyenda inventada a posteriori), sino con algo mejor aún: creyeron estar viendo fotografías en movimiento. Esto les llevó a pensar lo siguiente: que gracias al proyector se podía poner en movimiento cualquier imagen. “Pronto ante nuestros ojos atónitos cobrarán vida la Venus de Milo y la Capilla Sixtina, por citar sólo dos ejemplos”, leemos en una revista científica de 1899. (...) En agosto de 1902, es decir, tres años después de estas noticias disparatadas, un periódico de Madrid recogía el rumor de que un empresario de esa capital había llegado a un acuerdo con el Museo del Prado para poder presentar en un espectáculo de *variétés* las Meninas de Velázquez y la Maja Desnuda de Goya ([1986] 2017: 283)

Con su peculiar juego de formas con expectativas de verdad (en este caso el de la bibliografía científica), Eduardo Mendoza introduce en su ficción una reescritura cómica de los prodigios atribuidos en su universo literario al cinematógrafo, explorados como veíamos con la proyección del fox-terrier; el extrañamiento paródico del alcance de la novedad del invento implica, no confundir con la realidad, sino crearla. El proyector daría vida y haría presente lo inmóvil; la fotografía o el cuadro serían insuflados de movimiento propio al que el personaje asistiría como espectador. Un nuevo lenguaje mítico enfrentado a la revelación de su artificio, el desengaño cinematográfico se descubre por tanto como el desengaño de la veracidad y representatividad del lenguaje. El proyector no solo no es capaz de poner en movimiento imágenes estáticas dándoles así vida propia, sino que simula dicha capacidad y superpone una figuración que resulta no ser siquiera representativa. El descubrimiento del que los personajes hacen partícipe al lector no es otro que el artificio del lenguaje figurado y del proceso mismo de significación semiológica que este propone. Pero así como lo novelesco no hizo morir a la novela, lo pelicularo no hará lo propio con la película. Si bien los prodigios cinematográficos no son tanto, la manera en la que el cine, como universo fantasmático completo y perfecto, se filtra en la consciencia como síntoma de su fuerza psicótica, no deja de ser una realidad incluso después de haber sido desvelado el artificio. La por todos reconocida desaparición del cinematógrafo no se hace efectiva, porque su existencia está garantizada en la *fantasía irreductible de la gente*. Volvemos así al diagnóstico del síndrome fantasmático que afecta a todas las criaturas de Mendoza:

El cine es una industria sin futuro. Está llamado a desaparecer, pero la inercia que lleva es grande, hay todavía mucho dinero metido en el asunto y por eso le cuesta terminar su ciclo... Esto es lo que mantiene aún viva la industria cinematográfica: la fantasía irreductible de la gente.... Después

de todo, y a la vista de lo que nos acaba deparando la vida, ¿no es mejor hacer un poco el indio y perseguir quimeras? ([1989] 2016: 156)

Precisamente *haciendo el indio* acaba Fulgencio, obispo de San José de Quahuicha y personaje de *La ballena*, quien abandonado y abandonándose en Barcelona acaba asimilando el papel que el narrador quiso otorgarle y no pudo hacerlo a su llegada; los efectos del alcohol harán mella sobre el discernimiento del peculiar personaje hasta llegar a confundirse los dos discursos de fe que en su consciencia habitan. Todo ello narrado con la característica eficacia cómica mendocina:

Por desidia no había ido en todo el tiempo que llevaba en Barcelona a la peluquería, con lo que su cabellera lacia, espesa y negra le llegaba hasta los hombros, cosa insólita en aquellos años, y como la cabellera le molestaba, se anudó una cinta a la cabeza. Así ataviado y con su fisonomía, parecía un personaje de película del Oeste, lo que le granjeó una popularidad a la que no estaba acostumbrado. Le llamaban «gran jefe», «Cochise», «Jerónimo» y cosas por el estilo, y esto le hacía sentirse importante. A la tercera copa, sólo había que incitarle un poco para que se pintara la cara con salsa de tomate y ejecutara una danza guerrera en mitad del bar, cuando no encima de una mesa. Como en su estado mezclaba sin darse cuenta ademanes tribales con gestos litúrgicos y tan pronto fingía amenazar a los clientes con un hacha como les impartía la bendición. ([2009] 2017: 37)

La simulación propuesta en estas líneas sobre el personaje desquiciado (y exiliado) introduce un trastorno discursivo en el que confluirán todas las ideas hasta aquí apuntadas sobre lo fílmico: el extrañamiento de la mirada ajena de quien nunca antes había visto un film; acompañándose de un niño (quien narra la historia) con el que satisface el deseo infantil de *identificación* llegando a reprobar, alabar, advertir a los actores en voz alta; todo ello sin censurar nada de cuanto ocurre en ese mundo cerrado y perfecto sobre el que no tiene jurisdicción. Más aún, se apunta sobre su peculiar visionado de películas un último dato que resulta fundamental para comprender la trascendencia de las experiencias fantasmáticas que dominan a los personajes a través de la proyección fílmica: *asistir con alborozo a las sesiones dobles*. El visionado cinematográfico se evidencia como la búsqueda de la reiteración del placer perceptivo de la experiencia, más allá del objeto percibido; re-presentar una satisfacción propia es la que lleva a los personajes de Mendoza a ver la repetición constante de una película. No sólo en la duplicación literal introducida en *La ballena*, como también le ocurre con Prullàs o Fábregas, sino en la misma búsqueda de las estructuras cinematográficas. El cine como arte popular funciona como una eterna re-producción de la satisfacción de expectativas de los personajes, como una proyección literal del código fantasmático que gracias a su arquetipo genérico, aparece elaborado como previsión del deseo hermenéutico:

No todos los textos nacidos de su pertenencia a una convención genérica estricta obedecen realmente a su capacidad teórica de enriquecerse de forma constante. Bien al contrario,

podríamos decir que, en este sentido concreto, nacen muertos, y por lo tanto no son depositarios sino de un uso fugaz y, en consecuencia, perecedero. Muchos de los textos encasillados en los subgéneros y nichos mencionados arriba no son, en realidad, generadores informacionales y emocionales, sino espejos en los que el lector ve reflejada la información previamente requerida por él. (Aparicio Maydeu, 2015: 111).

Estas conclusiones de Aparicio Maydeu (2015) se constatan sin ir más lejos en la insistencia de los personajes femeninos de *Una comedia ligera*, uno de los ejemplos más evidentes de esta búsqueda de satisfacción de sus propias expectativas en una voluntad por re-producir estructuras y contenidos tipificados que recojan el reflejo de su propia fantasmagoría. Lo fílmico se convierte en la nueva metáfora del lenguaje figurado, de la ensoñación y de la capacidad de fabulación en la imaginación y memoria de los personajes controlado por un código predecible. Pese a la continua revelación de la invalidez del lenguaje proyectado en la gran pantalla sobre el fondo narrativo, de la revelación del artificio de unas estructuras reproducidas en masa o del desengaño ante la imposibilidad de recuperar con lo fantasmático una ausencia, lo cierto es que sin la presencia del cine, el mundo literario creado por Mendoza se desmoronaría, pues es uno de los lenguajes de autoridad de sus personajes. «Tendría usted que recibir menos visitas oficiales e ir un poco más al cine...» ([2001] 2016: 172). Y es que el mundo literario se reconoce por los personajes como un espectáculo cuya lógica responde a fórmulas similares a las de la experiencia fílmica, ya sea en su descubrimiento como artificio, ya sea en su semejante inverosimilitud. El teatro del mundo vuelve a descubrirse ahora como la proyección:

Ahora veía a sus pies todo el recinto de la Exposición Universal. Qué raro, iba pensando, visto desde aquí todo parece irreal; quizá la pobre Delfina tenía razón en esto: el mundo en realidad es como el cinematógrafo. ([1986] 2017: 317)

Lo cierto es que la representatividad fílmica que afecta a la formación de las figuras literarias en el trastorno de la identificación queda en las novelas generalmente vinculado a su oposición con el género dramático. Cine y teatro aparecen así unidas en su intercambio y evolución, como dos reflejos estéticos de la narración literaria que posicionan a los personajes ante dos fórmulas de reconstrucción textual, propia y del otro. El teatro viene entonces a compartir un terreno de la recreación fantasmática que, no obstante, adquiere funcionalidades específicas que escapan a lo fílmico.

3.2.2 Teatro

La influencia del teatro en la obra de Eduardo Mendoza resulta igualmente significativa para explicar su mundo literario. Su afición por las tablas es notoria, reconocida por el propio

autor como una pasión heredada de su padre, llegando a experimentar siquiera fugazmente con la actuación. No ha dejado de escribir sus piezas propias (las hasta ahora publicadas, *Restauració*, *Glòria* y *Greus qüestions*), y llevar acabo traducciones y adaptaciones como la shakespeariana *El sueño de una noche de verano* en 1986, *Fedra* de Racine junto a Gimferrer (2004) o *Invernadero*, de Harold Pinter en 2015¹⁶⁵. Si bien son solo tres las obras dramáticas creadas por el autor, en estas piezas se desvela el cuidado por explorar las vicisitudes de la escena desde las distintas problemáticas de su quehacer estético. Con *Restauració*, además del reto impuesto por el idioma materno pero no literario, el autor de novelas ha de acompañar las necesidades escénicas a su quehacer narrativo y, siguiendo su tono humorístico, problematiza con las connotaciones de una *restauración* siempre ocurriendo, en cada uno de sus elementos espaciales, temporales y dialógicos, como así lo analiza Jordi Julià (2005). En *Glòria*, una comedia de situación que no llegó a estrenarse, Mendoza juega con los laberintos espaciales y discursivos tejidos sobre «las mentiras que nos cuentan los demás y de las que nos contamos nosotros mismos» (Mendoza [2017] 2018: 14); de nuevo, identidades múltiples y edificaciones tortuosas confunden el mundo ficcional mendocino en un eterno metateatro. La última pieza dramática, de la que por cierto afirma el autor estar *menos insatisfecho*, fue creada sobre la idiosincrasia misma de los actores que la representarían (Jordi Bosch, Gonzalo Cunill y Pere Eugeni Font) y viene a ser un repaso a las *Greus qüestions* que rodean la existencia cuyo juicio correrá acorde a su condición absurda y arbitraria. Como puede recogerse de estas pinceladas, estamos ante tres narraciones dramáticas que continúan la línea estética del barcelonés, quizás ensombrecida por el éxito novelístico, aunque no por ello trabajos desdeñables.

Pero la trascendencia de su lenguaje teatral excede los límites estrictos de la creación genérica para incorporarse a la totalidad del mundo narrativo de Mendoza bajo la asimilación de mecanismos dramáticos en la configuración misma de sus novelas. Así se entiende de las palabras del propio autor cuando recuerda la copia pre-digital que hubo de hacer de *Esperando a Godot*, prestando atención a cada palabra escrita por Becket y por él repetida. «Copiar a los clásicos es un ejercicio que deberían practicar todos los que quieren escribir» (Mendoza, 2017: 11). Con sus ejercicios de reproducción y traducción, Eduardo Mendoza aprehende el lenguaje de la escena desde el interior mismo de su composición; sin ser autor teatral, consigue integrar en su quehacer estético las fórmulas dramáticas en las páginas de sus novelas, haciendo un uso estructural y semántico del género. Su comicidad ha bebido del

¹⁶⁵ Ya aludimos a sus traducciones y la agudeza de perspectiva que en su labor demostraba Mendoza; observaremos ahora cómo se traslada a su propia creación.

humor de Becket y Mihura, también de las situaciones de Poncela o Echevarría, y a ellos se suman los clásicos, como Shakespeare y Calderón, quienes en el juego del escenario del mundo ocupan un lugar protagonista. En términos de género, recoge especialmente el potencial semiológico del lenguaje dramático y parece trasladar la economía de elementos escenográficos a sus descripciones novelísticas, lo que lo acerca no solo a su amado Baroja, sino al lenguaje de las tablas de Valle-Inclán, con sus acotaciones y esperpentos. La descripción sucinta de escenas que parecen esperar la voz de acción para comenzar su movimiento narrativo, o el uso de la entrada y salida de los personajes, dirigen la representación de sus actores novelísticos. Pero no será este el único teatro de Mendoza; de hecho, para el objetivo que en este momento nos ocupa, será el universo teatral en tanto que lenguaje fantasmático *en* la narración el que verdaderamente intervendrá en la desviación de la historia literaria mediante la superposición del discurso de los personajes.

Tanto en la composición discursiva como en la interacción con el otro, lo dramático ejerce su influjo en todas las novelas del barcelonés, si se tiene en cuenta el valor de representatividad e impostura que con él se adhiere al texto novelístico. Aunque antes de ello, no se ha de olvidar la condición excéntrica que desde el interior mismo del género se impone a las criaturas a él vinculadas; los elementos que rodean la industria teatral son abiertamente identificados con la marginalidad, ya sea en virtud de la bohemia bajo la que se anulan las convenciones oficiales y permiten un submundo regido por normas propias, o por la asociación a la precariedad económica y dignataria de los artistas. En cualquier caso, la vida del teatro generalmente corre paralela al mundo narrativo oficial: la tía Eulalia de *La Ballena* tuvo que renunciar a su carrera de actriz por su matrimonio; o incluso los casos de la afamada y respetada Mariquita Pons y el acomodado Prullàs son percibidos por su entorno desde una distancia irrevocable¹⁶⁶. Sobre esa diferencia discursiva marcada por el poder de las tablas articula Mendoza su mecanismo autorreferencial y metaliterario, que impondrá además una distancia irónica que será aprovechada por la hipérbole paródica.

Son varias las obras en las que el teatro forma parte sustancial de la narración a través de referencias explícitas o implícitas que aportan información sobre el personaje o sus acciones. Lo dramático aparece como resorte hermenéutico de lo novelístico, en un diálogo intergenérico que excede el dato contextual estético. En las tertulias literarias de *La ballena*

¹⁶⁶ «Eres un advenedizo, casado con una mujer rica, te dedicas a escribir historias de crímenes, llevas una vida bohemia, frecuentas a la gente de teatro, y tienes fama merecida de ser un poco golfo, ¿qué más quieres? Mírame a mí, añadió en tono dolido: soy un hombre de negocios respetado en toda España, me muevo por Madrid como Pedro por su casa y, no obstante, por el mero hecho de estar casado con una actriz, ¡sabe Dios la de cosas que andan diciendo por ahí! Porque sé lo que me digo, te hablo sin ambages» ([1996] 2016: 172).

feliz a las que acudían los jóvenes falangistas en *Riña de gatos*, José Antonio Primo de Rivera junto a Sánchez Mazas discuten sobre la obra de Casona; dos son las obras del republicano a las que se aluden no sin trascendencia narrativa: a la oposición a *Nuestra Natacha* por parte de Sánchez Mazas, José Antonio declara su favor a *La sirena varada*¹⁶⁷. Como así ocurriera con el cine —y lo mismo veremos con la pintura— las referencias a la escena concurren al texto narrativo de la novela como signos semiológicos sobre los que se construye la trama y el personaje. Aquello que en las tablas ven representar, o incluso ellos mismos representan, trae consigo una figuración fantasmática que queda vinculada al propio destino del personaje, envuelto gracias a dichas referencias en las revelaciones que el imaginario dramático traza a su alrededor.

Uno de los casos más evidentes ocurrirá igualmente en *La ciudad de los prodigios*, donde el pretendiente elegido para Margarita Humbert Figa i Morera, Nicolau Canals i Rataplán, asiste al Liceo para un encuentro con la que podría ser su futura esposa sin saber que es ella misma el objeto de deseo de Onofre Bouvila. Desde el palco, *Otello* convierte a Nicolau en espectador inconsciente de su propio destino, «no podía sospechar que esta noche mientras oíamos el Otello de Verdi yo me iba a enamorar de usted como ha ocurrido, sin que en ello interviniera para nada mi voluntad» ([1986] 2017: 267). La elección de la ópera de Verdi corrobora la fuerza fantasmática que subordina la *voluntad* de Nicolau y lo conecta fatídicamente a la historia literaria de la novela; pero aún se llega a un juego más profundo de la inmediata relación de la tragedia de los celos. Este personaje secundario, enfermizo y débil es además un melómano que se reconoce *devoto* de la obra de Claude Debussy, a quien distingue músico más grande de la historia únicamente superado por Beethoven. «Con la lectura de “Pelléas et Mélisande” había solazado la convalecencia. Ahora la música de Verdi le parecía estrepitosa y grandilocuente. No tenía que haber venido, pensaba» ([1986] 2017: 266). No es gratuita la referencia a *Pelléas et Mélisande*, ópera simbolista sobre la tragedia de un triángulo amoroso atemporal, que da pie a la oposición de la sutil música intimista de Debussy con la energía de las fuerzas de Verdi y que sitúan desde el lenguaje operístico la mirada del burgués parisino enfrentada a la del gánster barcelonés. En efecto, *no tendría que haber ido*.

Pero si hay una novela en la que el teatro se integra como parte determinante de la ficción novelística, esa es *Una comedia ligera*. En este texto, que lleva el teatro engarzado desde el título

¹⁶⁷ Un grupo de personas abandonadas a su fantasmagoría, donde el señorito Ricardo se propone fundar «Una república de hombres solos donde no exista el sentido común» (Casona, [1934] 1991: 11), se conecta con un Primo de Rivera envuelto en su proyecto totalitario.

y cuyo personaje principal es un comediógrafo barcelonés, se incluyen pasajes de los ensayos de una de sus obras a punto de estrenar. Lejos de meros aditivos intertextuales o pericias de género, *¡Arrivederci, pollo!* (título de la comedia ligera en cuestión) se revela como parte constitutiva de la novela y así lo confirma en su edición Aparicio Maydeu (2019) al hacer notar la *teatralización de la diégesis* cuya distancia irónica comportará una función relativizadora¹⁶⁸. En el diálogo discursivo que establece la una con la otra, las relaciones teatro-novela van más allá de continente y contenido: de la misma forma que el título *Una comedia ligera* nos habla del drama, *¡Arrivederci, pollo!* nos anuncia la despedida de Prullàs (el adiós a su profesión y a su juventud), que es la novela. Los estrechos intercambios estructurales y semánticos entre la una y la otra nos llevan a analizar las intermitentes representaciones narradas como verdaderos visionados fantasmáticos (y paródicos) de lo que queda oculto en la novela; una visión cómica, burguesa y evasiva, como así lo es la interpretación de Prullàs en su universo narrativo. A través de *¡Arrivederci, pollo!*, los personajes miran la comedia ligera les ha tocado representar; Gaudet (director de escena), Mariquita Pons (primera actriz) y Lili Villalba (segunda actriz) luchan por y contra los papeles asignados desde el teatro y sobre ellos se explican su propia posición en la historia narrativa. Mientras, Prullàs se aferra al inmovilismo indolente de su quehacer estético¹⁶⁹.

De un lado, la deuda social contraída en la infancia con Prullàs impide a Gaudet dirigir su propio universo dramático, identificado con las corrientes existencialistas que le permitirían llevar al escenario la violencia y la marginalidad que representarían la propia condición sexual y de clase veladas por la narración, pero que determinan al personaje. Sin embargo, Pepe Gaudet dirige un teatro frívolo y evasivo que agudiza la depauperación progresiva de su figura en la novela. Lo mismo ocurre con Quiqui: Mariquita Pons, la eterna primera actriz de comedias, está en los albores de un papel que ya no le toca jugar, pero que se ve obligada a interpretar; subida a las tablas posterga una imagen que se ha desmoronado en la novela (concretándose en su finalmente descubierta relación con Vallsigorry), pese al unánime acuerdo del discurso oficial de identificarla reiteradamente como *una señora*. Por su parte, Lili Villalba se cuele con torpeza en el universo dramático. Su personaje funciona en las tablas

¹⁶⁸ Véase la nota 26 de la edición (Aparicio Maydeu, 2019: 147-148).

¹⁶⁹ Dicho tradicionalismo es el que llevará a los personajes masculinos a poner cierta resistencia al cine; serán las figuras femeninas las encargadas de arrastrar a Prullàs a las salas de del Cristina o el Capitolio, donde las nuevas estructuras narrativas se proyectan en la gran pantalla. Sin embargo, pese a que la dialéctica cine-teatro es constante, lo cierto es que los representantes del tradicionalismo no dejan de verse influidos por lo que viene de Hollywood; ni siquiera los más férreos representantes del franquismo, como Lorenzo Verdugones, quedan al margen de la gran pantalla.

como la réplica novelística de la figura dramática del tartamudo de Prullàs (Mendoza [1986] 2017):

DONCELLA (Entrando): La señorita del prometido... Perdón. El prometido de la señorita está aquí. (22)

DONCELLA: No, señorita. Ha dicho que deseaba ver a la señorita. Está esperando al salón, digo a la señorita, en el salón. (22)

DONCELLA: Sí, señor. Estaba pasando el plumero... Perdón. Sí, señor, hace sólo una semana que entré a trabajar. Pero éste no es mi primer trabajo (89)

DONCELLA: Sí, señor. Imagínese que estaba una servidora pasando el plumero a la plata de la señora condesa cuando oí un grito desgra... desrag... Lo siento, pero no consigo que me salga esta palabra (89)

DONCELLA: Señora, lo siento mucho, pero una servidora se va de esta casa ahora mismo. ¡Me despido! Una es pobre, pero honrada, y lo que está pasando en esta casa una no lo puede consistir... constituir... (101)

DONCELLA: Pues ha sucedido que esta mañana estaba el plumero... Perdón, estaba una servidora sacudiendo el plumero con este polvo y viene el señor Todoliu (...) (102)

Son estas algunas de las intervenciones de la señorita Villalba en los ensayos de *¡Arrivederci, pollo!*, las que ejecutan este baile de palabras de la interpretación de la actriz, que no por el personaje dramático de la doncella. Con sus equívocos lingüísticos y su ignorancia expuesta, Lili funciona como una tipificación pseudodramática de la vacuidad de la bella juventud a la que el comediógrafo se resiste en dejar atrás (como, pese al mantra narrativo, tampoco Prullàs quiere renunciar a la figura del tartamudo).

Gracias a la duplicidad de estos personajes novelísticos y dramáticos, las ideas literarias teatrales se filtran en el dibujo de estas figuras en las que se entrevé la personificación de la crisis del lenguaje dramático. Véase cómo los movimientos estéticos son llevados a los diálogos novelísticos que, desde la subjetividad discursiva de la ficción, incorpora los textos de la intelectualidad. Las disposiciones clásicos y modernos encuentran por tanto en el universo teatral su gran escenario; el tradicionalismo y la innovación, especialmente desde la aparición del existencialismo francés y el teatro social del exilio, aparecen ligados a la formación de los caracteres como así a las opiniones que sobre la historia dramática vierten los personajes. La novela se sirve de las evoluciones del género y sus consecuencias para traer a colación la problemática del cambio como fuerza motora de los personajes, de la teatralidad y de la historia literaria que representa el texto¹⁷⁰. De esta manera, la necesidad de

¹⁷⁰ Para un estudio pormenorizado de la evolución de las aludidas ideas literarias hispánicas sobre el teatro, como un diálogo que excede las historias de la literatura, véase el reciente estudio de Rodríguez Alonso (2019), *Las ideas teatrales*.

metamorfosis estética a la que se ve abocado el protagonista permite ligar las obras de Echegaray a la inocencia que, antes o después, deberá dejarse atrás como una etapa infantil que ya no corresponde con el compromiso con el tiempo; Sartre es subido al escenario para enfrentar una censura impuesta por la propia mirada burguesa representada por Carlos Prullàs. En definitiva, la trascendencia del género dramático en esta novela es la funcionalidad metonímica de la actitud literaria como discurso capaz de iluminar aquellas cuestiones ideológicas que la narración y sus personajes se esfuerzan por esconder.

La ironía paródica que conlleva este tipo de juegos metateatrales, así como la comicidad del lenguaje dramático impostado queda igualmente recogida, aunque en dosis más limitadas, en otras obras del autor. La escritura más hiperbólica de Mendoza reescribe las problemáticas en breves y eficaces parodias discursivas como las encontradas en *El laberinto de las aceitunas*:

Grita, grita, que nadie te va a hacer caso. Tendrías que ver las obras de teatro que ensayamos aquí: puro berrido. A mí, sinceramente, esto del teatro moderno me parece una tomadura de pelo. Pero ¿qué le vamos a hacer? Es lo que pide el público joven. A mí, donde esté Benavente, que se quiten los demás. ¡Aquello eran situaciones! ([1982] 2016: 97)

En esta novela, una compañía teatral vuelve a ser el escenario y a conformar el elenco de personajes de la novela. Las transfusiones teatro-novela se retoma desde una literalidad cómica como la que antecede, donde la actuación forma parte de los entresijos de la trama detectivesca. Los personajes se disfrazan con asiduidad en estas novelas e interpretan identidades cosificadas que recuerdan a la tipificación de la *commedia dell'arte* italiana. Como un espectador que se esfuerza por revelar el funcionamiento de la tramoya, el protagonista observa a su entorno. Como ocurre en *Una comedia ligera* con Prullàs y Gaudet, Martita, Marichuli, Mariquita o su suegro, bajo una mirada atenta de quien se esfuerza por descubrir el sentido que esconden las palabras y gestos que mueven a los personajes; además de la nota policíaca impuesta por su condición de lector asiduo (y protagonista) de tramas criminales, es la fuerza ficcional de la actuación la que guía su recepción. Especialmente, será con Quiqui cuando el velo de misterio que imponen las tablas quede explícito en la mente de Prullàs:

Fuera del teatro su apariencia se le antojaba insignificante. Nada en ella justificaba el entusiasmo que podía llegar a despertar en el público, se dijo. Se diría que no sólo puede cambiar de expresión a su antojo, sino también de fisonomía, de complexión y de estatura; quizás en esto consista su mérito: en su capacidad de inspirar fantasías a voluntad, pensaba Prullàs mientras la veía dirigirse hacia la mesa que él ocupaba. ¿Quién es realmente?, se preguntaba, ¿una famosa actriz en el ocaso de su juventud, que sólo anhela agradar y ser querida por su público?, ¿la dama que descuella en los salones por su encanto y su desparpajo?, ¿o cada uno de los personajes que es capaz de encarnar en escena con tanta convicción? ¡Qué persona paradójica! Me gustaría saber a cuál de ellas he estado tratando todos estos años: quizás a una suma de las tres; quizás a una cuarta, que

sólo yo conozco; quizás a ninguna, sólo a un personaje más de su repertorio, se iba diciendo. ([1996] 2016: 26-27)

La imposibilidad de discernir qué parte de ella es representación y qué parte no, es repetida por Prullàs a lo largo de toda la novela. De nuevo, la *capacidad de inspirar fantasías a voluntad* aparece como la cualidad distintiva de uno de los personajes de Mendoza, esta vez a través del teatro. Y es que el código teatral se sirve de elementos visuales que, convertidos en signos por las tablas, forman parte de la configuración semiológica y hermenéutica de la obra. Gracias al juego cómico del metateatro los mecanismos de significación dramática quedan expuestos en tanto los personajes conciben el disfraz —en todos sus sentidos— como construcción del individuo. El poder fantasmático de la escena se evidencia precisamente en su incorporación a la estructura de la ficción, y así lo ejecutaba el autor en *Restauració*; el propio título establece un contexto de *mudanza* ofreciendo al espectador la inestabilidad de los signos.

LLORENS: No digas tonterías, ¿pretendes llegar a general sin haber hecho la instrucción?

RAMÓN: La Historia está llena de casos de predestinación. ([2017] 2018: 125)

En su sentido ahora más literal, el disfraz hace de la ropa, signo, lo que implica revelar una concepción denotativa del lenguaje sobre la que se construyen los índices dramáticos y que, como observa Julià (2005), permite a Mendoza jugar con los estereotipos, no solo en esta pieza dramática sino en su novelística; como así con Prullàs y, especialmente, con las mudanzas del detective anónimo. Este protagonista y narrador de cinco novelas de Mendoza se acerca, como afirma Herráez (1998), a la figura teatral del bululú, aquel actor que mudando la voz interpreta todos los personajes, y que con la agudeza de este investigador pícaro construye su impostura a la vista del lector:

Luego 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 unas madejas de lana blanca me confeccioné una peluca que sujeté con un pedazo de tela anudado a modo de pañoleta y rellené con unos trapos el escote hasta formar un busto generoso. En un cuartito recubierto de azulejos y a cuya ventana faltaba un pedazo de cristal encontré una escoba, un cubo de plástico amarillo y un bote vacío de Ajax. ([1982] 2016: 73)

Es gracias a ello que la narrativa de Mendoza incluye una reconsideración premítica del lenguaje, con referencias a la *predestinación*, que otorgan al código dramático un poder semiológico que subordina a la esencia literaria. La actuación trastorna la narración y ofrece una vivificación novelística de la fantasmagoría dramática. Esta superposición de los valores teatrales afecta a la construcción de personajes como al propiamente fantasmal de la madre de Gaudet. Ya fallecida, doña Flavia se convierte en máxima exponente de la psicosis teatral

de Korsakov. Su pasado triunfal en Sudamérica se va desarticulando hasta su esqueleto cómico a lo largo de la narración; ante el papel que desempeñaba como personaje en la novela, las ínfulas de su pasado actoral fueron la salida que reescribiera desde la memoria fabulada una imagen satisfactoria, que afectará a su hijo director de escenarios ensoñadores, hasta la muerte de su madre. La diva en desgracia es uno de los tópicos del universo dramático más eficaces para explorar la re-construcción discursiva desde la ficción mimética, una fórmula metateatral que sostendrá los trastornos discursivos de distintos personajes mendocinos, como el caso de Muscle Power, nombre artístico de Toribio en *El laberinto de las aceitunas*. El detective anónimo encuentra las cuidadas fotografías de don Muscle como la parodia de las reliquias atesoradas de una representación gloriosa¹⁷¹ que cubren inmaculadas las paredes de un suelo *lleno de porquerías*.

La funcionalidad del elemento dramático en la narrativa de Eduardo Mendoza, se sirve igualmente del propio edificio teatral como literaturización social del género de manera que el espectáculo servirá de proyección sociocultural a los personajes. El teatro revelará entonces el lugar que ocupan en la trama y, en este sentido, será el que les haga fabular una deconstrucción discursiva. Más allá de la fantasmagoría que proporciona el cine, la televisión o la literatura, las tablas funcionan como un símbolo social al que los personajes desearán pertenecer de una manera u otra. Dentro del universo dramático las correspondencias son evidentes: la ópera se convertirá en la máxima referencia de la riqueza y el poder, mientras que los espectáculos de cabaret o de la farándula lo serán de la pobreza y el desarraigo; a los locales del Barrio Chino barcelonés se enfrenta el gran Teatro del Liceo. La oposición de estos dos mundos dramáticos es posible gracias al cruce que entre espectadores y espectáculo se dan en sus novelas. Bien es cierto que serán más los casos, en los que el poderoso se adentre en los mundos más bajos, pero no faltan los ejemplos en los que el personaje marginal entra en contacto esporádico con el Liceo. Entre estos, uno de los encuentros más significativos será el protagonizado por Onofre Bouvila; perteneciente aún a la comunidad marginal de Pablo, el personaje de *La ciudad de los prodigios* se acerca a observar qué esconde entonces aquello contra lo que lucha el grupo de anarquistas y allí se manifiesta aquello en lo que quiere convertirse.

¹⁷¹ «En la más grande de las fotos aparecía él muy bien trajeado, mirando con veneración un tubito de pomada. Al pie de la foto unas letras enormes decían: *CON HEMORROIDAL PANTICOSA... ¡ES OTRA COSA!* En las fotografías más pequeñas se repetía el personaje en distintas edades y caracterizaciones: legionario, baturro, apóstol y otros personajes que no pude situar. (...) Me puse a meditar sobre la vanidad y otros rasgos inextricables de la naturaleza humana» ([1982]: 2016: 36). Precisamente, veremos más adelante cómo la trascendencia de las representaciones travestidas se vincula a la vanidad como motor narrativo en Mendoza.

Como Pablo le había explicado varias veces que lo primero que había que destruir en Cataluña era el teatro del Liceo, se propuso ver en qué consistía aquello tan importante. El Liceo es como un símbolo, como en Madrid el Rey o en Roma el Papa, le había dicho Pablo. Gracias a Dios en Cataluña no tenemos ni Rey ni Papa, pero tenemos el Liceo. Pagó un precio a su juicio abusivo y le hicieron entrar por la puerta de los indigentes. Entró por una callejuela lateral llena de tronchos de col. Los ricos entraban por el pórtico de las Ramblas, allí se apeaban de sus coches de caballos. A las mujeres había que bajarlas casi en volandas. Los vestidos eran tan largos que cuando ellas ya habían desaparecido por la puerta de vidrio las colas seguían saliendo de los fiacres, como si un reptil fuese a la ópera. Tuvo que subir incontables tramos de escalera. Llegó resoplando a un lugar donde no había más asiento que un banco de hierro corrido, ya ocupado por melómanos que llevaban allí días enteros, dormían allí echados sobre el antepecho, como esteras tendidas a orear, comían mendrugos de pan con ajo y bebían vino en bota. Aquello era un criadero de piojos. (...) El fasto deslumbró a Onofre: las sedas, muselinas y terciopelos, las capas cubiertas de lentejuelas, las joyas, el petardeo incesante de las botellas de champaña, el ir y venir de los criados y el murmullo continuo que emiten los ricos cuando son muchos le encantaron. Esto es lo que yo quiero ser, se dijo, aunque para conseguirlo tenga que aguantar esta música insípida que no se acaba nunca. ([1986] 2017: 123)

La forma en la que queda reflejada la contraposición de mundos y el significado simbólico del edificio teatral merecen la reproducción de la escena. Se reúnen en un mismo espacio narrativo los dos mundos fuertemente separados por la construcción del edificio teatral y de los campos semánticos de la narración; pan con ajo y vino en bota en un criadero de piojos frente a sedas y muselinas y terciopelo y lentejuelas y joyas y botellas de champán; la inmundicia de la pobreza frente al brillo de la abundancia. La descripción mendocina es rigurosa en su recolección paradigmática, lo mismo que la sintagmática, que acaba por desvelar el encanto que produjo en el personaje el *murmullo* de los ricos en oposición a la *música* insípida de la ópera, significativamente el último (y desdeñado) elemento en el retrato del Liceo. El Gran Teatro es un emblema, un espacio habilitado para el espectáculo de las luchas y constatación del poder, una simbología establecida desde *La verdad sobre el caso Savolta*. El poder novelístico del teatro recae entonces sobre la capacidad de significar tanto de su código formal hermenéutico como del medio.

Este encuentro entre-mundos proporcionado por el teatro es igualmente hipertrofiado en su manifestación más abiertamente paródica, con la hiperbólica anécdota a la que alude el detective sin nombre sobre su vecina: «Siendo niño, una vecina que trabajaba en el Gran Teatro del Liceo, no como cantante, como ella a veces dejaba entender para darse ínfulas, sino recogiendo después de cada representación los residuos corporales que algunos melómanos, en su embebecimiento, olvidaban retener» (154-155). El teatro se construye así como la representación misma del poder burgués de Barcelona. La literatura de Mendoza aprovecha el valor semiológico y cultural del espacio, cuya corporeidad servirá de objeto y objetivo de las luchas de poder entre los personajes. Los palcos del Liceo son ocupados por

los grandes poderosos y desocupados por la violencia de los marginados; desde la primera obra en la que Leppince asiste con sus serviciales matones mientras Pajarito de Soto hace una arenga contra *Ellos* y su Liceo. La verdadera representación se encuentra en las butacas. En ellas se dan las intrigas amparadas en la oscuridad reinante durante el espectáculo, como el atentado contra Leppince o el triángulo amoroso de Onofre, Nicolau y Margarita.

Los trasiegos de las tablas a la sala se extienden igualmente a los espectáculos marginales gracias a que los personajes mendocinos frecuentan espectáculos *de baja estofa*. Hágase notar cómo el poder dramático de estos pequeños escenarios y sus “producciones” es superior al que ocurre en el Liceo. Son en estos escenarios cuando los personajes vivifican efectivamente las impresiones del espectáculo teatral. La narración de estas representaciones es ciertamente significativa en tanto que nunca dejarán de desvelarse las tramoyas y los mecanismos rudimentarios que se utilizan, y desacralizan, en el escenario; el lenguaje narrativo no se dirige por tanto a la transmisión de la fantasmagoría dramática (del ‘poder’ como valor semiótico) sino a la percepción distante de su fracaso. Primeramente, el ejercicio retórico que Mendoza despliega en estos casos presenta el espectáculo como un abierto anuncio de ficcionalidad dirigida por intenciones comerciales propios de feriante:

—¡Distinguido público! Tengo el honor de presentar ante ustedes una atracción española e internacional, una atracción aplaudida y celebrada en los mejores cabarets de París, Viena, Berlín y otras capitales, una atracción que ya en años anteriores había actuado en este mismo local cosechando grandes éxitos y ha vuelto ahora, después de una gira triunfal. Ante ustedes, distinguido público: ¡María Coral! ([1975] 2016: 213)

—¡Buena noche, querido público, buena noche y bienvenío a la Taberna de Mañué, el tablao má distinguío de lo sinco continentente! (...) Me llaman la Fresca y como vai a vé, soy artista del cante y del baile español. Pero ante de empesá mi actuación quiero desiro que estoy mú felí, pero que mú felí de aztuá de nuevo ante éste mi querido público de Barselona, que tanto quiero y tanto me quiere, a mi regreso de una gira triunfá por lo mejore teatro de varieté de Londre, Parí y Bueno Aire. ([1996] 2016: 338)

Y a pesar de todo, o quizás precisamente por ello, a trascendencia de la representación en la construcción del personaje-espectador se intensifica. Son las representaciones de La Fresca, María Coral o el Doctor Corbeau los que logran mover más violentamente a los personajes que a ellos asisten, y en consecuencia a la narración. Y es que la intervención de este tipo de espectáculos será la que revela el afán de la teatralidad que impregna al gran escenario; con ellos, Prullàs se enfrenta a la realidad que se esfuerza por acallar, Leppince y Miranda comparten la fascinación por la sensualidad de María Coral y Marichuli Mercadal llega a perder por completo su consciencia. Al ofrecerse como la paradoja de un *auténtico espectáculo*,

con su tramoya al descubierto y sus intencionalidades abiertamente pronunciadas, el elemento dramático adquiere un nuevo valor narrativo.

A veces, por algún compromiso, he de ir al Rigat o a algún local parecido, pretencioso y con ínfulas parisinas, y créame, se lo regalo. El público es una recua de especuladores que no paran de hacer negocios, y las chicas de alterne, unas sanguijuelas sin otro propósito que fomentar el despilfarro apelando a la repulsiva vanidad de los clientes. Allí todo es cursilería, interés y ostentación. Aquí, por el contrario, todo es vulgar y zafio pero auténtico. ([1996] 2016: 334)

Mientras el Rigat, el Liceo, también el cine Europa, se comportan como espacios que salvaguardan la retórica de la adulación fingida (escenarios de mítines y compra-venta), el rudimentario espectáculo ofrece un sincero intercambio de fantasmagorías. Con esta dialéctica se introduce una lucha del teatro por la teatralidad; el lenguaje dramático empapa de esta forma al narrativo en el que se enfrentará el teatro del mundo al espectáculo mundano. El aparato semiótico de la teatralidad sale de los escenarios para llamar la atención sobre la naturaleza insustancial de la pomposidad social que hace, por ejemplo, de una cena en el restaurante, una representación: «Un señor de frac los condujo a una mesa con tanta severidad y lentitud como si fueran camino del cadalso (...) A Clotilde le agobiaba aquel lugar recargado y la afectación con que el servicio ejecutaba los actos más insignificantes. La vajilla, la cubertería e incluso los manjares le parecían una farsa» ([2006] 2017: 142). La narración, convertida en teatralidad que conecta lo barroco y lo posmoderno —como así guía Aparicio Maydeu (1999) al espectador—, se ejecuta en movimientos estéticos que sirven del decorado *ceremonial* que pretende otorgar desde el fingimiento valores semiológicos desvelados como presuntuosidad: «Van a roncar al Liceo porque hay que lucir las joyas y adquieren cuadros valiosos para darse tono, pero no distinguen una ópera de Wagner de una revista del Paralelo» ([1975] 2016: 226).

3.2.3 *Pintura*

Anthony Whitelands llega a Madrid en 1936, meses antes del golpe militar, para ofrecer sus conocimientos artísticos sobre la pintura española del Siglo de Oro al Duque de Igualada, a quien se le hace necesario conocer el valor de su patrimonio familiar. *Riña de Gatos* se convierte así en una de las novelas de Eduardo Mendoza más abiertamente ligadas al mundo del arte pictórico, particularmente a la pintura española del XVII de la que el protagonista está compulsivamente impregnado. Los óleos barrocos se convertirán en el motor narrativo, y la obra y figura de Velázquez en el elemento protagonista sobre el que giran los personajes de la trama, cuyas posiciones frente al autor y su creación revelan más sobre la mirada que mira

que sobre el objeto mirado¹⁷². Pero será el personaje de Anthony en el que este síndrome de Korsakov provoque los juegos hipertextuales más evidentes, pues desde el principio de la novela, el discurso del protagonista se ve dominado por su ensimismamiento en un mundo de santos, reyes, infantas y bufones salidos de los pinceles de Velázquez, Zurbarán o el Greco y su visión del mundo dramática y a la vez sublime. Anthony Whitelands analiza el mundo desde sus lentes académicas empañadas —pese a su reiterado impulso de limpiarlas— por los parámetros pictóricos y la memoria estética. Su capacidad de discernir lo auténtico de lo falso es trascendental en tanto se trata de la cualidad que define al personaje, cuya labor profesional no es sino certificar la autenticidad de la obra de arte para su posterior tasación. Es por ello que la sospecha sobre el rigor de su mirada es el motor de desarrollo de su discurso narrativo, en el que su flaqueza es paradójicamente expuesta desde el principio; deslumbrado ante la figura de Paquita, el inglés no es capaz de distinguir la impostura de aquella con quien dialogaba, y así mismo se lo reprocha la joven: «Yo creía que su profesión era distinguir lo falso de lo auténtico a primera vista» ([2010] 2015: 43). De esta manera, la labor de certificar la autenticidad del lienzo se extrapola literalmente, desde el comienzo, al juicio de los discursos de los personajes con los que convive y al que se verá reiteradamente llamado dada la naturaleza detectivesca que impregna la trama.

Como es fácil suponer, las referencias artísticas incluidas en *Riña de gatos* distan de ser meros aditivos u ornamentos hipertextuales. Los paralelismos literarios y pictóricos componen escenas con bodegones y retratos que se enmarcan en pinturas, como *Jesús en casa de Marta y María* (Ilustración 1) traída a la memoria mientras comía en casa de la Justa ([2010] 2015: 86), dando paso a las interpretaciones que más allá de las líneas narrativas, despiden las implicaciones de las telas barrocas. La *vocación por la estampa benetiana*¹⁷³ se aplica a la novela mendocina, donde gracias al inglés se superpone asiduamente el mundo de Velázquez como lugar desde donde explicarse el mundo¹⁷⁴: «Este es el problema endémico de los españoles.

¹⁷² Esta prevalencia de la significación que el objeto adquiere para el agente externo, que no es otra cosa que la insistencia en las impresiones más allá del lienzo, se trasladan a la propia configuración pictórica como una figuración subjetiva. Es en los retablos religiosos, en la interpretación de ‘lo divino’, donde se encuentra explícitamente esta duplicidad interpretativa. Véase, por ejemplo, en *La isla inaudita*.

¹⁷³ Estudiada ampliamente en los últimos estudios de Elide Pittarello (2018).

¹⁷⁴ El imaginario pictórico infecta la mirada de otros personajes mendocinos en una frustración hiperbólica de las expectativas con efectos paródicos sustentados al descubrir esa memoria fabulada como sintomática del trastorno hipertextual. Es el caso de la pieza de *Greus questions*: «Espacio sin decoración. A un lado, una mesa de oficina abierta de expedientes, con silla giratoria. Delante de la mesa, dos o tres sillas de madera. Al lado de la mesa hay un viejo pick-up. (...)»

TOBIAS: Esto es lo que se llama “la otra vida”. El más allá. Según desde dónde se mire claro.

DANIEL: Pero... ¿el cielo... o el infierno?

TOBIAS: ¡Vaya pregunta! ¡El cielo, hombre! ¿No lo ve?

DANIEL: Sí...

Tenéis intuición pero carecéis de metodología. (...) Hasta Velázquez cojeaba de este pie. ¿Puedes creer que con toda su formación técnica y a pesar de haber estado varios años en Italia, nunca llegó a dominar las leyes elementales de la perspectiva?» ([2010] 2015: 252). Nótese la específica referencia a la falta de *perspectiva* pictórica, pues se extiende fácilmente a la carencia de distancia histórica de los personajes, cuyos actos individuales se enmarcan en un contexto inminentemente bélico con las terribles consecuencias de una guerra civil aún vívidas en el lector. No importa la gravedad del diálogo, Anthony Whitelands vuelve reiteradamente al objeto de su obsesión y nos hace leer a través de él. «Anthony se debatía entre el temor y el escrúpulo. (...) un conocimiento cumplido de la pintura manierista le habían enseñado a no minimizar la ira de una mujer despechada, especialmente en una situación como la suya» ([2010] 2015: 313). Y, más evidente:

Al decir esto, saltó desde el cajón al que estaba subido y Anthony descubrió que era un enano. Sólo entonces comprendió que aquel remedo de tribunal que le enjuiciaba por vía sumaria no era un espectáculo del género chico, sino el breve prelude de su propia muerte. (...) en manos de unos rufianes que encarnaban a la perfección los rasgos distintivos del barroco. ([2010] 2015: 386)

La presencia de la pintura en la consciencia del protagonista llega a provocar verdaderos síntomas de trastorno que desatan una parodia moderna en la que queda subvertida la categoría de lo fantasmático; no solo dialoga ensimismado con los bufones de Velázquez sino que llega a ignorar a otros personajes por creerlos visiones pictóricas:

Un individuo con pinta de pordiosero, tocado con un anacrónico sombrero de ala ancha, se colocó a su lado y ajustó su el paso al suyo. Como parecía un personaje salido de un cuadro, Anthony atribuyó su existencia a una alucinación y siguió caminando sin dirigirle la palabra ni la mirada. ([2010] 2015: 109)

El relativismo de las categorías arte-historia queda impuesto a partir de la obsesión académica del protagonista de la novela que dará el mando a la pintura barroca sobre el contexto del siglo XX. La lectura de la historia *encuadrada* en el 36 a través de las impresiones de la España del XVII queda impuesta desde las abiertas correspondencias establecidas en las primeras páginas de la novela: las intrigas palaciegas y el misterio que rodeó la vida ordenada de Velázquez se traslada a los entresijos del hogar madrileño, donde los secretos, las traiciones y las pasiones amorosas quedan planteadas desde el primer momento en que el riguroso señor Whitelands pone el pie en este espacio narrativo. La copia de Tiziano en el recibidor,

TOBÍAS: Parece como si no le gustara.

DANIEL: Sí, sí..., es que... yo me lo imaginaba tan distinto...

TOBÍAS: ¿Distinto? ¿En qué sentido?

DANIEL: No lo sé... como en los cuadros y las pinturas de las iglesias.

TOBÍAS: Ah, azul, con nubes y todo el mundo en camisión y tocando el arpa. ([2017] 2018: 264-265)

el busto de Beethoven en la sala de música, las figuras cortesanas a la manera de van Dyck del comedor... todo el palacete de la Castellana apunta hacia el Barroco, como así lo hace la mirada del protagonista. De nuevo, el elemento fantasmático, esto es, las representaciones enmarcadas así como las reflexiones que se vierten a propósito de ellas y sus autores exceden la anécdota hipertextual para intervenir en la configuración interna del desarrollo mismo del discurso formal y semántico. Nos serviremos como ejemplo paradigmático de ese primer cuadro de Tiziano que recibe a Anthony en la entrada y al que se verá enfrentado intermitentemente a lo largo de la novela; una copia de *La muerte de Acteón* (Ilustración 2) cuya singularidad llama la atención del personaje y lo sume en unas primeras reflexiones estéticas que le llevan al mito ovidiano:

Sin que parezca relevante, Ovidio da el nombre de todos los perros que integraban la jauría de Acteón, y en varios casos el de sus progenitores, indica su procedencia y enumera sus cualidades. La acumulación de detalles acaba por hacer más angustiosa una matanza en la que todos los participantes se conocen, pero no se reconocen ni se pueden comunicar. ([2010] 2015: 32)

La matanza en la que Acteón es descuartizado por sus propios perros, que se conocen pero no se reconocen, anuncia la angustia de la violencia fratricida de una guerra civil a punto de producirse. Más adelante, Anthony volverá a observar la tela, a la que describirá como una escena *violenta y confusa*, encargada de representar un hecho *repentino e irreversible*, y de la que confiesa sentir ambas, *admiración y rechazo*. Es entonces cuando al anuncio del conflicto armado se suma la ambivalencia de la interpretación del protagonista que se traslada a sus posiciones políticas respecto a la situación del país e incluso los fundamentos del fascismo de José Antonio Primo de Rivera. Las significaciones que del cuadro va exponiendo la observación del protagonista irán construyendo el propio retrato de su discurso en la historia de la novela; más aún, otorgan al lector las claves narrativas sobre las que se dispone la trama. «Ay, (...) la vieja historia del cazador cazado» ([2010] 2015: 178) llega a suspirar Anthony en el preciso momento en el que él mismo quedará definido como el *observador observado*¹⁷⁵.

Un tercer encuentro con *La muerte de Acteón* redescubre nuevos signos: «la imagen del arrogante cazador condenado a una muerte cruel, sólo por haber gozado sin querer del contacto fugaz con una diosa asequible pero inmisericorde, tenía mucho en común con su propia experiencia» ([2010] 2015: 306). El vago contenido metafórico de la mitología

¹⁷⁵ Sin olvidar que en las páginas anteriores se ha dado cuenta de la vigilancia de la que está siendo objeto el personaje por parte de la policía, la escena que cierra el capítulo iniciado por la citada exclamación es aquella en la que «Paquita lo contemplaba y no se podía sustraer al magnetismo que desprende una persona cuando, olvidada de cuanto le rodea, aplica toda su energía a un objeto que conoce, valora y respeta» ([2010] 2015: 181)

representada va cediendo hasta convertirse en el reflejo personal del individuo que lo observa hasta serle revelada su sentencia; no solo su *contacto fugaz* con Paquita se le había confesado imperdonable pese a involuntario, sino que es en esa escena cuando el inglés será testigo directo de la conjura militar y sus principales organizadores. Como Acteón, a Anthony Whitelands le condenó su *ser-espectador*. En su trabajo sobre la memoria y la pintura en la novela contemporánea, Elide Pittarello (2018) aborda cómo los personajes novelescos convierten la escena pintada en un dispositivo hermenéutico, tomándola para sí, como el propio personaje de Paquita espeta a Whitelands: «se ha apoderado usted de Velázquez y lo ha moldeado a su imagen y semejanza» ([2010] 2015: 73). Pero hay en el estudio de Pittarello (2018) un elemento significativo para la teoría de la écfrasis narrativa y es la puntualización de la identidad del que mira que, «por tener un inconsciente (...) ahonda en lo invisible. Más todavía si se fija no en una porción de mundo sino en un cuadro, una interpretación icónica ya dada» (2018: 53). El elemento de la eterna hipótesis hermenéutica impuesta por la subjetividad del cuadro fijo es duplicado por Mendoza: una última vez se encontrará el inglés a solas junto a la representación pictórica de este mito, reconocido como el castigo desmesurado e irracional de una diosa cautiva de su propia simbología y poder, pero ahora el interrogante que la pintura lanza es otro: ¿cómo lo habría resuelto Velázquez? Las hipótesis del personaje bien merecen ser citadas:

Velázquez no ignoraba las calamidades que gobiernan el mundo, pero se negaba a plasmarlas en la tela. Seguramente habría elegido un testigo accidental del desgraciado destino de Acteón y habría reflejado en su rostro el asombro, el terror o la indiferencia ante el terrible suceso que le había tocado presenciar y del que ahora era depositario, sin haberlo entendido y sin saber cómo transmitir al mundo su significación y su enseñanza ([2010] 2015: 346)

Definitivamente, de esta forma y *sin que parezca relevante*, las repetidas abstracciones que provoca la pintura en el protagonista se descubren como elementos cuya funcionalidad semiológica y estructural completan el alcance no solo de la narración de la que forman parte, sino de toda la estrategia literaria de Eduardo Mendoza. Un intercambio de pincel y pluma que se evidencia también en sus modos paródicos. La palabra literaria de esta novela se nutre de la estética barroca del XVII, donde el sincretismo de lo terrible y lo sublime, la subversión de lo bajo y lo alto, lo principal y lo secundario, inducen al elemento cómico desde la parodia moderna. Una de las características genuinas de la obra pictórica de Velázquez es precisamente su desviación de los signos de heroísmo pictórico conseguido en las representaciones de los bufones de la corte de Felipe IV. No por casualidad uno de ellos es el primer lienzo (Ilustración 5) que visita el protagonista en el Museo del Prado:

En el retrato, el bufón, para hacer honor a su nombre, tiene a sus pies un arcabuz, un peto, un casco y unas bolas que podrían ser balas de cañón de pequeño calibre; su vestimenta es regia, empuña un bastón de mando y se cubre con un sombrero desmesuradamente grande, ligeramente torcido, rematado por un vistoso penacho. Estas prendas suntuosa no encubren la realidad, sino que la ponen de manifiesto: de inmediato se advierte un bigotazo ridículo y un ceño fruncido que, con unos siglos de antelación, le asemejan un poco a Nietzsche. (...) La batalla del cuadro no queda clara: puede ser un fragmento de realidad, una alegoría, un remedo o un sueño del bufón. ([2010] 2015: 22-21)

Remitimos aquí la descripción que de *su* observación se lleva a cabo como el ejemplo ilustrativo de la re-producción literaria mendocina de las técnicas pictóricas de los retratos paródicos del sevillano. Y es que el descubrimiento paradójico que se consigue en las prendas que visten a los personajes se convierte en el mecanismo reiterado de las descripciones de aquellos que rodean a Anthony. Compárense estas prendas suntuosas y su contraste con los rasgos del bufón con estos dos retratos mendocinos:

El mayordomo era un hombre extrañamente joven, de tez morena, pelo ensortijado, patillas largas pose de banderillero. Difícilmente podía imaginarse un contraste mayor que el que había entre el inglés y el gitano. ([2010] 2015: 31)

Llevaba monóculo, calzaba botín y polaina y vestía de un modo exquisito pero desacertado para su figura: sus prendas, de la mejor calidad, habrían dado presencia a un hombre alto; en él resultaban un punto cómicas. ([2010] 2015: 26)

Las correspondencias entre los personajes literarios y pictóricos evidencian, gracias a la perspectiva del personaje de Whitelands, una intencionalidad común en escritor y pintor, a saber: el mecanismo des-cubridor de la hiperbólica relación entre discurso e historia, entre vestiduras y figuras. La dualidad del lenguaje moderno se hace patente, donde el hábito ya no hace al monje sino que desvela al bufón. De este juego participan la pintura de Velázquez y los retratos de Mendoza y el protagonista servirá de nexo de unión entre ambos. Lo mismo sucede con otras de las técnicas destacadas de la pintura del sevillano, como así lo es la inversión establecida en el dibujo de las escenas bajo perspectivas subversivas de primer plano y fondo. Ejemplo de ello es el citado *Jesucristo en casa de Marta y María* (Ilustración 1), donde el suceso que da nombre al cuadro aparece al fondo, difuminado y volteado en el reflejo de un espejo, mientras que la cocina —con la vieja reprendiendo a la niña junto al pescado y los huevos— ocupa el primer plano. *Jesucristo en casa de Marta y María* es aquello que la niña contempla y que el espectador solo verá detrás de su mirada, como reflejo lejano¹⁷⁶. Lo mismo ocurre en la novela de Mendoza donde el hecho histórico sirve como escenario a la cotidianeidad de los personajes, un recurso que se extiende a toda su obra

¹⁷⁶ Los espejos y la subversión de las categorías de las escenas representadas son la fórmula barroca que define la obra de Velázquez, como así lo demuestran *Las Meninas*, *La Venus del espejo*, etc., y funciona, también en el texto literario mendocino, como objetos representativos de la duplicidad impuesta por su ser-reflejo.

donde el acontecimiento histórico funciona como telón de fondo de la particularidad de los individuos en una aproximación al realismo tal y como lo entendía Beltrán Almería (2002).

Más abiertamente vuelve el barcelonés a estas ideas gracias a la tercera visita de Anthony al Museo del Prado que ofrecerá la descripción directa de los dos cuadros observados por el inglés, de nuevo dos bufones, el de Diego de Acedo, *El Primo* (Ilustración 4) y el de Francisco Lezcano (Ilustración 3):

Obviamente Lezcano padece idiocia; probablemente Acedo también. A pesar de sus escasas luces, o quizás para resaltar el hecho, los dos bufones hacen cosas que requieren de un mínimo de inteligencia y de aprendizaje, dos cualidades de las que carecen (...) La página abierta del libro de Acedo parece escrita e incluso ilustrada, pero sólo es un truco habitual en Velázquez: vistos de cerca, letra y dibujo sólo son una mancha uniforme. (...) La majestad de las cumbres al fondo y, en primer plano, el paradigma de la pequeñez y el desvalimiento. ([2010] 2015: 260)

En ellos se vuelve a percibir la intencionalidad, no de disimular sino de poner de relieve la naturaleza bufonesca y de deficiencia intelectual de sus figuras mediante ejercicios que no le son propios; lo mismo que la subversión de majestuosidad y pequeñez: los retratos de estos enanos miden lo mismo que los de las Infantas, y así es apuntado significativamente por el inglés. De tal forma, las referencias a la pintura española del siglo XVII se convierten en los resortes hipertextuales sobre los que orbita también la narración paródica y la construcción dual del lenguaje del protagonista. El arte de Velázquez sirve como pocos para la superposición de discursos que, en su sincretismo, ofrecen las posibilidades del lenguaje figurado que son el lienzo y el texto. Al mismo tiempo, la de nuevo mencionada incongruencia que revela el artificio es aquella que pone de manifiesto la ausencia de significación denotativa de los códigos. La ventaja que cree poseer Anthony sobre el mundo que le rodea viene dada por la agudeza de su mirada sobre la pintura española de la que es experto y, sin embargo, acaba por ser la obnubilación que le produce esta, la causante de una fabulación cegadora de la autenticidad de la historia. La historia y sus personajes forman parte de un complejo trampantojo barroco que se convoca en el elemento que une al inglés a la trama y que hemos querido guardar hasta ahora: el posible descubrimiento de un cuadro desconocido de Velázquez.

Eduardo Mendoza introduce un astuto dispositivo en virtud del cual toda la narración gira en torno al poder de lo fantasmático. El autor crea una obra de arte (o no) cuya trascendencia y significación desestabilizarían la historia de Anthony Whitelands, la Historia del arte y la Historia de la guerra civil española. El barroquismo se extiende al planteamiento mismo de la obra que no es sino un continuo intento de resolver el engaño del ojo impuesto por la mirada desesperada de unos personajes a punto de (no) cambiar la historia. A la vista de lo

dicho, la cita con la que Mendoza antecede a su novela es reveladora. El fragmento pertenece al ensayo *Velázquez* de Ortega y Gasset y reza como sigue: «Pertenece a la extraña condición humana que toda vida podía haber sido distinta de la que fue». Las dos épocas unidas literalmente por título y autor, con unas líneas breves que logran recoger la problemática que incide en todos los niveles de la novela: la figuración. Con el perspectivismo del personaje enajenado de Whitelands, la figuración vuelve a convertirse en la verdadera protagonista del texto narrativo; paradójicamente, el personaje al que se acude por su visión certera es aquel en el que con más evidencia se demuestra lo fantasmático como una de las posibilidades de lo auténtico. Ser testigo no es solamente lo que le condena sino lo que ciega su objetividad. A propósito de ello merece ser citada la discusión con su antagonista Edwin Garrigaw sobre la autenticidad o falsedad de la autoría de Velázquez:

—Usted no lo ha visto. (...) Usted no ha visto el cuadro, yo sí.

—(...) Justamente por eso sé que es falso, y por eso estoy aquí. Si lo hubiera visto, quizá habría sido fulminado por el brillo cegador de la falsedad, como usted. Lo más fácil del mundo es ver lo que uno desea ver. ([2010] 2015: 264-265)

En este cara a cara con su maestro se verbaliza la constante sobre la que se mueve la narración de Mendoza, que no es otra que la problemática de la episteme moderna del lenguaje sobre la que construirá la parodia su segundo estadio. El propio Anthony se ha servido de las posibilidades de esta distorsión con la que el receptor tiende a satisfacer sus expectativas, con la señora duquesa, con Guillermo del Valle o con Higinio Zamora. Pero es ahora él quien niega el cautiverio de su mirada. De la acusación de Garrigaw se defiende precisamente recurriendo a la verosimilitud de sus hipótesis sobre el cuadro —*¿Qué hay de inverosímil en su historia?*—, y la respuesta no se hace esperar:

De inverosímil, nada; de real, muy poco. Todo es fruto de su imaginación. Podría haber sucedido esto o algo diametralmente opuesto. ([2010] 2015: 269)

La frase orteguiana reaparece. El juego cervantino se evidencia como gobernador de la novela y las posibilidades que la imaginación ofrece a Anthony son exploradas como auténticas. Así como la verdadera o falsa autenticidad de dicho cuadro de Velázquez pintado por Eduardo Mendoza queda inmersa en las infinitas posibilidades que la fabulación permite¹⁷⁷, la trama que envuelve al protagonista es en realidad una continua acumulación de fantasmagorías, de figuraciones cuya autenticidad queda sumida en la mirada paranoide de sus participantes;

¹⁷⁷ Pues en él confluye un cruce de intereses que se reconocen ajenos a la verdad: Paquita le insta a que lo reconozca falso, la Embajada a que lo haga verdadero; el cuadro significa más allá de lo artístico y se torna valor monetario para la compra de armas falangista; y no olvidemos se encuentra incrustado en los intereses estéticos de la narración.

como así la traición en el seno de la falange —«el fogoso falangista había intentado implicarle en una intriga más, real o imaginaria, pero también vital para el futuro de la nación» ([2010] 2015: 254). Son estas manifestaciones concretas del trasfondo narrativo, un mar de rumores y figuraciones previas a la guerra que subordina la narración a la hipertrofia y el sincretismo de la fabulación: «A falta de información regular, circula un sinfín de rumores que la imaginación popular transforma y exagera hasta la desmesura (...) De todos estos medios, el español en general y el madrileño en particular obtiene información, unas veces verídica y otras falsa, sin que nada le permita discernir la una de la otra» ([2010] 2015: 175-176).

Es gracias al cuadro mendocino que el propio narrador atestigua la alteración del discernimiento que gobierna la novela. Por ello, no sin ironía, Anthony explicita la intervención de su maestro como una *lobotomía académica* que, no obstante, no consigue anular el poder que la figuración ejerce sobre la construcción del individuo y su historia: la psicosis Korsakov es la que define la *extraña condición humana* porque, siguiendo con el texto de Ortega:

el caso es que esos otros modos o rumbos del comportamiento humano fueron perfectamente posibles. Esto significa muchas y muy graves cosas entre las cuales solo importa aquí recalcar que nada humano es eso que es por alguna razón absoluta sino por la meramente relativa de que antes otro hecho humano de contextura determinada había acontecido.¹⁷⁸ (Ortega y Gasset, 1965: 658)

Riña de gatos se define así como una forma magistral de unir nuevamente las reflexiones estéticas a la re-construcción de un discurso impreso en la memoria colectiva. El relativismo del lenguaje estético queda vinculado al relativismo del acontecer histórico al que sólo la distancia temporal otorgará entidad. Pero he aquí lo que hemos querido subrayar con el estudio de este caso, y es cómo la naturaleza figurativa del lenguaje artístico despliega un universo de posibilidades verosímiles que abren interrogantes sobre lo que, de otra manera, habría sido unívoco o inexistente. «Diego de Acedo, apodado *El Primo*, y Francisco de Lezcano habrían gozado en este mundo de un rango igual o inferior al de los perros si Velázquez no los hubiera hecho entrar en la inmortalidad por la puerta grande» ([2010] 2015: 259). La novela de Mendoza plantea que, bajo la evidencia de una guerra civil en ciernes y la probable victoria de los militares, un universo de posibilidades verosímiles se abre gracias a

¹⁷⁸ El texto en el que se integra la cita que abre la novela resulta así trascendental para la lectura de la obra y, más ampliamente, del pensamiento estético mendocino. Continúa: «De aquí que en la contemplación de un hecho humano nada hay más incongruente que verlo como algo quieto y aislado», como así lo intenta la mirada de Whitelands a través del cuadro; «(...) La pupila de la historia no se detiene nunca, sino que péndula sin cesar hacia adelante y hacia atrás, asimilándose de este modo a la realidad que contempla, la cual es, en efecto, un venir de, un ir hacia —y no es otra cosa. (...) la humanidad no es una especie, sino una tradición, que el modo de ser del hombre es distinto del de la piedra, la planta, el animal y Dios, porque es ser en una tradición. Por supuesto, es indiferente que este o el otro individuo quiera ser tradicionalista o quiera ser revolucionario. Ni más ni menos en uno que en otro caso, quiera o no, es en tradición» (Ortega y Gasset, 1965: 658). Veremos cómo esta idea de ser en tradición es una de las que explora el lenguaje del desengaño de Mendoza.

la intervención de lo literario; de no ser por la pintura, los enanos y los bufones se habrían extinguido sin hacer apenas ruido, pero es la pintura, es el lenguaje estético el que los saca del olvido. Lo fantasmático, la figuración, la memoria fabulada vuelve a convertirse en la protagonista de la escritura de Eduardo Mendoza. La significación del arte, en este caso el pictórico, vuelve a traer a colación la trascendencia de las representaciones figuradas como fórmula de intervención en la comunicación estética. La capacidad, mejor sea decir la naturaleza imaginativa del individuo hace de él un sujeto forzado a discernir los síntomas del trastorno discursivo al que se ve abocado.

El lienzo ya es en sí mismo una interpretación figurativa que impone a los personajes mendocinos que se enfrentan a él una abstracción fantasmática que se re-presentará en la narración; una circularidad de códigos que se describen como la contempló Barthes (1970) más ilustrativamente con en el término francés *depéindre*. El arte pictórico impone una reflexión sobre el valor semiótico de los elementos narrativos; una ventana al interior de la construcción estética como leguaje que queda atestiguada en otras novelas del autor. Enfrentarse a un cuadro significa observar y observarse desde los valores fantasmáticos adoptados por el discurso y la narración, revelando una fuerza semiológica que afecta a la formación de los personajes mendocinos. De entre todas las referencias, sobresale la escena que sigue de *Mauricio o las elecciones primarias*:

—¿Te gustan?, dijo refiriéndose a los cuadros.

—No lo sé. Son un verdadero desafío para el espectador.

—¿En qué sentido?

—Bueno, son de artistas desconocidos salvo para los expertos o los coleccionistas y por lo tanto es imposible calcular su valor económico. Cuánto puede valer este cuadro, por ejemplo, o aquel otro: es imposible barruntar siquiera una cifra.

—¿Y eso es importante?

—Claro. El valor económico es parte del valor global de una obra; siempre es así, pero en el arte contemporáneo es esencial. No lo digo en broma ni en sentido peyorativo. Hoy en día el aspecto técnico del arte tiene poca importancia. Antes había que pintar bien un paisaje, un retrato o el éxtasis de san Francisco. El arte se valoraba con criterios artesanales. Hoy esto es secundario, por no decir superfluo. Cuando personas incultas y estúpidas dicen que un cuadro no figurativo lo puede pintar un niño o un mico, dicen la verdad. Pero es una verdad irrelevante. Porque lo importante es el significado de la obra, no para el artista sino para la sociedad. Un cuadro en blanco o un lienzo roto no tendrían ningún significado si los hiciera yo. En cambio sí que lo tienen cuando provienen del taller de un artista consagrado; y no por papanatismo, sino porque en este caso representan la posición del artista con respecto al arte. Es como el silencio de un filósofo en relación con un tema trascendental: tiene valor en la medida en que la sociedad ha asignado un valor a sus palabras. Ella se quedó callada un rato, mirando. ([2006] 2017: 25)

El valor transitivo de lo pictórico se cruza con la tasación monetaria que reifica la creación estética, por lo que la sustitución semiótica de lenguajes, del ‘estético’ al ‘capital’, transmuta

la figuración pictórica en una fórmula discursiva ante el mundo que excede su posición en el sistema¹⁷⁹. Las posiciones vanguardistas iniciadas desde la teoría marxista se convierten así en la *pintura* literaria de la subversión hermenéutica que aplica la *pureza de la ausencia* como único mecanismo capaz de eludir la prostitución del lenguaje artístico, un discurso que Mendoza hiperboliza desde las posturas más radicales en *El rey recibe* que sirve de eco autorreferencial de esta literaturización de Velázquez y sus Meninas:

—Las Meninas es un icono vil y malintencionado que debería ir a la hoguera. La habilidad técnica de Velázquez empeora las cosas. Si no ha sido destruido ya es porque una tasación ficticia le confiere un valor económico desmesurado.

—Pues si Las Meninas no es arte, ¿qué lo es?

—La suela de mi zapato, hurgarse la nariz. Cualquier cosa que un ricacho no compraría.

—Pues eso es precisamente lo que están comprando. Y vosotros hacéis cabriolas para que siga la fiesta (2018: 285-286)

¹⁷⁹ Compárese con la mirada de Anthony: «Anthony había visto horribles degollamientos presidir salones donde se servían canapés, se bailaba y se cotorreaba, simplemente porque la pintura en cuestión había sido adquirida por un alto precio o heredada de un antepasado ilustre y abolengo. Anthony reprobaba esta perversión del arte-para él el contenido del cuadro era esencial, y la intención que el artista lo había realizado no sólo seguía vigente al cabo de los siglos, sino que este espíritu, cuando se trataba de una verdadera obra de arte, pasaba por encima de cualquier otra consideración de orden técnico, histórico o crematístico». ([2010] 2015: 178)



Ilustración 1. *Jesús en casa de Marta y María*, Velázquez (1618)



Ilustración 2. *La muerte de Acteón*, Tiziano (1559-1575)

¹⁸⁰ Las imágenes han sido extraídas del banco de imágenes disponible para el uso no comercial del Museo del Prado y la National Gallery:

Velázquez, *Cristo en la casa de Marta y María* <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-christ-in-the-house-of-martha-and-mary>

Tiziano, *La muerte de Acteón*. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-the-death-of-actaeon>

Velázquez, *El niño de Vallecas*. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-nio-de-vallecas/5a304c42-2eee-49da-b34e-3468b8cb7fb0?searchMeta=vallecas>

Velázquez, *Bufón con libros*. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bufon-con-libros/0e15421d-e184-4059-aad4-d0073fd316a3?searchMeta=velazquez%20bufon>

Velázquez, *El bufón llamado don Juan de Austria*. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-bufon-llamado-don-juan-de-austria/66016ebf-0468-4a0a-8a3f-30c6d4b42c42?searchMeta=velazquez%20bufon>.



Ilustración 3. Lázaro (El niño de Valdecas) Velázquez (1645)



Ilustración 4. Diego de Acedo, (Bufón con libros). Velázquez (1643-1645)



Ilustración 5. El bufón llamado don Juan de Austria. Velázquez (1633)

CAPÍTULO IV. YO, EL OTRO O LA PARODIA DE LA SIGNIFICIDAD

¿Qué habría querido decir Velázquez al elegir este personaje evanescente, siempre en camino hacia ninguna meta, salvo el incesante y reiterado desengaño? En aquellos años Velázquez era justamente lo contrario: un joven artista en busca del reconocimiento artístico y, sobre todo, del encumbramiento social. Tal vez pintó a Menipo como advertencia, para recordarse a sí mismo que al final del camino hacia la cumbre no nos espera la gloria, sino el desencanto.

(Eduardo Mendoza, *Riña de gatos. Madrid 1936*)

La mirada privilegiada del desarraigo nacida de la desautomatización poética es heredera de la modernidad cervantina, del individuo internamente aislado enfrentado a las numerosas fronteras edificadas sobre los lindes de un discurso y una historia, desde entonces distintas y distantes. Junto a ella, será la picaresca la otra gran veta clásica de la que se sirva el autor para afianzar este desarraigo del individuo que viaja descubriendo lugares sobre los que se confirma su marginalidad. Las dos son fuentes clásicas de las que bebe la perspectiva desarraigada de Mendoza a las que unirán igualmente las nada desdeñables influencias populares y de literatura juvenil, de la novela de aventuras o la novela policíaca como impulsos indiscutibles de esta *mirada de la distancia* mendocina. Julio Verne, Jonathan Swift o Edgar Rice Burroughs, dejan con sus textos un reguero de miradas de la alteridad, del encuentro de mundos exóticos donde los sucesos inciertos y extraños están garantizados. Esta incorporación de un tipo de literatura popular —que, por cierto, es ella misma representación de los márgenes del canon, como han querido ver Knutson (1999) o Yang (2000)— logra traer a la contemporaneidad el mecanismo del caballero andante que sale al encontronazo con el otro para el establecimiento de su *yo-héroe*. No dejamos en la literatura

mendocina de asistir a dicho cruce con otros textos que deconstruye la consistencia de una realidad unívoca, aunque son ahora locos, detectives y extranjeros los que ven trastornados los presupuestos de su propio discurso. Sus personajes encuentran el exotismo en los habitantes que pueblan los espacios comunes de Barcelona, Madrid, Nueva York o Venecia, en momentos reconocidos, ya sean históricos o contemporáneos; es por ello que en su estudio Saval (2003) asemeja el tratamiento de la urbe barcelonesa de Mendoza al Macondo de Márquez o la ciudad de Faulkner, lo que permite un estudio del espacio más allá de la localización, acercándola a su valor mítico. Pese a su concreción espacial se establece un continuo juego de alteridad, del yo-otro que nunca deja de producirse dada la actitud de este quehacer literario, siempre andante, siempre escribiente. El caminar y el discurrir continuos de los personajes y la narración agudizan el extrañamiento que los condiciona como seres erráticos, explorando lugares y estilos que no le son propios. La noción de *errabundia* que Alexis Grohmann (2011) establece para el análisis de Javier Marías, Muñoz Molina y Rosa Montero, busca explícitamente profundizar en la digresión dilatada implícita en ese *desviarse del camino recto* y que puede igualmente aplicarse a la obra del barcelonés (más fructíferamente si se concibe desde su eficacia cómica). El mundo narrativo de Eduardo Mendoza es un constante vagar entre-textos que se aprovecha de la nota discordante que introduce lo cómico.

4. 1 EL EXTRANJERO Y SU FIGURACIÓN TURÍSTICA

Dicen que quien contempla el mundo desde las alturas ve a sus congéneres cual si fueran hormigas y esta ilusión óptica hace sentirse omnipotente al que la experimenta, en vez de sentirse como manda la lógica, horrorizado al descubrir que es el último ser normal en un universo de insectos repulsivos.

(*El laberinto de las aceitunas*, Eduardo Mendoza)

Eduardo Mendoza se sirve de personajes extraños y excéntricos para explorar las posibilidades de la desautomatización estética dadas por la posición del trastornado, el foráneo o el investigador, cualidades que reúnen al completo o parcialmente sus criaturas. Con ellas, el mundo narrativo discurrirá desde la marginalidad y la ambivalencia del que pertenece y no pertenece, del que discierne y no discierne, del que intenta resolver y no resuelve; modos de disidencia que vienen además marcados por la nota picaresca que acompaña a la obra del barcelonés y que permite la movilidad de un personaje del y al que

no hay que rendir cuentas¹⁸¹. El extrañamiento mendocino sobre el que pivotan historia y discurso llega a personificarse así en las figuras extranjeras que protagonizan y aparecen en la narración desde su primera novela. Nótese cómo *La verdad sobre el caso Savolta* está compuesta sobre la continua dialéctica del extranjero, desde el propio juicio que da origen a la narración, hasta la situación del personaje de Miranda como vallisoletano en Barcelona; y lo mismo su antagonista Leppince, francés de madre española. La condición literal de extranjero que define a algunos de los personajes de Mendoza implica, además de una necesidad pragmática que de otra forma violaría las leyes de la pertinencia, una visión analítica y desfamiliarizada de la cotidianidad¹⁸²; tanto es así que podemos hablar de una labor de interpretación simulada semejante a la traducción en la que quedan establecida, no sin matices cómicos, la distancia entre estos personajes y la acción narrativa revelada por sus propios interlocutores¹⁸³. Así como los figurantes de la narración crean el extrañamiento discursivo que define al foráneo, la propia figura extranjera se articula en torno a esta distinción. Una de las consecuencias más inmediatas a esta peculiar condición de la otredad será la inmunidad de la que creen gozar dichos caracteres; con asiduidad, figuras de facto extranjeras como es el aludido Anthony Whitelands o asimismo Pomponio Flato enuncian la garantía de su ciudadanía, inglesa y romana respectivamente. Si acudimos ellos en particular es porque la evidente disonancia que a primera vista existe entre novelas y personajes nos sirve sin

¹⁸¹ No hay más que citar las virtudes que hacen del detective sin nombre el elegido: «Necesitamos, por ello, una persona conocedora de los ambientes menos gratos de nuestra 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. No te sorprenderá saber que tú eres esa persona» ([1979] 2016: 20).

¹⁸² Siguiendo con su primera novela, el intercambio discursivo de Miranda y el juez Davidson conjuga la modalidad comunicativa del interrogatorio con la condición de extranjero, gracias a lo cual quedan justificadas las anotaciones desfamiliarizadoras, en otro caso improcedentes, pero sin lugar a dudas con efectos igualmente paródicos:

J. D. ¿Dónde ejerció usted sus actividades entre 1917 y 1919?

M. En Barcelona, España.

J. D. ¿Debo entender que vivía usted en Valladolid y se trasladaba diariamente a Barcelona, donde trabajaba?

M. No.

J. D. ¿Por qué no?

M. Valladolid está a más de 700 kilómetros de Barcelona...

J. D. Aclare usted este punto.

M. ...aproximadamente 400 millas de distancia. Casi dos días de viaje.

J. D. ¿Quiere decir que se trasladó a Barcelona?

M. Sí. ([1975] 2016: 15)

¹⁸³ Pensemos en el caso de Whitelands que, con un dominio completo del idioma, necesita de una constante *traducción* dada su no-pertenencia a la historia y el funcionamiento discursivo del que es testigo; Lili, por ejemplo, «iba murmurando al oído del inglés: esto es un fandango, esto una seguidilla» ([2010] 2015: 48); lo mismo que don Manuel Azaña «sigue diciendo en dirección al inglés, porque los otros ya lo saben» ([2010] 2015: 336). Apuntes que demuestran la funcionalidad del inglés como elemento desfamiliarizador y digregador.

embargo para para probar las conexiones profundas que lo foráneo establece en el mundo narrativo de Mendoza.

No puedes sacrificarnos —dije apresuradamente—. Al menos a mí. Soy ciudadano romano, del orden ecuestre. (2008: 79)

Además, yo estoy a salvo de cualquier eventualidad: soy súbdito británico. ([2010] 2015: 208)

No solo los dos personajes irán reiterando, en estos y otros ejemplos a lo largo del texto, su ser-extranjero como exoneración ante cualquier tipo de eventualidad; ambos se identificarán como figuras de paso y accidentales en la historia literaria, a la que en varias ocasiones amenazan con abandonar¹⁸⁴. La distancia y la temporalidad son las marcas que, en cualquiera de sus expresiones, definen a estos y otros protagonistas mendocinos, arrastrados por la desfamiliarización de una mirada que no solo es ajena sino transitoria, capaz de relativizar cualquier historia narrativa. Su desapego con el entorno es aprovechado como una forma de libertad descomprometida sobre la que intentarán construir su discurso; ajeno a los vínculos culturales, sociales, religiosos o políticos, estos personajes pretenden incorporar la ambigüedad que les exima y les permita ejercer su influencia desde el poder analítico de quien no tiene comprometida su subjetividad. Leppince será el primer personaje que intente servirse de su arma: «Soy extranjero y casi un recién llegado. Esto, que podría parecer un obstáculo, es, en realidad, una ventaja. La gente está harta de partidos y politiquerías. Yo soy imparcial, no estoy casado con nadie ni tengo las manos atadas, ¿comprendes? Ahí estriba mi fuerza» ([1975] 2016: 297). Ahora bien, compárese esta *fuerza* de la neutralidad con las consecuencias últimas de quien intenta mantenerse en ella: «Esto le granjeó la animadversión de la concurrencia, porque, al no defender la postura de nadie, todos lo consideraban un aliado del contrario» ([2010] 2015: 56).¹⁸⁵

Así con todo, a pesar de las ventajas adquiridas por la mirada de quien no pertenece y se reconoce únicamente testigo fortuito, prevalece en ellos una fuerza que, externa o internamente, les mueve hacia el centro de la historia literaria, lo que en consecuencia los conduce hacia la subversión de su posición privilegiada destacando su posición en los márgenes. Siendo figuras ajenas al mundo narrativo, las desventajas de su lugar externo salen

¹⁸⁴ Sin olvidar que tanto el uno como el otro están dominados por una fuerza fantasmática, la pintura y la sabiduría, a la que se entregan voluntariamente pese a que los llevan a trastornos psíquicos y fisiológicos.

¹⁸⁵ Estas líneas, pertenecientes a *Riña de gatos*, responden sin embargo a una de las claves que remiten a la ambigüedad sobre la que se arman muchos de los extranjeros mendocinos, como Pomponio Flato, Rufo Batalla, y otros personajes como Carlos Prullàs o incluso Mauricio a pesar de las elecciones primarias. La pluridiscursividad del intelectual se formula en estos personajes como un desapego que se esfuerzan por prolongar pero de inminente resolución. Véanse las intervenciones sobre Prullàs (Foncuberta, Verdugones, la doctora Maribel, Gaudet, etc) en un reiterado esfuerzo por que el protagonista *tome partido*.

a la luz: no sólo se les niega la capacidad de entendimiento, sino que su voz apenas si interviene en el discurso de los personajes de no ser como receptora del otro. De nuevo, las novelas protagonizadas por el inglés y el romano vuelven a compartir la verbalización de esta idea: «Debido a su condición de extranjero y a su actitud indolente, Anthony se había convertido en el receptáculo idóneo de las confesiones de muchas personas y en la válvula de escape de los arrebatos de algunas» ([2010] 2015: 351). Y dice Zara, la Samaritana: «Los hombres no pagan para que yo les escuche, sino para escucharse a sí mismos en presencia de un testigo paciente. Yo sólo tengo que fingir, y ni siquiera mucho. Esto y lo demás lo hacen ellos solos. El mío es un oficio descansado y no muy distinto del de los sacerdotes» (2008: 48). Es reseñable el paralelismo con el que ambos textos retratan su lugar en la marginalidad como confesionario y liberación sexual de *el otro*, esto es, como foco donde este se proyecta, a sí mismo y sus deseos, funcionalidad principal de estos discursos reflectantes que son los personajes foráneos. La labor principal de lo extranjero es la de servir de testigo discursivo, un espejo en el que las perspectivas que componen la narración puedan verse reflejadas en su figuración idealizada. Como espectador, el extranjero queda inserto en una historia narrativa en la que, siendo protagonista, no llegará verdaderamente a intervenir¹⁸⁶; no obstante, como receptores del discurso del otro, coleccionan las miradas sobre las que se disgrega la textura narrativa y, en la acumulación de estos encuentros, es armada la trama como una continua desacreditación de la univocidad del relato clásico. La rentabilidad literaria de dicha perspectiva anisotrópica ya quedó revelada en el desarraigo irónico como estrategia narrativa mendocina por excelencia, que se adueña ahora de las circunstancias sobre las que se construye el discurso protagonista como migrante, viajante o testigo accidental en torno al cual se van creando figuraciones del otro. Lejos de sentirse dueño *omnipotente* de la situación, la figura que protagoniza desde la alteridad la narración mendocina descubre *horrorizado* que es *el último ser normal* en un universo de *insectos*. La hipérbole de la metáfora de la metamorfosis kafkiana (véase Aparicio Maydeu, 2011) es reescrita desde su literalidad por el detective; un juego que multiplica el *surréalisme* original y ofrece así la doble caricatura del dispositivo de lo extraño.

Todos mis personajes son extraterrestres (...). Tratan de encajar, sí, pero no lo consiguen, se equivocan, porque ni siquiera conocen los códigos de la sociedad en la que intentan encajar. De ahí que lo que hagan sea acercarse a alguien que parece que los conoce para pasar desapercibidos. (Mendoza, 30/10/2015)

¹⁸⁶ Esta será la lucha, ya personificada por Lepprince, que encarnará con más violencia el personaje de Onofre Bouvila y su Barcelona. Desde su entrada en la ciudad y el vínculo con los anarquistas, el elemento del individuo frente a la comunidad examinado por Saval (2003) es introducido como una de las problemáticas a las que volverá en muchas ocasiones la narrativa de Mendoza.

Esta condición de extraterrestre a la que alude el autor en concordancia con lo que entendemos por la figura del extraño, se resuelve de forma literal en *Sin noticias de Gurb* y *El último trayecto de Horacio II*. Estos textos se formulan como los encuentros del *yo-otro* más singulares de su trayectoria: un extraterrestre en busca de su acompañante y un humano en busca de asilo intergaláctico. Tal es la excentricidad de estas novelas que no solo tantean la ciencia ficción desde una escritura lejana a su categoría y cercana a las aventuras por entregas, acompañadas con el humor del absurdo, sino que ni en su misma configuración fueron concebidas como novelas. Sin dejar de señalar las limitaciones del carácter episódico y fugaz de estos textos por entregas, se ha de advertir que no dejan de incorporar los recursos narrativos que hacen de ellas dos miembros adjuntos del quehacer literario de Eduardo Mendoza; especialmente, la primera de ellas. Se trata de la *búsqueda del otro* más distante y más amable de cuantas ha emprendido el autor, quien así mismo lo afirma: «Es una mirada sobre el mundo asombrada, un punto desamparada, pero sin asomo de tragedia ni censura» (Mendoza, [1991] 2003: 10). El testimonio del extraterrestre de *Sin noticias de Gurb* es tan sumamente distante a su entorno que no permite enjuiciamiento alguno, consiguiendo en su hiperbólica subjetividad una neutralidad sobre el mundo narrativo que no se alcanzaría de no poseer la perspectiva de un ser no-humano¹⁸⁷. Su mirada, absolutamente descomprometida, deviene así una representación enteramente cómica en un texto pensado para «una vida efímera, que se iría esfumando de día en día, y de que por lo tanto no había de tener más entidad que una charla entre amigotes» (Mendoza, [1991] 2003: 10). Las reediciones y traducciones que siguen publicándose de la novela vienen a contradecir las pretensiones de su autor.

La singular alienación del extraterrestre en Barcelona, así como de la naturaleza formal de diario que es el texto, no solo abre la puerta a la deformación más hiperbólica de la sociedad del 92, sino que se sostiene sobre un juego hermenéutico que creemos explica su éxito. El lector empírico de *Sin noticias de Gurb* se desdobra en una textualización en la que ha de figurarse receptor de las notas del comandante alienígena. El dispositivo hermenéutico de la obra que ha mencionado estudios como el de Díaz y Cots (2005)¹⁸⁸, ha de hacerse notar como elemento clave del aparato paródico sobre el que se construye este diario. La recepción textual se duplica sobre la dualidad de la parodia gracias a un simulacro ficcional que,

¹⁸⁷ Hágase notar cómo dicha abstención de juicio del comandante de Gurb sobre los habitantes de Barcelona es similar a la del obispo hispanoamericano de *La ballena* respecto al mundo cerrado y perfecto del cine y, por el contrario, es la neutralidad frustrada del autor respecto al texto de *Una comedia ligera*.

¹⁸⁸ Si bien este tipo de estudios aplica las máximas conversacionales de Grice, se orienta no tanto a la duplicidad hermenéutica sino a constatar su violación de las normas de relevancia y pertinencia.

literalmente, contiene un receptor extraño, pues el doble grado de lectura paródica se corresponde con la comunicación que establece el diario como una textualidad pensada por y para un personaje extraterrestre. Si bien los pactos ficcionales siempre aparecen implicados en la recepción del texto literario¹⁸⁹, será el lugar que, como objeto, ocupa el lector empírico en este texto lo que haga del pacto de lectura un artificio desautomatizador. Esta novela envuelve al lector en la desfamiliarización estética de la perspectiva distante mendocina, haciendo que sea el simulacro de su propio discurso aquello con lo que se experimenta cómicamente. No hay más que recordar la efectividad que el recurso de la autodefinición tiene en la formación de los protagonistas de Mendoza. El barcelonés convierte a la ‘humanidad’ en objeto de contemplación extranjera: satisfacer los deseos libidinales y figurativos. La búsqueda de Gurb, así como su destino último, sirve de pretexto al lector cuyas expectativas serán enteramente satisfechas con la permanente definición que el otro hace de él (de su literaturización). No para encontrar noticias de Gurb: leemos para ensayar con nuestra propia redefinición amablemente paródica gracias la alienación más absoluta del sujeto que “nos” define. Son dos las fórmulas que permiten la acogida internacional de una *charla entre amigos* y que se articulan en torno a la desfamiliarización: la asimilación hipertrófica y la singularidad hiperbólica de ‘lo humano’ a ojos de ‘lo alienígena’. Veamos dos ejemplos:

22.00 Me como todo lo que he traído mirando la televisión. Decididamente, me gusta mi vecina. A veces uno busca lejos lo que tiene bien cerca. Es una cosa que nos sucede a menudo a los astronautas. ([1991] 2003: 65)

7.00 Me peso en la báscula del cuarto de baño. 3 kilos, 800 gramos. Si tenemos en cuenta que soy intelecto puro, es una barbaridad. Decido hacer ejercicio cada mañana.

7.30 Salgo a la calle dispuesto a correr seis millas. Mañana, siete; pasado, ocho, y así sucesivamente.

7.32 Paso por delante de una panadería. Me compro una coca de piñones y me la voy comiendo mientras regreso a casa. Que corra otro ([1991] 2003: 87)

Ambas notas conjugan este constante juego donde lo literal y lo figurado se concilian bajo el signo de lo humano que, como elemento semiológico, se activa y desactiva en el discurso narrativo. Más allá de los intertextos locales¹⁹⁰, los lugares comunes que se (des)familiarizan

¹⁸⁹ Especialmente la incorporación en la ficción del género epistolar o diarístico, como fórmulas de escritura con destinatario y destinatario personificados, incluyen una repetición de elementos narratológicos en la que el emisor, receptor y mensaje responden a una doble condición de lector modelo ficcional y empírico. Estos simulacros de escrituras del yo, pensadas como una forma de decir la intimidad, esto es, como una literaturización y no una ficción, son evidentemente rentables en la parodia literaria y su juego con las expectativas de veracidad.

¹⁹⁰ Las dificultades de la labor de traducción de la obra recaen ciertamente su la construcción sobre los pilares de la cultura popular, cuyas adaptaciones (como aquella a la que se refiere en distintas ocasiones el autor sobre

en la novela mendocina permiten al lector re-conocerse, si bien desde una superficialidad cercana a la farsa, con la complicidad pragmática de quien se mira en el otro. El comandante en busca de Gurb encuentra lo extraño de la normalidad, lo absurdo de la racionalidad ('humana'), todo ello desde un retrato elaborado a partir de la lógica de la alienación.

Sin tanto éxito como su antecesor, Horacio II vuelve a recuperar la distancia intergaláctica en un discurso diarístico, esta vez como comandante a bordo de una nave expulsada de la Tierra. La compartimentación del conjunto de los personajes hace de ellos criaturas cuya tipificación se exagera hasta la deshumanización; en la nave se confinan los delincuentes, las mujeres descariadas y los ancianos improvidentes que, bajo las órdenes de un comandante y narrador extremadamente procrastinador, viven eternamente errantes en busca de una Estación Espacial. La caricatura queda servida: una narración anclada precisamente en el desamparo de unos seres marginales tan hipertróficos como para haber sido desalojados planetariamente y compartimentados en las categorías aisladas a las que quedan reducidos. La sucesión infructuosa de visitas episódicas a Estaciones, cuya evidente parodia aúna la ciencia ficción con la literatura de viajes bajo los tintes de la estética del absurdo, evidencia el esfuerzo por ofrecer un artificio retórico que degenera en un acentuado automatismo deshumanizador. La cosificación sobre la que se construye esta novela afecta a una narración digresiva e intermitente en la que la mirada analítica originada por la alteridad llega a incidir en la nivelación adjetival; con la comicidad derivada de la ruptura de registros, cualquier emoción o impresión viene a ser descrita con la *rigurosidad* de un autómatas coloquial:

Sin embargo, hace cosa de un par de horas, en el curso de una de estas batidas, han encontrado
Por otra parte, la situación no admite muchos remilgos, pues la escasez se agudiza, habiendo alcanzado un punto por encima de «incómoda» y dos puntos por debajo de «peligrosa». ([2002] 2010: 10)

Como me molesta que me vean a medio vestir, especialmente si están al descubierto mis extremidades inferiores, como ocurre en este momento, expongo lo que antecede en tono «colérico», dos puntos por encima de «firme» y dos por debajo de «como un energúmeno». ([2002] 2010: 21)

entre las tuberías a Garañón y a la señorita Cuerda durmiendo en posición de inequívoca afectuosidad, cinco puntos por encima de «amartelados» y uno por debajo de «in fraganti». ([2002] 2010: 84)

el intento de sustitución finlandesa de Marta Sánchez por Madonna) descubren la funcionalidad estructural y retórica en las correspondencias; las referencias, como culturemas, sirven de enclaves cómicos cuya sustitución deberá recoger su funcionalidad original bajo un nuevo nombre. Véanse por ejemplo los trabajos de Hung (2007), Flanderka (2013) o Lilikovich (2014) dedicados a los problemas de traducción de la obra al chino, checo y ruso, respectivamente.

La nave podía despegar con ciertas dificultades, pero las condiciones de navegabilidad eran escasas, cinco puntos por encima de «inestables» y uno por debajo de «irrisorias». ([2002] 2010: 103)

Junto a estas dos paradigmáticas propuestas de ostracismo extraterrestre, Eduardo Mendoza hace efectiva una manifestación de lo extranjero como discurso narrativo cultural en el que se acomodan y desarrollan los dispositivos farsescos arriba anotados. La aparición de personajes asiáticos, africanos, europeos y americanos sirve al extrañamiento discursivo con el que se vuelve a redefinir la identidad propia frente a la del otro desde la ideología antropológica. El encuentro discursivo que se define ahora intercultural se desarrolla como una peculiar manifestación del extrañamiento formalista que afectará en ambas direcciones (migrante-habitante) bajo los presupuestos que establece el principio que le sirve de nervio y que denominaremos *la perspectiva del turista*. La desautomatización acaecida por el encuentro de dos sistemas culturales recogidos en los discursos de los personajes se origina en la esencia turística que rodea dicha relación. La funcionalidad del extranjero en la narrativa mendocina excede el extrañamiento para convertirse en una verdadera parodia comunicativa en la que intervienen las expectativas estéticas de un simulacro cultural que construye la imagen que certifica su alteridad. Semejante a la intertextualidad artística que dominaba, pese su condición fantasmática, la mirada de los personajes anteriormente diagnosticados, el simulacro posmoderno —signo de la globalización y la cultura reificada— se impondrá al discurso del otro y sobre él que se evaluará su identidad nacional. Más específicamente, en su *Imaginación en la jaula*, Aparicio Maydeu (2015) alude al contexto actual como una dualidad que sobre la necesidad de *exhibición* sostiene la *inautenticidad* del individuo condenado a la interacción. De la herencia marxista y la episteme posmoderna, son ilustrativas las novelas del detective sin nombre, en las que el propio narrador¹⁹¹ da cuenta reiteradamente de la presencia de lo turístico como una constante que define la ciudad de Barcelona a partir de la excentricidad que envuelve a sus representantes, descritos con su característica comicidad. La insistencia con la que estas alusiones, siquiera fugaces, aparecen en los textos permite al autor incorporar en una sola pincelada una caricaturización de las relaciones de lo nacional-extranjero y sus implicaciones en la construcción de los símbolos culturales. Recogemos a continuación una muestra de cada una las cinco novelas publicadas:

Había empezado el caudaloso y lucrativo flujo de turistas que año tras año persisten en acudir a este país en busca de las caricias de nuestro sol, el hacinamiento de nuestras playas y el devaluado

¹⁹¹ Quien no olvidemos, es asimismo otro extranjero que, «tras largo alejamiento, regresa a su ciudad para encontrar allí su identidad y su pasado» ([1979] 2016: 3).

costo de nuestras pitanzas, compuestas de gazpacho aguado, albóndigas sospechosas y una rodajita de melón. ([1979] 2016: 55)

Rugían los motores cuando abordé el aparato inmerso en el enjambre de turistas que se pusieron a cantar apenas aposentados, ahogando con su coro el tronar de las turbinas. —Por ver a la Pilanca, vengo de Calatorao —cantaban los turistas con su pintoresco acento. ([1982] 2016: 27)

Por fortuna, había empezado la temporada turística y mi atuendo se confundía con el de los numerosos visitantes extranjeros que a cambio de contemplar nuestras curiosidades arquitectónicas nos ofrecen la contemplación de sus vellosas adiposidades, pudiendo así yo deambular sin otra molestia que algún ofrecimiento como el de pasear en calesa, adquirir un piso en la Villa Olímpica o degustar un *suquet* de bogavante, cuando no las tres cosas a la vez, y ser recibido en todas partes con serviles muestras de cordialidad. Que se trocaban en insultos, befas y amenazas al formular yo en la lengua propia mi pregunta. ([2001] 2006: 10)

El que podía despegar los zapatos del asfalto se había largado a otros parajes y si por las zonas céntricas o pintorescas de la ciudad deambulaban algunos turistas andrajosos y deshidratados, ninguno venía a desparramar sus fofas nalgas por el vandalizado mobiliario urbano del barrio donde habito y trabajo. ([2012] 2017: 25)

Me explicó que el turismo religioso, en el que aquélla estaba especializada, tenía el inconveniente de las distancias entre los destinos más solicitados de Europa, pero a cambio, ofrecía innegables ventajas. A diferencia de otros, aquél no era un turismo de temporada, y la clientela, compuesta casi en exclusiva por gente mayor de clase media, era muy educada de trato y de muy buen conformar. No podían decir lo mismo empresas especializadas en otro tipo de turismo, en especial el turismo deportivo. En esta última modalidad, los sueldos eran más altos y los desplazamientos más cortos y espaciados, pero el trabajo dependía del resultado de los encuentros y las eliminatorias; además, no era infrecuente que durante el trayecto los pasajeros orinaran, defecaran, vomitaran, se pelearan y destrozaran el interior del autocar. ([2015] 2017: 95)

Se trata en definitiva de dispositivos hipertróficos y tipificadores que ofrecen una reconstrucción del espacio barcelonés desde la vacuidad impuesta por la presencia de dichos personajes; el narrador, incluso, incorpora recomendaciones al visitante bajo una fórmula que desenmascara una ciudad barcelonesa creada para el público extranjero¹⁹². El turista en los espacios de Mendoza proporciona por sí mismo una funcionalidad paródica de la que nunca parece poder desprenderse, pues en él se convocan la cosificación (un *flujo lucrativo*, *tipología* religiosa, deportiva, etc.), la impostura de la voz ajena (con *pintoresco acento*), acumulación emblemática (arquitectónica, gastronómica, musical, etc.), las analogías desautomatizadoras (*adiposas vellosidades*, *fofas nalgas*) e hipérboles terrenales (orinar, defecar, vomitar, pelear, destrozarse); en suma, un discurso acumulativo de lo excéntrico. Bien es verdad que las numerosas caricaturas aparecidas en los casos del detective anónimo podrían verse justificadas por la propia naturaleza cómica que gobierna la narración, pero no es

¹⁹² Concretamente, no olvidemos cómo *El secreto de la modelo extraviada* se articula en torno a las transformaciones de Barcelona orientadas a *adecentar la zona* para la proyección internacional de la ciudad. Dividida en dos tiempos, esta novela se convierte en una verbalización de la resemantización impuesta por la mirada del turista sobre el espacio barcelonés, donde los edificios modernistas, por ejemplo, se reconstruirán con nuevos valores estéticos.

menos cierto que en textos de intencionalidades distintas como *La isla inaudita* o el propio ensayo de *Nueva York* incluyen por igual esta visión hipertrofiada. Ya sea desde el retrato del personaje, ya sea por la imposición de la mirada del extranjero que narra atónito la ciudad, las imágenes que se generan en estos encuentros son siempre una deformación hiperbólica en la que se superpone turista y habitante:

También era evidente que la categoría social de estos turistas había bajado en proporción directa al incremento de su número: ahora la mayoría de turistas vestían andrajos y apestaban; los más dormían al raso, envueltos en mantas o trapos e incluso en hojas de diario, amontonados los unos sobre los otros. Por no gastar dinero consumían alimentos enlatados, que muchas veces les producían vómitos y diarreas. ([1989] 2016: 59)

A modo de conjetura calculo a ojo el peso de cada uno de ellos no bajará de los 250 kilos. Cada uno de sus brazos o de sus piernas es más grueso que toda mi persona, el diámetro de su cintura es mayor que el de un neumático de camión, la papada les llega a la mitad del pecho y las piernas, de soportar tanto peso, han acabado arqueándose, no con las rodillas hacia fuera, no formando un paréntesis, como ocurre con los caballistas, sino al revés, con las rodillas hacia dentro y los tobillos hacia fuera, formando una X. (1986: 34)

En ambos casos domina la perspectiva cómica y la parodia caricaturesca en la que la descripción del personaje se convierte en una colección de aquellas analogías salvajes que componen una figura visualmente rabelesiana. Insistimos por ello en que la figura del turista, en tanto que extranjero y extraño al espacio en el que se encuentra, no solo existe necesariamente como una visión excéntrica, sino que en Mendoza dicho extrañamiento recae sobre una posición que solo puede ver y ser vista a partir de la hipérbole con efectos cómicos. En este sentido, pese a los dispares lugares textuales en los que aparecen estos visitantes, todos ellos vienen a representar una de las claves con las que introducimos el quehacer literario mendocino: la trascendencia de las impresiones. La imposición de la hipertrofia discursiva no es sino el resultado de una mirada alienada en busca de un escenario semiológico en el que reconocer al otro. La perspectiva del extranjero se construye y es construida en base a dicha formulación del turista; el propio autor se refiere a esta desviación impuesta por la subjetividad del extraño a propósito de la anterior caricatura de los obesos neoyorkinos:

Antes de venir a Nueva York yo no había visto obesos de este porte salvo en fotografía, en la sección de miscelánea de alguna revista ilustrada de ínfima categoría. Ahora en cambio forman parte de mi paisaje cotidiano, porque esta ciudad parece estar llena de ellos, aunque es posible que la curiosidad, que me hace reparar en ellos más que en otras personas, me lleve a engaño. A primera vista el predominio de su deformidad sobre cualquier otro rasgo distintivo hace que todos se me antojen idénticos. (1986: 36)

La curiosidad, el engaño de la subjetividad, la tipificación que le impide percibir la individualidad... rasgos todos derivados de su perspectiva distante, del turista que imprime

las imágenes de su memoria textual sobre el escenario neoyorkino. Lo que distingue a la mirada del turista de la del habitante, o incluso la del viajero, es su desautomatización del espacio que, en una búsqueda por lo paradigmáticamente ajeno (lo insólito programado), recrea la figuración de lo que fotografía; no estamos sino ante la imagen de la colectividad con la que se identifica aquello que se desconoce pero ya se ha imaginado. Cualesquiera sean los propósitos del texto, la presencia de este personaje, sea narrador, sea figurante, asegura una voluntad del autor por parodiar discursivamente la desautomatización cultural y estética que impone lo turístico como valor de la reificación en términos marxistas. El objeto cultural, al igual que las relaciones extranjero-habitante, se convierten en fórmulas cosificadas para el consumo y sirve así como eje sobre el que giran los símbolos culturales que identifican lo extranjero, incluyendo lo español, desde una hipertrofia abultada del sistema de elementos paradigmáticos que pueblan la arquitectura, la música, la gastronomía y el idioma, recreados en las tiendas de recuerdos y los álbumes de fotos. Como una modalidad de la memoria fabulada, la figuración turística sustituye la realidad por su simulacro, el discurso por su impostura, el significado por su forma emblemática. De esta manera entendemos al personaje del extranjero como un dispositivo de la parodia de la signicidad derivada de su estadio posmoderno.

Nuestra definición del estilo mendocino como una continua escritura de evocación de impresiones de la subjetividad desemboca en este punto en el simulacro baudrillano entendido este como la subordinación del hecho al signo; con ello, los discursos incluidos en la narrativa de Mendoza revelan su funcionalidad connotativa que, desde la mirada extranjera, reconstruyen discursos estéticos cuya fuerza política e ideológica remite a una proyección de las relaciones lingüísticas del individuo y el mundo. La nacionalidad se presenta de esta forma como una figuración reificada en la que el sentido asociado subordina al literal, convirtiendo la identidad cultural en un objeto discursivo manipulable para un intercambio entre yo y el otro. Roland Barthes ([1964] 1986) atendió cómo el lenguaje publicitario se construía sobre toda una retórica de la imagen acuñando la noción de *italianidad* como aquel significante icónico codificado y culturalmente anclado a un conjunto de iconos no-codificados literales¹⁹³; de manera que el tomate, el queso, la pasta, las cebollas... pueden presentarse

¹⁹³ Ya en su *Mitologías* el francés aludía a la necesaria formación de neologismos culturales históricos, acuñando el de *chinitidad*: «lo que más necesito con frecuencia son conceptos efímeros, ligados a contingencias limitadas: el neologismo se vuelve inevitable. La China es una cosa; la idea que podía hacerse de ella hasta no hace demasiado tiempo un pequeñoburgués francés, es otra: para esa mezcla especial de campanillas, ricasas y fumaderos de opio, no existe otra palabra posible que *chinitidad*. Es posible que no sea bella. Consolémonos reconociendo que, al menos, el neologismo conceptual no es nunca arbitrario» (Barthes, [1957] 1980: 115).

conjuntamente como un signo de la italianidad gracias a las asociaciones emotivo-afectivas dispuestas por una intencionalidad comercial¹⁹⁴. En Eduardo Mendoza, será esa perspectiva particular extranjera la que imponga una recreación mercantilizada de la identidad nacional basada en los estereotipos turísticos estudiada por Barthes (1986), que bajo el tono cómico mendocino configurará un abanico de parodias discursivas¹⁹⁵.

El juego de pertenencia y marginalidad se enriquece a partir de esta disgregación discursiva de la narración en simulacros ideológicos e identitarios; una red dialógica que permite al autor disponer de nuevo de una distancia entre la literalidad de la narración y la figuración de sus discursos gracias a la aparición de estos personajes desautomatizados desde su reproducción turística. La presencia extranjera en la narrativa mendocina libera un universo de simulacros del exotismo en el que se incluye la africanidad, por ejemplo en el personaje de Doudou Afoudau y las alusiones al canibalismo como *dieta bárbara*¹⁹⁶; la prehispanidad sudamericana, con el obispo Putucás y sus breves anotaciones sobre las diferencias culturales¹⁹⁷; Gudrun, la alemana negacionista y su bebé Persifal; todas ellas caricaturas identitarias que juegan con la comunicación de la alteridad discursiva a partir de una exaltación de las disonancias cómicamente presentadas, de los simulacros estéticos del imaginario enfrentados en la mayor parte de las novelas mendocinas. Pero sin duda, será la serie del detective anónimo la que con mayor colorido pinte sobre la narración las más hiperbólicas caricaturas que, sobre las asociaciones semiológicas de lo exótico, lo extranjero y lo nacional, convierten los signos emblemáticos en auténticas mascaradas. De las cinco narraciones, es *El enredo de la bolsa y la vida* el texto en el que con mayor variabilidad se desarrolla el recurso mendocino. En esta ocasión, el protagonista se ve obligado a recurrir a varios compañeros hasta conformar un grupo que bien podría identificarse como un *Club de los cinco excéntricos* o el *Equipo B*: el Pollo Morgan, Quesito, Mahnelik, la Moski y el Juli; estos tres últimos son los que incorporan la

¹⁹⁴ En *Riña de gatos*, por ejemplo, repara Anthony Whitelands en «el inevitable bargueño, probablemente una herencia familiar» ([2010] 2015: 35); signo *inevitable* de españolidad incorporado al moderno salón que, por cierto, remite a la fabricación del mueble en los siglos XVI y XVII.

¹⁹⁵ En el siguiente capítulo, observaremos que esta condición de lo extranjero como una resemantización turística de los símbolos culturales se extiende a cualquier discurso de la alteridad que se incluya en esa definición amplia de lo foráneo entendido más allá de lo nacional.

¹⁹⁶ «Por lo visto fue rey de un país africano. Un hombre exquisito, educado en Oxford. En su juventud había practicado el canibalismo y cuando regresó de Oxford recayó en esta bárbara dieta. Conociendo la comida inglesa, no me extraña» ([2006] 2017: 132). Observamos en este *depuesto reyezuelo* el personaje del que germinará la figura desarrollada en *El rey recibe*, el príncipe Tukuulo sobre el que hablaremos más adelante.

¹⁹⁷ «De todos modos, dijo por último, el calor no le afectaba tanto como a nosotros, porque los indígenas, a diferencia de los blancos, de los negros y sobre todo de los mestizos, transpiran poco y si transpiran no huelen mal aunque no se laven. Era un don que les había concedido Dios. Ni siquiera los muertos olían mal, porque los cadáveres de los indios, si los dejaban al aire libre, o bien se pulverizaban o bien se momificaban, sin pasar por una fase de putrefacción» ([2009] 2017: 45)

internacionalidad a la congregación. El repartidor de pizzas, procedente de una «región de nombre impronunciable del subcontinente» ([2012] 2017: 100); Kiwijuli Kakawa (*alias el Juli*) es un senegalés albino y la Moski, nacida en algún país del este...

Compró a plazos un acordeón de segunda mano y se puso a tocar y a cantar por las terrazas de restaurantes, bares y chiringuitos. Cantaba a voz en cuello para que no se notara que no sabía tocar el acordeón y el estruendo del acordeón tapaba sus gallos y su voz de grajo. Los extranjeros tomaban aquella cacofonía estridente por música catalana de los tiempos de comte Arnau y los nativos por folclore de los Balcanes, sin percatarse los unos ni los otros de que la Moski interpretaba *No me platiques más*, *Contigo en la distancia* y otros sentidos boleros de un disco de Luis Miguel comprado en una gasolinera. ([2012] 2017: 88-89)

Anulados los símbolos culturales, la indeterminación de estos personajes extranjeros es definitiva. Su marginalidad se prolonga más allá de su ser-extranjero, pues tanto los signos de la africanidad como de españolidad u orientalidad quedan sustituidos por motes, trastornos genéticos y musicales. En ellos se ejecuta literalmente el proceso de desautomatización cultural llevado a cabo por la reificación turística; Mahnelik, la Moski o el Juli nos sirven de ejemplo del doble movimiento que impone la parodia y que a través de los personajes se manifiesta gracias a su pertenencia y no-pertenencia al imaginario cultural que les corresponde. La mascarada cultural de Mendoza se revela aquí como el simulacro vacío, como un código que se crea y se manipula ante la otredad pero que es finalmente descubierto en su artificio estético. Si bien el exotismo es explorado en una gran variedad de manifestaciones culturales, el elemento oriental y, más concretamente, la *chinidad* como valor semiológico se impone como el protagonista de los simulacros paródicos de Mendoza. La hipertrofia de lo chino ampara en su misma idiosincrasia la esencia de lo simulado, de la reificación cultural llevada a su máxima expresión en las reproducciones que comercializan¹⁹⁸.

En el mundo narrativo mendocino, el personaje del chino es la figura principal donde se convoca la dialéctica del yo-otro en su misma formación como personificación de la conciliación y extrañamiento. Ciertamente, la cultura oriental sigue impregnada en el discurso occidental de una distancia exótica casi mística que en la obra mendocina reinterpreta¹⁹⁹. La primera gran escena en la que Mendoza despliega esta parodia de la *chinidad* se encuentra en *El laberinto de las aceitunas*, en el escenario del Restaurante «Las dos gardenias». Las vestiduras, la descripción del local y la comida o la caracterización que el narrador lleva a cabo de los personajes, hacen de este capítulo un simulacro carnavalesco de lo chino; un personaje

¹⁹⁸ Como se verá en el capítulo dedicado a la significación de los espacios (tercera parte, capítulo III) su identificación con el espacio del bazar, también con el restaurante como prolongación, es constante en la narrativa de Mendoza y especialmente significativa en este punto, siendo ambos espacios del simulacro cultural, amplios en variabilidad y reproducción imitativa.

¹⁹⁹ Recuérdese, por ejemplo, el espectáculo de Li Wong en *La verdad sobre el caso Savolta*.

significativo de la escena es Aureli Ching Gratacós, un chino *de lo más simpático*, socio del Barça, de padre cantonés y madre de La Bisbal. Esta figura secundaria en la trama personifica la paradoja del yo-otro jugando con lo inverosímil de su extrañamiento y la literalidad de los cruces culturales. Su identidad fundada sobre el contrapunto de su sincretismo oriental-occidental hace de él una figuración paródica del neologismo barthesiano que queda incorporado y negado en una imagen ambivalente que personifica la ambigüedad del efecto cómico²⁰⁰.

Sin embargo, de nuevo *El enredo de la bolsa y la vida* será el texto en el que se ofrecerá la caricatura de la *chinidad* con mayor trascendencia narrativa; la familia Siau será el grupo de personajes que permita a Mendoza incorporar una reconstrucción paródica de los símbolos orientales como simulacros estéticos creados por y para Occidente. Estamos ante el despliegue de China Town como imagen posmoderna, manifiesta en este texto desde sus distintas implicaciones semiológicas y hermenéuticas de migración barcelonesa del pueblo ancestral. El autor se sirve en este texto de la comicidad que implica saber desvirtuados hiperbólicamente los preceptos culturales de lo chino y el desvelamiento de la *chinidad* como construcción posmoderna en un doble movimiento de conciliación y extrañamiento pragmáticos: hay un proceso de adaptación cultural que se descubre en los discursos de las tres generaciones chinas que forman la familia Siau las distintas gradaciones de lo foráneo²⁰¹. Si bien China es reconocida como la otredad en una de sus máximas expresiones, el reajuste discursivo ofrecido por los miembros de la familia Siau desmantela las expectativas ideológicas de los caracteres de la novela, desvelando la pérdida de la esencia en la caricaturización de las formas. Lo que en términos barthesianos se entiende como los *símbolos ineludibles* son traídos por la parodia en una tipificación amparada en los procesos de connotación semiótica que, en consecuencia, no hablan tanto de la identidad china sino de las figuraciones ancladas en la *chinidad*.

Desde el interior mismo del proceso de significación, la parodia posmoderna deforma y caricaturiza los emblemas orientales hasta manipular y anular su esencia. Los propios recursos lingüísticos evidencian las posibilidades de la parodia de la signicidad: el abuelo con las desviaciones sintagmáticas y fonéticas, el padre con una mera reiteración adjetival y el hijo

²⁰⁰ Esta conjugación de una duplicidad nacional, encontrada igualmente en el personaje de Lepprince (madre española y padre francés) o Pedro Teacher (español e inglés), funciona como la identificación de la caracterización de los personajes mendocinos como criaturas entre-textos cuya marginalidad se acentúa precisamente por la incapacidad de establecer(se) sino como duplicidad discursiva.

²⁰¹ Se ha de señalar que será el máximo representante de la *chinidad*, el abuelo Siau, quien establezca una identificación discursiva con el detective anónimo; esto es, la parodia de lo chino sirve al autor para reiterar la marginalidad que define al narrador-protagonista de estas cinco novelas.

con una mimesis total del idelecto juvenil barcelonés. Ya se ha aludido a la formación del autor y su labor de hemeroteca para la impostura de voces que remiten a una imagen figurada con la que definir al personaje; con el modo paródico, consigue una recreación cómica de dicho poder connotativo del lenguaje estético artificialmente simulado. Las abundantes transcripciones de idelectos, no solo asiáticos, sino africanos, alemanes, italianos, gitanos o franceses, se nutren de los lugares comunes de la cotidianeidad y la intelectualidad cultural para jugar con la codificación simbólica de sus personajes extranjeros; la parodia de su lenguaje narrativo atraviesa los dispositivos lingüísticos culturales como, refranes: *No nos vayamos por los cerros de Uganda* ([2012] 2017: 40); o la misma Ángela Merkel: «cogidos de la mano, desplumando un ganso, como dicen ustedes» ([2012] 2017: 127); también con la propia construcción nominal (Generalitá por *General Tat*).

En suma, la alteridad excede la caracterización de los personajes y la ciudad para llegar a las unidades mínimas de la expresión; los *culturemas* se atienen a una cultura popular, una adaptación que nace de lo bajo —«los inmigrantes se adaptan por el fútbol y la televisión, siempre por abajo, no leyendo el Quijote y a Ortega y Gasset» (Mendoza, 11/01/2017)²⁰²— cuya efectividad cómica queda sobradamente probada en todas sus novelas. El sincretismo discursivo mendocino alcanza todos los niveles textuales, desde los estatutos de ficción hasta la enunciación, haciendo del extrañamiento un continuo juego de contrapuntos discursivo-narrativos. La distancia que se establece entre el detective-narrador y la familia Siau permite el constante intercambio de miradas desde dentro y desde fuera, de pertenencia y de marginalidad diegética, en un juego de trasvases culturales que harán patente su versatilidad como discursos turísticos. Tanto la hipertrofia como la ausencia de los signos funcionan como dispositivos cómicos que, ya sea como caricatura o desvelamiento de la figuración, conducen a la parodia de la representatividad. La *chinidad* se reproducirá como un espectáculo cultural en el que no solamente los iconos literales anclados ideológicamente (bazar, los petardos, el paipai, bambú, farolillos, dragones, etc.), sino los símbolos mismos que la identifican desde su particularidad (como el Kung Fu, Confucio, la gastronomía, las relaciones familiares, creencias religiosas, entre otros), significan únicamente en la mirada de los personajes barceloneses. Es por ello que la idea de lo paradigmático deviene trascendental en esta construcción extranjera, pues el efecto tanto de la simulación como de la parodia se sostiene sobre las cualidades que distinguen al discurso-objeto y que establecen las

²⁰² Nótese no obstante el juego que traza Mendoza con el abuelo Siau, la representación lingüística más hiperbólica de la *chinidad* que, sin embargo, lee *La revolución de las masas* de Ortega y sitúa a Confucio bajo el simulacro del comercialismo oriental, bajo *el negociado del yin y el yang*.

condiciones de lectura de acuerdo a las expectativas generadas; las cuales serán lúdicamente frustradas bajo la mirada cómica de Mendoza.

Por todo lo antedicho, las caricaturas culturales dispuestas en la obra de Eduardo Mendoza como una manifestación paródica del funcionamiento mismo de su lenguaje narrativo se establecen como un código motivado por las connotaciones y la capacidad de asociación entre sus elementos. Así como al turista se le exponen una serie de simulacros simbólicos, el lector se enfrenta a un discurso estético sostenido por la capacidad de manipulación del barcelonés, hacedor de memoria fabulada y perspectivismo discursivo. La autenticidad de los signos se deforma para conseguir una percepción semiológica de la imagen requerida; lo mismo ocurre con el turista, metonimia mendocina de la parodia posmoderna. La construcción de los personajes como extranjeros contruidos desde la episteme cómica de la posmodernidad permite a Mendoza elaborar re-producciones en busca de la comunicación entre sistemas. Anthony Whitelands vuelve a ser claro ejemplo de este sincretismo paradójico: el propio personaje advierte las necesidades impuestas por la construcción hispánica del código inglés —como así lo hace el freidor de calamares de Bután de *El secreto de la modelo extraviada*²⁰³— en la que «La puntualidad que seguramente se espera (...) no como una virtud o una muestra de cortesía, sino como un rasgo pintoresco de su nacionalidad» ([2010] 2015: 21). Lo mismo ocurre en la escena del mitin fascista, en la que, en la necesidad de mostrarse figura extranjera, imposta un *exagerado acento inglés* que no posee, pero le representa. Su propia dicción, en un perfecto español, adolece de cierto barroquismo academicista que, desde su primer diálogo, deja patente la estupefacción y desengaño del que espera signos de su ser-inglés. No son estas sino fórmulas de la connotación que, desde el plano lingüístico, acaban por imponerse al signo. Véase el contra-discurso que supone la respuesta de Whitelands a quien le explicaba, mejor, traducía primitivamente la situación del país:

—¿Inglis? (...) No Inglis. Yo, espanis. Usted inglís, yo espanis. España muy diferente de Inglaterra. Different. España, sol, toros, guitarras, vino. Everibodi ole. Inglaterra, no sol, no toros, no alegría. Everibodi kaput. (...) En Inglaterra, rey. En España, no rey. Antes, rey. Alfonso. Ahora no más rey. Se acabó. Ahora República. Presidente: Niceto Alcalá Zamora. Elecciones. Mandaba Lerroux, ahora Azaña. Partidos políticos, tantos como quiera, todos malos. Políticos sinvergüenzas. Everibodi cabrones.

²⁰³ «A todo el mundo le gusta referir peculiaridades de su tierra, aunque no le interesen a nadie, y como yo no me fiaba de sus intenciones, opté por dejarle hablar. —Claro —respondió—, tú debes creer que en el Asia profunda llamamos a la gente sahib, memsahib y cosas por el estilo. Ja, ja. Eso se lo decimos a los turistas. Se pirran por lo exótico y se sienten halagados. Pero nosotros sabemos que *la vanidad es la ruina del ser humano* y para evitarla nos llamamos los unos a los otros adefesio, pisamierdas y otras lisuras. En urdu, por supuesto». ([2015] 2017: 68, la cursiva es nuestra) Se explicita aquí uno de los elementos fundamentales que en la literatura mendocina ejerce de fuerza posmoderna, la vanidad, y que así veremos más abajo.

—Estoy al corriente de las vicisitudes de la política española —dijo fríamente—, pero como extranjero, no me considero autorizado a inmiscuirme en los asuntos internos de su país ni a emitir opiniones al respecto.

—Aquí nadie se mete con nadie, señor —dijo el locuaz viajero algo decepcionado al comprobar el dominio del castellano de que hacía gala el inglés. ([2010] 2015: 8-9)

La distancia entre estos personajes la determina precisamente la perfección comunicativa del inglés, de quien se espera una alteridad cultural de la que no forma parte²⁰⁴. Es ilustrativa la figuración discursiva que se genera a propósito de este encuentro intercultural y sobre la que se observa esa imagen impuesta por la que podríamos entender como *fabulación de turista*. La construcción de las identidades se alimenta de la motivación que hace de la identidad un conjunto de asociaciones semiológicas, así como los personajes de *Riña de gatos* escuchan lo que quieren escuchar o ven lo que quieren ver. En una ejecución paródica similar, el *romano de grado ecuestre* hace notar su habilidad comunicativa, en tanto mimética, de la retórica discursiva de entre la que destaca su simulación griega que, en este encuentro de textualidades que es la novela, no será otra que la épica homérica. Además de la colección de epítetos de la literatura clásica que recoge su narración, el personaje de Filipo (que no será otro que Apolo) servirá de proyección paródica del retoricismo poético y mitológico de la que se servirá el protagonista de la novela, pues *él sabe cómo hablar con un griego*:

—Ah, entonces, ¿serás acaso el famoso Filipo que habita en casa del otrora rico y ahora difunto Epulón, varón intachable?

—Ése soy —repuso.

—En tal caso, tendrás conocimiento del nefando suceso que llevó a Epulón, a través del río de los Llantos, al lugar del que nadie ha regresado.

—Salvo Orfeo —dice Filipo.

—Bueno, sí.

—Y también Ulises, el hábil varón que en su largo extravío visitó el lugar donde moran los muertos. Y Alcestis, a quien Heracles rescató de la morada de Hades.

—Es verdad —hube de admitir—, a ninguna regla le faltan excepciones. Pero no nos desviemos del objeto de mi curiosidad, y si, como dices, algo sabes acerca de la cuestión, tal vez nos puedas informar respecto de ella y de cuanto guarda relación con la misma.

—Con gusto lo haría —dijo Filipo—, si hubiera entendido la pregunta. (2008: 24-25)

La parodia de la signicidad se impone por tanto a partir de una hipertrofia caricaturesca que, bajo la presión ejercida por la que hemos venido a denominar perspectiva turística, se deforma y desautomatiza gracias a recursos lingüísticos y semiológicos²⁰⁵; un artificio

²⁰⁴ Como así lo advertía el personaje de Steinbeck con quien iniciábamos el capítulo de la parodia posmoderna de la primera parte de la tesis.

²⁰⁵ Esta parodia de la signicidad cultural se transfiere, como vemos de manera evidente en el caso de Pomponio Flato, en un simulacro estético de la textualidad de las formas literarias. La impostura cultural deviene desautomatización genérica, donde las corrientes artísticas y autoriales se convocan como referencias discursivas que acabarán revelándose en su artificio bajo los efectos cómicos de la hipertrofia y la duplicidad

discursivo que, en definitiva, solo podrá llevar a engaño, como advirtió el narrador de *Nueva York*, o al desengaño, como los simulacros culturales que, desde las más excéntricas manifestaciones intergalácticas hasta los más cercanos intercambios nacionales, adquiere su fuerza en el territorio paródico, tanto el propiamente textual como el hermenéutico. Una construcción de la identidad que, tal como advierte Santana (2005), problematiza con lo nacional y hace protagonista lo foráneo, lo desplazado, lo marginal. Los signos que otorgan la identidad a la figura extranjera no solo son presentados, sino hiperbolizados y manipulados desde lo paradigmático hacia lo caricaturesco que, en palabras del autor deviene más retrato que el propio retrato (Mendoza, 1983).

Más importante el signo que el mensaje, el sentido asociado que el literal, la connotación que la denotación, su escritura interviene en las cualidades semánticas de ‘nacionalidad’, ‘feminidad’ o ‘masculinidad’, convirtiéndolas en una hipérbole automatizada susceptible de manipulación gracias a la parodia discursiva anclada en los géneros. El centro semántico de los personajes —que gira en torno a su excentricidad de extranjero— es así llevado hacia la marginalidad identitaria mediante un nuevo giro que los sitúa en un movimiento errante entre-culturas, entre-identidades y entre-discursos, siempre orientados hacia la manipulación estética y, sobre todo, hacia el desencanto producido por el eternamente prorrogable dispositivo circular de la otredad.

Llevada de este buen deseo y viendo que de los labios del obispo no iba a salir ninguna máxima moral ni ningún pensamiento elevado, le hacía preguntas sobre su país y las gentes que integraban su feligresía, en el convencimiento de que la relación de otras formas de vida y otras costumbres, que ella imaginaba llenas de colorido, de música, de misterio y de aventura, ensanchaban mi horizonte mental. Pero estos esfuerzos chocaban con la tenaz ineptitud de su interlocutor. Los indios de su región, a cuya etnia pertenecía y entre los que se había criado, no tenían a sus ojos nada extraño ni nada digno de ser contado; éramos nosotros los que le parecíamos exóticos, aunque tampoco por nuestro modo de vivir y de ver el mundo sentía el menor interés. ([2009] 2017: 35)

El extrañamiento y la desautomatización que imponen este tipo de miradas abiertamente foráneas no se limitan a los ejercicios de alienación cultural amparados en la nacionalidad o la raza. Cuando nos referimos al personaje del extranjero en Mendoza lo hacemos en el sentido amplio de quien mira desde la distancia un mundo al que no pertenece —

narrativa. Lo fantasmático vuelve a incorporarse, no solo como neologismo cultural, sino como recreación literaria de una tipología de figuras que se observan desde su paradigma estético.

extraterrestres que decía más arriba el autor— y que se convierte entonces en el principal mecanismo sobre el que recoger la variabilidad discursiva que cubre y compone la historia narrativa. Una forma de alienación ha sido ya analizada desde la enajenación fantasmática que sitúan a algunas figuras en el quicio que bordea la cordura; su fantasmagoría les hace apartarse de la historia literaria a la que imponen barreras cinematográficas, teatrales o pictóricas. La disparidad permitida por la figura el extranjero, con sus versiones variablemente hiperbólicas pero siempre turísticas, ha quedado asimismo planteada. Pero a estos caracteres de la periferia discursiva hemos de añadir ahora aquellos que, sin construirse como figuras extranjeras u obsesivas, se sitúan igualmente en la marginalidad, siendo representantes literales del término; y es que hay en la narrativa de Eduardo Mendoza un enfrentamiento de mundos discursivos que, presentes en un mismo territorio, manifestará con mayor crudeza la distancia desautomatizadora a la que nos venimos refiriendo, y que puede ser atendido como la oposición riqueza/pobreza que ha quedado anunciada en el apartado anterior, especialmente en la oposición espacial del teatro. Existen investigaciones como la ya citada de Wells (2005) o Knutson (2005) en los que se han examinado las implicaciones sociales de estos elementos en el autor, siempre presentes no obstante en las aproximaciones a su obra dada la perpetua presencia de personajes representativos; con nuestra propuesta de análisis buscamos incorporar a estos estudios un nuevo enfoque más concisamente narratológico.

Gracias a la presencia constante de espacios y personajes excéntricos, la marginalidad en tanto desplazamiento discursivo y genérico perseguido por el autor garantiza su manifestación más evidente. En sus novelas encontramos claras oposiciones discursivas a partir de la intervención directa de personajes cuyo idelecto vienen a romper la norma narrativa de la historia. Los ejercicios estilísticos mendocinos desarrollan un hibridismo en el que discursos como el que vimos anteriormente de la Fresca revelan y evocan impresiones semiológicas que construyen al personaje desde su alteridad lingüística. La sucesión de estas dos realidades narrativas se lleva a cabo de forma rápida y directa —llegando incluso al sincretismo en figuras como la señora duquesa en *Riña de gatos* y su deje andaluz que «le confería una gracia innata» ([2010] 2015: 27) —, con una efectividad de oposición contradiscursiva que alcanza de hecho a la consciencia misma de los personajes. Hablamos por tanto, además de las interpretaciones satíricas amparadas en la crítica social anteriormente aludidas, de una inversión de discursos a la que acudirá la parodia y su modo hipertrófico para conseguir su efecto cómico. La desautomatización narrativa se ejecuta en el interior

mismo de su construcción, abriendo constantes ventanas hacia el exterior desde las que se escucha a las intermitentes voces de la disidencia.

El tiempo y, especialmente, el espacio marcarán el hermetismo de ambos universos y serán, como veremos, dos elementos principales en la denuncia de la alteridad²⁰⁶, pero a estos elementos los acompañarán, como venimos argumentando, las cualidades lingüísticas y de género incorporadas en el discurso de los personajes. No se trata ahora de una simbología cultural armada sobre la figuración y su simulacro, como la arriba analizada, sino de una dialéctica encargada de oponer sobre ángulos divergentes la historia narrativa. Una de las novelas en las que los dispositivos de la marginalidad funcionan con mayor eficacia es *Una comedia ligera*, pues la censura de la historia narrativa impuesta por el discurso burgués de Carlos Prullàs amplifica la aguda resonancia de los bajos fondos. Más allá de la atracción ingobernable hacia los lugares marginales que domina a la figura del comediógrafo²⁰⁷, la narración se sirve de una muestra discontinua de la realidad discursiva que pretende ser acallada por el protagonista. Hábilmente situada en los momentos en los que reina la tranquilidad de la opulencia, fugaces interrupciones mendicantes establecen un contra-discurso de hiperbólica distancia. La eficacia de la oposición semántica y formal es palpable:

Al regresar, el portero había estacionado frente a la casa el macizo Studebaker y con un plumero rojo sacaba el polvo a la carrocería. Una mujer de aspecto famélico y expresión compungida se les acercó y les dijo: Estoy anémica y duermo en la calle. Prullàs le dio dos pesetas y montó en el coche. ([1996] 2016: 45)

En la Diagonal se bajó del tranvía y continuó el paseo a pie. No había dado ni dos pasos cuando se le acercó un joven con el cráneo mondo, las orejas transparentes y la barba rala y le dijo: Deme una ayuda, señor; hace una semana que salí de presidio y no encuentro ocupación. Prullàs le dio una ayuda. Aunque no era socio del Círculo Ecuéstre, el conserje que salió al encuentro de Prullàs se dirigió a él con gran civilidad. ([1996] 2016: 84)

Llévame a tomar algo, Carlos; me muero de hambre y de sed. Prullàs no contestó. No le gustaba ser visto en público en compañía de Mariquita Pons, cuya notoriedad condenaba de antemano al fracaso cualquier tentativa de anonimato, pero tampoco podía negarse a complacerla. Un pordiosero se les acercó sigilosamente, como si se dispusiera a revelarles un gran secreto. Tengo a mi mujé encamá con la tisi, susurró. Prullàs le dio una peseta y el pordiosero se alejó farfullando frases de gratitud. ([1996] 2016: 29)

Al volver a la mesa tenía el primer plato servido; el camarero montaba guardia junto a la mesa, mientras un mendigo contemplaba encandilado el arroz desde los límites de la terraza. Prullàs entregó unas monedas al camarero para que se las diera al mendigo, éste se fue y Prullàs, liberado

²⁰⁶ A partir de los cortes temporales, la superposición de imágenes oponen estos dos discursos en una relación hipertrófica gracias el abismo que las separa pese a su co-presencia figurada. Analizaremos este recurso con mayor profundidad en las páginas dedicadas al tiempo y espacio narrativo.

²⁰⁷ Pensemos en su contemplación extasiada de los vendedores en la madrugada ([1996] 2016: 121-122), su pasión por Lili Villalba, la amistad de Gaudet, el compañerismo mostrado al mago doctor Corbeau o su apego por Roquet el dels Fems, con quien, de hecho, acaba la novela.

de su indiscreta presencia, desplegó la servilleta, enarboló los cubiertos y comió con fruición a la sombra amorosa de los árboles. ([1996] 2016: 394)

Aparecen así de entre la ecuanimidad de las comodidades del discurso totalitario que domina la narración unos retazos cuya distancia se muestra tan grande en tan poco espacio que parecen ser ajenos a la historia literaria que se ofrece al lector. Con su dadivosidad, Prullàs compra el silencio de un discurso que contradice por entero al suyo, del que es del todo ajeno y en el que, sin embargo, no cesan de brotar estas sierpes para desautomatizarlo²⁰⁸. El *portero* que limpia su automóvil frente a una *sintecho*; la *acogida* en el Club Ecuestre frente al *desempleo* del expresidiario; la *fama* de Quiqui frente al *silencioso* marido de una convaleciente; la *gula* de Prullàs frente al *hambre* del mendigo. Es así que con la dualidad riqueza/pobreza y todas las implicaciones de esta oposición, Eduardo Mendoza logra oscilar hacia los extremos discursivos, recorriendo la distancia que los separa y que los enfrenta a una imagen sobre la que se impone un extrañamiento hipertrófico. Se revela en su sincretismo la fuerza desautomatizadora de las escenas que dejan asimismo a su narración en suspensión momentánea.

El abismo que se dispone entre estos dos lugares narrativos desemboca en una escisión de lenguajes de la que los propios personajes parecen hacerse cargo, llegando dicho extrañamiento discursivo a una incomunicación semejante a la sufrida para con el extranjero o el loco. Así ocurre con *Whitelands*, cuya distancia mayor se debe, más que a su condición de inglés, a la oposición sociocultural que él mismo reconoce: «Ustedes no me entienden (...) ustedes son gente sencilla y no lo entenderían (...) Ustedes no, ustedes no lo entenderían...» ([2010] 2015: 117); y más adelante referirá el obrero: «Y usted no entiende nada —replicó Higinio Zamora con suavidad, casi con cariño—. Éste es el problema» ([2010] 2015: 202); o él mismo a la marquesa Paquita: «Y dinero, sí, dinero para comprar mi independencia y mi dignidad. Por fin podría dejar de mendigar... ¿Sabe usted lo que significa eso, señorita Paquita?» ([2010] 2015: 118). La respuesta de la joven es igualmente significativa: «Todas las mujeres lo sabemos, señor *Whitelands*» ([2010] 2015: 118). Entra aquí una nueva dicotomía, lo femenino y lo masculino, en la problemática del enfrentamiento yo-otro, comportándose en la obra literaria de Mendoza como terrenos extraños sobre los que explorar la alteridad.

Las relaciones entre personajes femeninos y masculinos son construidas sobre las estrategias de figuración que ambos universos ofrecen a su interlocutor. Los signos de la feminidad y

²⁰⁸ Estas intervenciones sinuosas a lo largo de la trama funcionan así como desvíos caracterizan a la narración digresiva de Mendoza, como veremos en el capítulo correspondiente.

masculinidad se comportan en este sentido como dispositivos estéticos, lenguajes motivados cuya decodificación no es siempre satisfactoria. Como quedó anunciado más arriba, el encuentro entre estos dos mundos se dibuja como una alteridad difícil de salvar. Desde María Coral y Miranda, las relaciones amorosas en la obra de Mendoza se sirven de las estructuras del folletín y el melodrama, con escarceos fugaces y triángulos amorosos sobre los que se despliegan los lugares comunes del novelón por entregas (como ya advirtiera el personaje de Higinio). La dialéctica entre los amantes incluye las convenciones estéticas en las que las voces cinematográficas son fuente principal. En el caso de *Una comedia ligera* es donde lo fílmico se convierte efectivamente en el intermediario sobre el que se comunican los universos femenino y masculino; los ecos de la declamación de los doblajes de los cuarenta y cincuenta, expuestos en la propia *Nota del autor*, resuenan en los diálogos entre Prullàs y las figuras femeninas que le rodean, si bien esconden una complejidad interpretativa revelada en sus monólogos interiores inscritos en la narración. Pero la impostura de la masculinidad será una de las claves discursivas de los protagonistas de todas sus novelas. Las más carnales expresiones que impone la figura del detective anónimo han sido analizadas por Stewart King (2005) desde la parodia detectivesca como una desautomatización de la masculinidad como dispositivo del género noir; lo mismo que el acercamiento desde la teoría de género a la figura de la *femme fatale* mendocina en Gagliardi (2005). La mujer es, para los hombres de la ficción mendocina, una otredad hermética a la que no tendrán acceso sino como elemento representativo de la estabilidad o inestabilidad de su propia identidad²⁰⁹.

Las obras de Eduardo Mendoza incorporan una multiplicidad de mundos enfrentados con el cruce discursivo de sus personajes del que se hace notar un ostracismo no exento de fuerzas de dominación. Si atendemos a los protagonistas de su mundo narrativo observaremos que su construcción no solo depende de la distancia impuesta por la no-pertenencia sino por una perpetua pugna por gobernar la acción narrativa, una verdadera lucha de voces que ansían ser las que cuenten la historia y permanezcan en la narración. En la citada *El año del diluvio*, por ejemplo, se define un claro triángulo discursivo y espacial entre sus personajes que propone una disgregación narrativa cuyos juegos de alteridad y dominación deconstruyen discursivamente la acción sobre las bases de los idealismos

²⁰⁹ Un caso especial es Sor Consuelo, única protagonista femenina de Mendoza, figura construida sobre los mecanismos propiamente mendocinos: voluntariamente exiliada, entregada a una causa y testigo accidental de los cambios socioculturales, aprendida por un grupo de la marginalidad (los maquis). En sus relaciones con Aixelà demostrará el ingenio discursivo de quien simula dominar una situación a la que es totalmente ajena y que, finalmente, acabará por gobernarle. Las conexiones estructurales sobre las que se mueven sus personajes se combinan así con una estética prioritariamente melodramática que singulariza la novela dentro de la trayectoria de Mendoza.

vencidos por la retórica franquista. Sor Consuelo (asilo), Aixelà (finca) y los maquis (montaña) logran una disposición personajes-espacio sobre la que se revela no solo una oposición de mundos, sino el desequilibrio del poder discursivo que los convierte en extranjeros de los mundos del otro. El universo ficcional de Eduardo Mendoza se configura así como una constante oposición discursiva y narratológica que relativiza la omnisciencia narrativa: Leprince-Miranda-María Coral; Bouvila-Delfina-Margarita; Prullàs-Lilí Villalba-Marichuli Mercadal; Whitelands-Paquita-La Toñina; Mauricio-Clotilde-La Porritos. Los triángulos amorosos establecen un continuo juego con el poder y la subordinación de cada uno de sus figurantes y figuraciones, que parte de la masculinidad y feminidad pero se extiende hacia la búsqueda de los personajes por gobernar la narración con su discurso. Lo mismo que lo rural y lo urbano, el nacionalismo periférico y el centralismo madrileño... las oposiciones de la alteridad exceden los términos monetarios y se construyen como el desdoblamiento del poderoso y el subordinado. María Coral, Delfina, Lilí Villalba, la Toñina, la Porritos... personajes de la periferia que forman parte, desde su intervención secundaria, del mundo oficial. El estudio de la funcionalidad discursiva de los encuentros de estas figuras femeninas y masculinas demuestra, más allá de la construcción de género, el interés por deconstruir la univocidad discursiva desde la marginalidad. Sin ser ellas las únicas figuras representativas de ese universo de lo bajo, su relevancia se hace patente en la funcionalidad que adquieren como válvulas de escape a la censura impuesta por la norma narrativa. En todas sus narraciones hay un hueco en el que los cuadros valleinclanescos exhiben su esperpento. Los protagonistas, en su doble búsqueda por el reconocimiento social y la individualidad, acuden a estos personajes no como meros objetos de la sexualidad, sino por lo que para ellos representan: la libertad del anonimato y la autenticidad primitiva.

4. 2 EL DETECTIVE MENDOCINO. UN CURIOSO PICAresco

(...) la circunstancia siempre problemática de vivir inmerso en un mundo ajeno, en un idioma adquirido y en una cultura distinta cuando no antagónica (...); mi estancia en Nueva York y el contacto diario con la narrativa americana de aquellos años me proporcionaba ahora un modo viable de contarlo.

(Eduardo Mendoza, Prólogo a *El misterio de la cripta embrujada*)

El mundo ficcional de Eduardo Mendoza se puebla así de personajes que se reconocen extraños, extranjeros literales o foráneos discursivos sobre los que zigzaguea la narración;

esta amalgama de voces aparece, no obstante, reunida en su diversidad, en una continua interrelación que permitirá iluminar el artificio sobre el que se arma y desarma su singularidad. Advertimos que esta acumulación estilística conseguida por el *autor impostor* es posible gracias a la presencia de una constante desde la que el lector percibe la oscilación discursiva en su completa variabilidad. Su narración se sirve de una fórmula que, como el pintor cubista, consigue integrar simultáneamente la fragmentación narrativa en voces particulares sin que por ello la experimentación formal de los *ismos* subordine la historia. Eduardo Mendoza encuentra a este pintor literario en una figura híbrida, engendrada en una conjugación de géneros en la que se manifiesta aquel modo de *poner al día la tradición*, aprovechándose de la modernidad instaurada por el Lazarillo y de las estructuras automatizadas del arte popular contemporáneo. Gracias al cruce de los universos estéticos de lo picaresco y el género noir, el barcelonés crea un tipo de personaje con el que introducir un continuo enfrentamiento a la comunidad desde la marginalidad al tiempo que instaura una búsqueda del individualismo que repercute en un frustrado proceso de ascensión y autodeterminación. En distintas proporciones, Eduardo Mendoza trae a su obra los elementos detectivesco-picarescos para construir un nuevo espacio de extrañamiento con las herramientas que estas fórmulas le brindan. Nemesio Cabra Gómez, su detective anónimo, Pomponio Flato pero también Bouvila, Prullàs o Whitelands y el comisario Vázquez, Lorenzo Verdugones, junto con el resto cuerpo policial de cada una de sus obras; son todos ellos personajes que quedan anclados al mundo de la novela negra y de la picaresca en un sincretismo genérico que incorpora estructuras, estilos y contenidos. Tanto el detective como el pícaro son figuras construidas sobre la marginalidad de quien debe enfrentarse a las capas sociales de la narración sin pertenecer a ninguna de ellas. El episódico encuentro con el otro les proporcionará la salvación, en forma de remuneración monetaria, informativa o social; una compensación que en realidad responde a una vuelta sobre la individualidad —ya sin genealogías²¹⁰— de la que serán resortes. De manera que pícaro y detective, en su síntesis ficcional, comprometen una reflexión sobre la propia identidad en un continuo intercambio con la comunidad.

Tipificación social, ex-centricidad, vinculación narrativa, autorreferencialidad y comicidad. A grandes rasgos, unos vínculos intergenéricos que permiten a Mendoza los trasvases que orientarán buena parte de su obra y la construcción de sus protagonistas. La vena picaresca —neopicaresca (Herráez, 1998) o post-picaresca (Fallend, 1994)—, ha sido ampliamente

²¹⁰ La obra de Beltrán Almería (2002) se aproxima a este cambio desde la épica al realismo, como así se vio en el apartado *La parodia en la modernidad*.

estudiada por la crítica como uno de los lugares comunes del autor²¹¹, sobre los que se reconocerán las mutaciones que reescriben este mito de la tradición hispánica bajo los tintes de su pluma de la transición. La trascendencia del pícaro en el personaje mendocino permite establecer un frondoso árbol genealógico de sus modelos —como queda reflejado en las conexiones intertextuales aducidas por Saval (2003) entre Onofre y el Lazarillo, el Guzmanillo, el guitón, Simplicius Simplicissimus, Moll Flanders o Gil Blas— que evidencia la aguda lectura que del personaje hace el barcelonés. Habidas sin duda las incorporaciones referenciales, lo que Mendoza tuvo a bien de percibir fueron las posibilidades de lo que Francisco Rico (1970) analizó como el *punto de vista* de la novela picaresca. En su postdata a este ensayo dedicado al Lazarillo y Guzmán de Alfarache, el profesor Rico vuelve a reincidir sobre este *logro artístico* de la picaresca, dada su eficacia «para dar unidad a todos los factores de una narración, una tan inteligente red de correspondencias al servicio de la creación de un personaje» (1984: 228). El encuentro que con la comunidad tuvo el individuo picaresco proporcionó una distancia entre el discurso y la historia de la que beberá la mirada desfamiliarizadora mendocina. Su readaptación del mito picaresco en su forma paródica señalada por Herráez (1998) se entiende paralela a la teoría del extrañamiento de Shkolvsky con la distancia narrativa que, sin embargo, diferencia desde Apuleyo el plano de la acción del de la narración (Herráez, 1998). Aludíamos a la autenticidad utópica que paradójicamente encuentran personajes ajenos a la marginalidad a la que buscan en sus espacios (la asistencia de Leprince, Vallsigorri, a los espectáculos del Barrio Chino barcelonés) y personajes femeninos (María Coral, Lili Villalba, la Toñina...); lo mismo que la liberación estilística sostenida por los ecos de la dialéctica riqueza/pobreza en la problemática de lo oficial y lo periférico, que reportan los elementos propios de su obra literaria —como el anarquismo, el academicismo o la religiosidad—, que sitúan a los personajes en el grupo de santos excomulgados. El individualismo que instaura la perspectiva del pícaro en la narración moderna es uno de los valores más significativos para la forma literaria y, advertido por Mendoza, se retomará desde una nueva manifestación histórica del género y una variación individual: su expresión policíaca, de investigación, de suspense... lo que encuadraremos bajo el membrete *detectivesca* (que no, de detectives):

²¹¹ El elemento picaresco y sus transformaciones en la obra de Mendoza es uno de los focos de interés más fructíferos, como así lo demuestran los estudios de Saval (2003 y 2005), que desarrollan un minucioso análisis sobre el caso de Onofre Bouvila como el *pícaro moderno* sobre el que se dirimen las unidades genéricas incorporadas y transformadas en *La ciudad de los prodigios* y de las que, sin embargo, pueden extraerse mecanismos estructurales que ilumina el funcionamiento de lo picaresco en la obra completa del autor. Se encuentran igualmente intervenciones sobre lo picaresco mendocino en Giménez Micó (2000), Herráez (1998), o ensayos como el de Ksenija Fallend (1994) y Briosos Santos (2005).

En serio, creo que, se le llame como se quiera, es un género muy útil para contar cosas. Es el equivalente urbano de la novela de viajes, entendiendo como tal el Quijote o el Lazarillo. Es un buen molde que permite contar las costumbres. Ya no hace falta viajar, porque las ciudades son ya bastante complejas en sí mismas en la serie negra, si se quiere llamarla así, un ser extraño, tanto como en la picaresca, se mueve por ambientes ajenos, aparecen personajes raros, y todo eso, sin moverse de su ciudad, sin echarse a los caminos. (Mendoza, 25/05/1979)

La comunión entre-géneros que entiende Mendoza aúna la tradición de la novela de viajes (de aventuras y de intrigas)²¹², la picaresca y el género noir bajo una misma problemática: el personaje extraño enfrentado a la alteridad. Olfateadores de mundos ajenos, los personajes de Mendoza desarrollan en mayor o menor medida esa fórmula del pícaro curioso para construir un puzle sociocultural con piezas singulares que dibujan discursos evocadores. En el juego intergenérico mendocino, los personajes deambulan sobre la alteridad en una paradójica relación en la que caben las ansias de integración²¹³ y un exilio voluntario que remite a la inexpugnable desacralización del lenguaje. Como la nota picaresca, las influencias de la novela negra en la obra de Eduardo Mendoza no escapan al lector que se haya acercado siquiera mínimamente a sus textos; esta tradición reconstruida sobre nuevas relaciones con lo picaresco ha sido una de las claves, junto al estilo barojiano, de la construcción de su mirada literaria. Ya vimos que buena parte de la bibliografía sobre Mendoza se ha dedicado a la trascendencia que el género policíaco ha tenido en la obra del barcelonés así como la intervención de su pluma en la formación de una manifestación nacional del mismo. Ciertamente, la figura detectivesca es en Eduardo Mendoza una constante. El ejemplo más ilustrativo de esta hibridación de la novela de investigación y el mito picaresco es, claro está, la paródica serie del detective sin nombre: «(...) las aventuras del protagonista anónimo se convierten en una crónica del pícaro desilusionado que se mueve bajo el barniz de lo cómico y lo absurdo en busca de la revisión del orden y la ética oficiales» (Yang, 2005: 131); pero sumada la evidente deuda de esta serie, el quehacer literario de Mendoza comparte abundantes fórmulas de la novela negra sin que con ello se restrinja el texto al universo policial. En toda su narrativa, el interrogante sobre el que gira la trama se aborda como si de una investigación se tratara, con sus versiones (y diversiones) más o menos cercanas del

²¹² Tampoco olvidemos la influencia fílmica, especialmente del Western, donde se reconstruye al héroe épico enfrentado a la imposición del orden en un espacio ajeno a él; véase Aparicio Maydeu (2015).

²¹³ Pensemos en personajes como Miranda, Bouvila, el detective anónimo que persiguen formar parte de ese mundo que le es ajeno, mientras que Whitelands, Pomponio, Sor Consuelo incluso Prullàs, imponen el su discurso fantasmático (pictórico, ciencia natural, el servicio a la comunidad o la comedia ligera) como los discursos alternativos a los que acogerse; sin embargo, no son más que formulaciones alienadas de la búsqueda de una verdad y un orden sobre los que identificarse (sin llegar nunca a alcanzarlos).

género que imponen una búsqueda continua durante la que irán desvelándose misterios antes ocultos sin que por ello queden enteramente resueltos²¹⁴.

Para entender las transfusiones estéticas entre el autor y lo detectivesco se ha de dar cuenta de las problemáticas teóricas de este tipo de narraciones que, desde el arte popular, han incidido notablemente en la literatura universal contemporánea, especialmente con la posmodernidad. La tradición clásica de la ficción policíaca situada en la narrativa inglesa y los relatos de Poe sufrió, no obstante, un giro estético con la novela americana y el *hardboiled* que afectó a su estructura, divorciándose de la restauración del orden impuesta por la primera. Bajo la influencia de la teoría estructuralista de la arbitrariedad del signo, la novela negra ha venido a convertirse en un género metateórico que discurre sobre los valores semiológicos. No hay más que aludir a la preocupación de las teorías de la posmodernidad sobre lo policíaco para resolver el papel teórico que este desempeña como forma de metaficción y autorreferencialidad (donde efectivamente anidará el modo paródico como uno de sus mecanismos privilegiados). De acuerdo con Linda Hutcheon (1980), «three major characteristics of detective fiction that are relevant to this discussion: the self-consciousness of the form itself, its strong conventions, and the important textual function of the hermeneutic act of reading» (71). Hutcheon reflexionará en su ensayo sobre cómo el detective funciona como el sustituto del lector mientras que el criminal lo será del autor, relación que aparece dada en las propias metáforas artísticas que, en los textos, el investigador vierte sobre la *obra* del delincuente. La posmodernidad ha hecho de la novela negra una figuración del proceso de creación y recepción, no solo por las imposiciones de la episteme teórica sino desde el interior del género²¹⁵.

Tomemos la obra de Umberto Eco, a la que recurre la teoría y la crítica con asiduidad, como ejemplo paradigmático de la imbricación del género popular del detective y la reflexión lingüístico-literaria. *El nombre de la rosa* literaturiza desde el género *noir* los modelos semiológicos y literarios del ejercicio de lectura; compuesta sobre la citada arbitrariedad del signo, la novela retrotrae desde su título la problemática saussureana a una constante del pensamiento filosófico que se remonta a la dialéctica medieval nominalista de Ockham²¹⁶,

²¹⁴ Quizá de entre todas sus obras puedan exceptuarse los relatos de *Tres vidas de santos*, las obras teatrales *Greus* *Qüestions* y *Restauració*, las novelas *El año del diluvio* y *Mauricio o las elecciones primarias* como las únicas en las que el elemento de descubrimiento detectivesco de un misterio no interfiera directamente en la trama.

²¹⁵ Claro ejemplo de ello es la *Trilogía de Nueva York* de Paul Auster, en cuyo relato «Ciudad de cristal» se referirá explícitamente una teoría de los estados míticos y postmítico del lenguaje.

²¹⁶ Además de los irónicos diálogos maestro-discípulo sobre las implicaciones de la epistemología en el desarrollo de la investigación policíaca, ya aludimos a la cita latina del siglo XII con la que Umberto Eco termina su novela: *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*.

pionera de la modernidad literaria. «What's in a name? that which we call a rose / by any other name would smell as sweet», decía ya Julieta. Umberto Eco consigue en su novela que la fórmula policíaca se ejecute como metáfora del juego de correspondencias que, entre la lectura y la búsqueda de la verdad, hace del propio proceso de recepción estética una indagación detectivesca. Más concretamente, *El nombre de la rosa* obedece a una modalidad paródica del género que será la encargada última de evidenciar los juegos hermenéuticos y semiológicos implicados en el lenguaje literario, como así lo advierte Margaret Rose (1993); el lector debe descubrir el significado oculto en las referencias, arrojando luz sobre las conexiones profundas que existen entre género y modo. En la línea de las *narraciones narcisistas* de Hutcheon (1980), Rose (1993) contempla la intertextualidad de esta obra como los indicios (referencias hipertextuales) sobre las que se deberá interpretar y reconstruir el significado (paródico) de la narración.

La relación metonímica que la posmodernidad establece entre lo detectivesco y lo paródico (ya aludida en la segunda parte de la primera sección III de la tesis) se encuentra por tanto en su propia configuración genérica; la estética policíaca como una fórmula popular de estructuras fijas que se repiten eternamente sobre sus modificaciones hace de ella un código automatizado cuyos elementos, fácilmente aislables como estructuras, son identificados como artificio desvelado. Ya Todorov (1977) definió la ficción detectivesca como la obra maestra de la literatura popular, cuya máxima expresión sería aquella que siga el *whodoit* por excelencia y de la que, en consecuencia, nada habría que decir; cualquier variación que de la fórmula se haga no será sino un alejamiento del género. Precisamente a las conclusiones del teórico búlgaro alude, en su ensayo sobre la metaficción, Patricia Waugh (1984). A propósito de las semejanzas entre las realizaciones individuales del arte popular y la parodia, ambos métodos autorreferenciales, se comprenden como una referencia implícita a la *collective base*²¹⁷: lo detectivesco y lo paródico serán definitivamente identificados. La autora se suma igualmente a la textualización del proceso de lectura literaria a través de la figura del detective, incorporando el juego hermenéutico de la experimentación con el caos criminal y la final recuperación del orden. «The world is made comprehensible» (Waugh, 1984: 84). Es esta idea de la ficción detectivesca como la fórmula estética por la que el mundo ficcional se hace comprensible la que queremos destacar; no tanto porque Mendoza haya desarrollado una estética del género clásico, sino por la prolongación del mecanismo de restauración que en su narrativa nunca llega a culminarse. Muy en relación con la novela negra como

²¹⁷ De nuevo, tradición y talento individual como problemática sobre la que se funda lo paródico.

deformación posmoderna, se inserta la obra mendocina, demostrando la corrupción del sistema que se extiende a la percepción del lenguaje incapaz de regresar a su estado mítico de correspondencia entre significante y significado²¹⁸; con lo detectivesco, la irracionalidad gobierna tanto la superficie como las estructuras profundas del mundo, causa y consecuencia de la arbitrariedad y la vacuidad semiológica del lenguaje bajo la episteme posmoderna.

4. 3 EN BUSCA DE SIGNOS

Sin ser estrictamente picaresca ni estrictamente policíaca, la narrativa de Mendoza hace suyas las tradiciones para reconsiderarlas desde las exigencias de su propio quehacer literario. Los objetivos de su narrativa detectivesca se alejan de los del género aunque recogen las fórmulas metanarrativas que le proporcionan. El detective mendocino es un pícaro curioso que, sobre la distancia de su posición individual, recorrerá las problemáticas impuestas al personaje desde la modernidad, en términos de desajustes entre historia y discurso. El extrañamiento proporcionado por el individualismo de estas figuras detectivescas mendocinas acompaña a una indagación sobre la trama que repercute en la construcción semiológica de los signos. El personaje, situado entre el mito picaresco y el detectivesco, deviene una eficaz herramienta discursiva para explorar no solo dicha inestabilidad fundada en el encuentro del yo y la comunidad, sino la lucha misma por establecer una identidad propia. Esta escritura híbrida de Mendoza en la que se conjugan y complementan ambas tradiciones literarias consigue que el personaje se nutra de la formación de un individuo que, ajeno a la sociedad, busca en sus acciones el ascenso que consiga incorporarlo y, al mismo tiempo, sea la restauración del orden el camino que se lo permita. Si en el caso de la figura de la locura hay una recreación de analogías salvajes y la mirada del extranjero se construye a partir de elementos simbólicos, para la mirada inquisitiva del investigador el entorno se cubre de índices que, en su visión picaresca y americana, moderna y posmoderna, desembocarán en un perpetuo desengaño.

El mundo ficcional de Eduardo Mendoza, ya sea mediante la figuración impuesta por las *castas* o por medio de las conexiones de la lógica detectivesca y, sobre todo, en comunión con

²¹⁸ En ese sentido entendemos la intervención del personaje dramático Gloria: «Lo que se dice no tiene la menor importancia. Lo único que cuenta es lo que se es, y tú eres un corruptor, amor mío». ([2017] 2018: 183). Creemos que bajo esta connotación lingüística de la corrupción del sistema semiológico se evidencia la duplicidad del personaje del caballero como un corruptor, literal y figurado, del sistema dramático y su estatuto ficcional anclado a la representación de la crisis moderna del lenguaje. Lo mismo ocurre con Onofre Bouvila que se reconoce fallo del sistema o como Carlos Prullàs define a Marichuli Mercadal.

ambas, por un continuo juego de cumplimento o fracaso de expectativas figuradas sobre *el otro*, construye lo que Giménez-Micó (2000) entiende como *espacio simbólico inestable*. De entre toda su obra, consideramos *Una comedia ligera* el texto detectivesco por antonomasia, cuyas fórmulas se aplican a nivel narrativo, dramático y metaliterario, como una caja china policíaca cuyas estructuras se multiplican en distintos estatutos de ficción, tonos narrativos y modalidades discursivas. La mirada del protagonista irá definiéndose en el avance de la trama como una perspectiva inquisitiva en busca de signos: «Prullàs asintió mecánicamente. Por un instante le asaltó la sospecha de que las palabras de su suegro encerraban un secreto significado, que aquel hombre campechano sabía más cosas de las que su afectuosa actitud daba a entender; pero en seguida rechazó esa idea descabellada» ([1996] 2016: 627). Igual con su mujer, si conocía o sospechaba su aventura; en las palabras de Quiqui, si era sincera o actuaba en su confesión, etc. La averiguación policíaca sobre la que se articula la obra, afectará así la visión de Prullàs desde la fantasmagoría que le imponen sus lecturas del género. Pero a esta novela-comedia detectivesca, se une una presencia latente de esta metaficcionalidad; abandonados en el fragmentarismo discursivo, todas las criaturas de Mendoza afrontan un cruce de fabulaciones de las que han de averiguar la autenticidad²¹⁹.

En este contexto de inestabilidad simbólica, impera la necesidad de estudiar el *punto de vista* de los protagonistas detectivescos —entendiendo la idea de detective desde la amplitud mendocina conjugada con la sombra del pícaro— que circundan la narración en busca de sus unidades de significación. La continua *búsqueda de lo absoluto* que conduce a los santos de Mendoza que, a través de las tramas criminales en las que los objetos, personajes y espacios mutan su significación, manifiesta con más evidencia la quijotesca ausencia en la que se descubre la retórica del discurso y la resemantización de los símbolos. Después del crimen, los elementos mínimos de la narración cobran su sentido multivalente.

Al llegar a la esquina de las Ramblas le deslumbraron los faros de un automóvil que viraba en aquel momento para entrar en la calle de la Unión. Un pensamiento inconcreto golpeó el cerebro de Nemesio Cabra Gómez, algo que le intranquilizó sin que pudiera precisar qué era. Siguió andando y dando vueltas a la idea hasta que se hizo la luz: aquel automóvil los había estado siguiendo. Estaba detenido a la puerta de la taberna, más tarde frente al edificio de Correos y, por último, lo había visto sortear los carros de verduras Ramblas arriba. Entonces no le había prestado

²¹⁹ Otro ejemplo ilustrativo lo encontramos en *La isla inaudita*, un escenario veneciano cubierto de misterio y en el que Fábregas, su protagonista, se ve continuamente forzado a discernir lo que hay de fabulación y engaño en la ciudad y sus habitantes. Una obra en la que se trata todo el tiempo de averiguar si el lenguaje significa o no significa, si la imagen corresponde a un sentido o no. «Sin dar tiempo a que Fábregas decidiese para sus adentros si en aquellas frases convencionales había una intención específica o si en realidad no tenían más objeto que amenizar un intervalo forzoso en compañía de un desconocido» ([1989] 2016: 188-189).

atención, pero ahora, después de las últimas palabras pronunciadas por el beodo, aquellos hechos misteriosos, aquellas coincidencias cobraban un trágico sentido. ([1975] 2016: 231)

Enmarcados en la trama policíaca, los personajes de Mendoza descubren la inestabilidad semántica de las formas, evidenciando la multiplicidad de significados que escondían los elementos narrativos. La simbología de la luz de los faros y la iluminación de las ideas en Nemesio dejan ver dicho mecanismo de anagnórisis propio de la codificación de la estructura policíaca, en el que la escena del automóvil que sigue silencioso a los personajes hasta el momento en que se ilumina, aquí literalmente —como una hipertrofia paródica de los signos—, una idea fugaz cuando ya es demasiado tarde. Este proceso de reconstrucción discursiva por el que se reinterpretan los elementos narrativos *a la luz* de nuevos valores semánticos vinculará la labor del detective, no solo al ejercicio de lectura literaria arriba apuntado, sino a las relaciones mismas del hombre, el lenguaje y el mundo. Es así como el personaje en busca de signos nos sirve para analizar la manera en la que Eduardo Mendoza explora los valores del lenguaje a través de su escritura literaria. Si la figura del turista era la encargada de crear símbolos simulados, el detective es aquella que persigue una reconstrucción de los lazos entre signo y significado en un universo de desencuentros semiológicos, donde la razón y la significación dejan paso al instinto y el carnaval. Tomando la serie del detective anónimo como punto de referencia hipertrófica de dichos recursos, no hay más que advertir la inestabilidad de la identidad fundada sobre el disfraz, en la que ese mismo re-conocimiento por el que se vinculaba signo-significación en el asesinato de Pajarito de Soto presenciado por Nemesio, se reescribe paródicamente en los desvelamientos acaecidos desde la primera novela:

Y, así, por más que Mercedes Negrer hubiera hecho lo que ella juzgaba más eficaz para pasar desapercibida, un simple atisbo de su incendiaria delantera me habría bastado para identificarla aunque mediara entre nosotros leguas de distancia ([1996] 2016: 128)

Como personaje encargado de la iluminación de las relaciones entre significante-significado, este detective paródico lleva la lógica deductiva a los límites del absurdo gracias al elemento carnavalesco. Las notables lagunas que dejan sin resolver el misterio, el laberinto, la aventura, el enredo y el secreto del detective sin nombre no funcionan sino como hipérbole de los misterios que rodean a la totalidad de los personajes mendocinos.

En definitiva, la problemática a la que nos aproximamos con esta comunión picresco-detectivesca será la (in)capacidad de los elementos discursivos de producir significados narrativos. Para ello volvemos a tomar de referente inicial la fórmula más elemental: la propia identificación del personaje. ¿Sirve la palabra para la identificación del sujeto?; o lo que es lo

mismo, ¿existe el nombre propio en la literatura de Mendoza? No hay más que repasar la lista para intuir el juego semiótico. Heredero de la tradición quevedesca y cervantina, recogida después por la novela del XIX y principios del XX, las influencias de Galdós, Dickens, Valle o Baroja salen a la luz en la onomástica mendocina. En todas sus novelas hay un evidente interés por desvelar la significación del lenguaje —ya desde su capacidad evocadora de significación cultural o emocional— que llega al nombre propio como otra manifestación de la subjetividad implicada en la nominación, que nunca será neutral²²⁰. Desde el nombre propio, se ejecuta un mecanismo de despersonalización en virtud del cual los mecanismos estéticos de significación (sustitución, síntesis, metonimia, metáfora) conjugan la problemática de la arbitrariedad del signo con la motivación semiótica inherente a la comunicación literaria.

La mirada cómica de Eduardo Mendoza determinará especialmente el reiterado uso de pseudónimos, nombres artísticos o mote con los que se renombrará a los personajes siguiendo las fórmulas ligadas al cómic²²¹. Las caricaturescas denominaciones de sus parodias detectivescas presentan con más crudeza una imagen figurativa del personaje salida directamente de las viñetas: Muscle Power, Plutarquete Pajarell, Alí Aarón Pilila o Llewelyn de París irrumpen en el thriller con una clara desarticulación del elemento trágico de lo *noir*. Pero a ellos se suman Lucas el Ciego, Obispo Cachimba, La Fresca, doctor Pimpom o incluso, el Doctor Corbeau, son figuras incluidas en las novelas más alejadas de la intencionalidad abiertamente lúdica (*La verdad sobre el caso Savolta*, *La ballena*, *Una comedia ligera* y *La isla inaudita*); esto es, los recursos cómicos, traídos de la cultura popular, vuelven a consolidarse como una constante que hunde sus raíces en las problemáticas teóricas que recorren su pensamiento literario. El desvelamiento del artificio estético del lenguaje a través de la palabra se manifiesta en su construcción cómica o, al menos, recursiva como expresión de extrañamiento formalista; esto es, la funcionalidad estructural por la que el nombre propio se reconoce como la unidad nominal encargada de sustituir una colección de rasgos, como una equivalencia entre el signo y la suma, queda desautomatizada²²². «Lo que hoy día está

²²⁰ La onomástica mendocina ha sido lugar común en las investigaciones sobre la narrativa del autor, bien como juego hipertextual estudiado por ejemplo por Saval (2003) a propósito de Onofre Bouvila o advertido en Aparicio Maydeu (2019) a propósito de Lorenzo Verdugones.

²²¹ Pulgarcito, el DDT y el TBO, son referencias recurrentes en las entrevistas con el autor.

²²² El personaje de Fábregas deconstruye su individualidad a la sombra de esta problemática: «Sé que todo viene de mi modo de ser, pero ¿cuál es ese modo?, se preguntaba perplejo. La reflexión sobre su propia identidad, lejos de aclarar sus ideas, le confundía aún más. Por más que hacía, no lograba verse como una suma de características que, entremezcladas, formaban su identidad. Para sí mismo era sólo una persona a la que esas características, venidas de fuera como invasores de otra galaxia, habían elegido como campo de batalla por casualidad. Según él, valor y cobardía, mezquindad y altruismo, tesón y desidia luchaban ferozmente por

caduco en la novela no es lo novelesco, sino el personaje; lo que no puede ser ya escrito es el nombre propio» (Barthes 1970: 79). La subversión paródica de Mendoza juega con la crisis semiológica barthesiana:

El diálogo quedó interrumpido en este punto por la aparición de un hombre sobre quien la desgracia parecía haberse cebado en grado sumo: sólo tenía un brazo y aun de éste mal podía servirse porque precisaba de él para sostener la muleta con que suplía la falta de una pierna; media cara aparecía surcada de costurones, y horribles cicatrices señalaban el lugar donde debían haber estado un ojo y una oreja. Con enorme esfuerzo se desplazaba el desdichado por el suelo resbaloso de aserrín. Se detuvo junto a Ignacio Vallsigorri, abrió una boca sesgada y sin dientes y exhaló un ronquido prolongado. Ignacio Vallsigorri lo miró con estupor; por más que procuraba disimular la repugnancia, el horror se pintaba en su semblante. ¿Decía usted algo, buen hombre? ([1996] 2016: 113)

Cosa Bonita. Así se le conoce a este tullido que tan magistralmente desmiembra la narración de Mendoza, un *corps morcelé* que la narración recoge finalmente en una perfecta nominación que demuestra la crisis del nombre propio, que no es otra que esta crisis de referir la identidad a la que nos referiremos en el siguiente apartado. Observamos, por tanto, que la onomástica mendocina es un efectivo recurso mediante el que los propios personajes pretenden moldear el mundo e imponer en él el orden (siquiera irónico) entre signo-significado que persigue la fórmula policíaca. A Anthony Whitelands, insisten en llamarle Toni, Antoñito y Antonio Vitelas en un intento por constituir al personaje bien desde la familiaridad requerida por la familia de la Igualada, bien desde la intromisión en el contexto nacional que persigue la policía republicana. *Nomen est ornen*, alude en su estudio Fallend (1994: 56). Siguiendo este principio, los personajes mendocinos atienden a la funcionalidad de su nombre dentro del universo narrativo, siendo para el detective un arma de mimetización, lo mismo que muchos personajes lo utilizan para su singularización pero, en cualquier caso, movidos por el poder connotativo de la palabra que irá destinado principalmente al efecto cómico de la ironía semántica: «En realidad me llamo Lilo Moña. Me puse Pashmarote Pancha porque suena mejor» ([2012] 2017: 120). Partiendo por el propio no-nombre del protagonista de las novelas detectivescas, a quien nos resistimos a bautizar como así lo hacen los trabajos de Hickey (1990; 1992), Trotman (2007; 2009), Bravo (2017), entre otros, con el primero de sus seudónimos o con cualquier otra denominación sustitutiva; pues el juego del anonimato resulta significativo si lo entendemos dentro de la onomástica mendocina: no solo se muestra como un signo de la parodia detectivesca²²³, sino que el poder representativo del lenguaje

conquistar su ánimo y según cuál de ellos resultaba vencedor en la contienda, así era luego su conducta» ([1989] 2016: 174).

²²³ Las grandes figuras del género detectivesco resuenan en la memoria popular: Sherlock Holmes, Poirot, Maigret... La entidad del personaje del detective es uno de los ejes fundamentales del género, amparado generalmente en una estabilidad de la que Mendoza se aparta, decidiendo incluso que se evidencia el progresivo

literario se explora desde la innominación del personaje para extenderse hacia la necesidad mimética sobre la que se ampara su supervivencia. Este protagonista mendocino debe ser ciertamente innombrable, pues es la máxima expresión de la maleabilidad lingüística, la voluntad estética y la disgregación identitaria: el personaje no se puede *decir* porque su construcción no es sino la fragmentación reflejada del otro.

envejecimiento del protagonista que, en la última novela, culmina en una pasividad que le convierte en mero observador.

SUPERVIVENCIA DESACRALIZADA. IMITÁNDO(SE) AL OTRO

La función carnavalesca derivada de la inmediatez de los nombres propios con los que Mendoza bautiza a muchos de sus personajes invierte su indudable efectividad en la desautomatización estética y la caricatura literaria; dos funciones fundamentales en la escritura del autor cuyo alcance supera los ejemplos onomásticos para convertirse en una problemática presente en todo su discursar narrativo, partiendo de los que consideramos sus dos personajes detectivescos por antonomasia, el protagonista y narrador de los cinco títulos y Pomponio Flato, que son significativamente héroes paródicos²²⁴. Como el autor en su tarea escritural, el recurso del que disponen ambos detectives no es otro sino la impostura. Y no es otro. Ambos son las máximas representaciones de la carencia: hambrientos, en andrajos, arrastrados por la por la narración sin otro medio que su ingenio. La escasez es tal que uno de ellos ni siquiera tiene nombre.

El trajín de los últimos años me había impedido hasta la fecha solicitar el Documento Nacional de Identidad e incluso regularizar mi situación legal, ya que al venir yo al mundo, mi padre o mi madre o quienquiera que me trajo a él, no se tomó la molestia de inscribirme en el registro civil, por lo que no quedó de mi existencia otra constancia que la que yo mismo fui dando, con más tesón que acierto, por medio de mis actos; y comoquiera que en épocas recientes, de resultados de sucesivas amnistías promovidas por gentes de bien y refrendadas con sospechoso entusiasmo por algunos políticos, habían sido retirados de la circulación los registros penales y las fichas policiales,

²²⁴ En las entrevistas dadas por Eduardo Mendoza, especialmente con la publicación de alguna de las aventuras del detective anónimo, ha reiterado una *incapacidad* de lograr una novela policíaca en la línea de sus máximas influencias y sus lecturas personales (Agatha Christie, P.D. James, la literatura americana o escandinava...). Sin embargo, la citada incapacidad debe entenderse, no como una limitación estética (siendo el autor camaleónico por excelencia), sino como la imposibilidad de situar su mirada literaria a través del personaje detectivesco tradicional. «Yo sería incapaz de crear un detective clásico, que se tomase a sí mismo en serio y que tuviese problemas como los que tienen los detectives serios» (Mendoza, 30/10/2015). El quehacer narrativo de Mendoza se divorcia de los signos de la heroicidad y dignidad que necesita el personaje tradicional para su configuración.

mi situación era comparable a la de ciertos animales extintos, bien que sin interés científico alguno. ([2001] 2016: 29)

Su éxito o fracaso, como personajes y como narradores, depende de esa noción anglosajona del *mit* que Mendoza aplica aquí a su capacidad mimética. Es en su herencia del mito del pícaro que la individualidad de este personaje esperpéntico pero moderno le reporta las ventajas de su aislamiento social representando la figuración que de sí mismo se compone el resto de personajes. «Me hice el tonto y permití que me zarandearan. Cuando se aparearon en Tres Torres les había birlado un reloj de pulsera, dos bolígrafos y una cartera» ([1979] 2016: 25); igualmente: «mientras yo distraía a las dependientas haciendo como que quería pedir preservativos y no me atrevía a explicitarlo» ([1979] 2016: 155); o, «Dejé que se burlaran un rato y luego fingí profunda tristeza. Pellizcándome con disimulo el perineo logré que unas lágrimas afloraran a mis ojos. Las criaditas, que en el fondo eran todo corazón, se compadecieron de mí y me preguntaron qué me pasaba» ([1979] 2016: 71). Como antítesis del heroísmo, este protagonista reitera hipertróficamente su patetismo. No hay dignidad ni honra, su discurso acusa su inferioridad en términos intelectuales, morales o sociales para alcanzar sus objetivos.

Siendo ajenos al mundo que les rodea y debiendo, sin embargo, explicarlo, los detectives de Mendoza se convierten en camaleones figurativos compuestos sobre el fragmentarismo discursivo del travestimiento carnavalesco. Además de la ya citada fuerza semiológica teatral²²⁵, la aplicación de la teoría bajtiniana al mundo narrativo del barcelonés deviene en este punto decisiva. Así ha sido explorada, especialmente en este detective anónimo (Marin, 1992; Trotman, 2007, 2009 y 2013; Bravo 2017); lo cierto es que la incorporación de aquel mundo terrenal de lo bajo y del pacto festivo que hace de la máscara el signo de la ambigüedad domina la serie detectivesca de Mendoza, donde los valores lingüísticos de la premodernidad se instalan en el discurso del narrador que consigue moverse por la trama gracias a la confianza en el signo (verbal o visual). Pero al análisis carnavalesco de estas novelas se ha de incorporar necesariamente un giro posmoderno sobre la que se construyen las narraciones del barcelonés. Vista ya la variabilidad onomástica primera de este travestimiento premoderno, es importante hacer notar que la motivación que determinaba cada uno de aquellos nombres propios se establecía en un juego de proyecciones hermenéuticas: nuestro detective será Arborio frente al jardinero, Ceferino con el inspector o Fervoroso ante el devoto; una tipificación nominal que señala la manipulación del lenguaje

²²⁵ Ya anotábamos más arriba la funcionalidad del bululú en las obras del detective loco, cuyas mudanzas discursivas no son sino los *do de pecho* que con su impostura consigue reinterpretar.

en su funcionamiento pragmático, ofreciéndose como *figuración modelo* ante el receptor tipificado, esto es, no como una máscara premoderna sino como un simulacro posmoderno sobre el que se trazarán escenas cercanas al humor del absurdo: «Cruzamos la agencia, él renqueando y yo también, porque no consigo evitar el mimetismo cuando voy con un cojo, y el mocetón que montaba guardia nos abrió la puerta» ([1982] 2016: 152).

En sus transformaciones interviene una automatización deshumanizada que consigue componer un variopinto universo de tipos literarios que han sido mayoritariamente analizados bajo una intencionalidad satírica de crítica sociopolítica. Sin embargo, no se puede decir que las deconstrucciones cómicas que componen la textura del mundo narrativo de Mendoza respondan a un enjuiciamiento correctivo. Sin deshabilitar la mirada social y moral (que no moralista) que empapa su literatura, y que de hecho reconoce el autor enteramente ligada a la creación estética, creemos que su quehacer literario vira hacia una intencionalidad paródica. Su modo de escritura remite efectivamente a su propia constitución como lenguaje estético desde muy distintos ángulos narrativos y discursivos, convirtiendo las preocupaciones sociales del contexto histórico en revelaciones retóricas que exceden el terreno sociológico. El texto literario es, indudablemente, una recreación ideológica verbal; sin embargo, la construcción sobre la máscara discursiva que introducen sus personajes se sirve del esqueleto ideológico sobre la que revelar el artificio estético. Un amplísimo abanico discursivo anclado además a sus manifestaciones históricas gracias a la habilidad estilística del autor que colecciona referencias lingüístico-culturales. La memoria textual que se ofrece al lector en todas sus novelas consigue un dialogismo reescrito desde su mirada cómica, de la que la parodia será en buena parte guía de escritura.

La capacidad denotativa y creacional del lenguaje (premoderno y posmoderno) queda relacionada con la determinación ideológica que impone la construcción y desarrollo de los personajes como seres retórico-semióticos. Su retrato hiperbólico, trazado ya desde los nombres propios, esconde una idea germinativa sobre la que se han ido componiendo las identidades de las criaturas del barcelonés desde su exotismo, su extranjerismo, su feminidad y masculinidad, su urbanismo o ruralismo... incorporado ahora a su retoricismo estético. Reconocida la necesidad de adaptación al medio como un proceso mimético, los personajes de Mendoza en su encuentro con el otro se convierten en los portadores de las figuraciones discursivas donde su manifestación paródica será una constante. Los ejercicios estilísticos que despliega el autor en cada una de sus obras y que han sido reconocidos en la bibliografía como mixtura, collages, pastiches, etc., integran en su impostura una desautomatización estética de la que participan por igual los géneros literarios. Partiendo de la propia parodia de

la novela negra y sus elementos estructurales, se reescriben cómicamente las fórmulas discursivas que la componen, como son la judicial, la perital o la forense:

¡Señor juez!, exclamó levantando un dedo en dirección al techo, en nombre de las atribuciones que me confiere mi cargo y habida cuenta de las pruebas reunidas contra el acusado, el aquí presente don Carlos Prullàs, de profesión comediógrafo, pero considerando asimismo el principio sacrosanto de la independencia del poder judicial, consagrado en nuestro ordenamiento político nacional, pongo a su disposición a este punto filipino para que sea juzgado por el delito de haberse cargado a Ignacio Vallsigorri con arreglo a lo dispuesto en el código penal y en los artículos correspondientes de la Ley de Enjuiciamiento Criminal, y perdone si mi lenguaje adolece de alguna impropiedad, pero no soy abogado. ([1996] 2016: 604)

Esta arenga declamada por don Lorenzo Verdugones, otro de los personajes policíacos que se (de)forma desde el modo paródico, evidencia la doble funcionalidad de este tipo de discursos; contruidos sobre la necesidad de autoridad de la palabra enunciada, el personaje incorpora elementos retóricos propios de la oratoria del derecho penal que se pretenden signos de autenticidad para su figuración como defensor de la justicia. Un tipo de discurso que ya en su propia naturaleza modal implica una motivación persuasiva que, en vistas de las interferencias cómicas, evidencian su artificio retórico y el modo paródico con el que Mendoza las compone. En este personaje se conjugan además las retóricas franquistas y el lenguaje militar en una nueva hipertrofia discursiva dominada por las exaltaciones vulgares; la introducción reiterada de insultos o palabras malsonantes será la fórmula utilizada en todas las manifestaciones del discurso militar en Mendoza, y en buena parte del policial, lo que creemos excede la mera desautomatización cómica del discurso poético para convertirse en la expresión misma del paroxismo patriótico sobre el que gira su retoricismo autoritario. En realidad, estamos ante la otra cara de las formas con *expectativas de verdad*, las ilocucionales, cuya trascendencia en la narrativa mendocina es indiscutible; entendidas no desde el eje ficcional-referencial, sino dentro del lenguaje como artificio comunicativo, esta duplicidad que imprime la hipérbole cobra especial importancia en la retórica del poder.

Sobre el eje del universo detectivesco, la ficción de Mendoza despliega así una textura cuyos campos semánticos (periodístico, científico, militar, religioso, cronista...) que encuadramos como *voces de la autoridad* traen consigo una impostura estilística que desautomatiza los estatutos ficcionales y retóricos²²⁶ para desarticular sus consecuencias perlocucionales. Esto

²²⁶ Siendo la primera novela del autor su muestra más literal de fragmentarismo formal y pragmático, la unidad que envuelve las narraciones posteriores no oculta la perpetuación e incluso amplificación de la impostura estilística. José Saval (2003) ya lo estudió en *La ciudad de los prodigios*, la edición de Aparicio Maydeu (2019) lo estudia sobre el catálogo desordenado de *Una comedia ligera*, los estudios sobre la novela de la transición (Giménez-Micó, 2000), la posmodernidad (Herráez, 1998) o la parodia (Knutson, 1999; Yang 2000) han dado cuenta de la manipulación genérica en la obra de Mendoza.

es, la tipificación hipertrofiada de los personajes del empresario, el periodista, el policía o del propio alcalde o ministro, los torna dispositivos estéticos dibujados sobre la hipertrofia paródica que domina las tramas detectivescas y que revelan la vacuidad de su lenguaje. Las elecciones primarias de las que forma parte Mauricio es una de las muestras más evidentes de esta literaturización del mitin²²⁷.

Brihuegas aprovechó la oportunidad para ponerse a hablar inmediatamente y con mucho énfasis. Mauricio le escuchaba con la máxima atención, tratando de descubrir los trucos de la oratoria popular. Era obvio que Brihuegas poseía larga experiencia en aquel terreno, pero su discurso consistía en una sucesión de estereotipos y lugares comunes. A veces perdía el hilo en mitad de una frase. Entonces levantaba la voz, señalaba a los oyentes con ademán conminatorio y exclamaba: ¡Compañeros, os lo digo bien claro para que me entendáis! Y acto seguido se adentraba en un nuevo tema del que tampoco decía nada específico. ([2006] 2017: 49)

Así como lo paródico señala la textualidad, la caricatura mendocina señala la retoricidad; la hipérbole retórica con la que se construye el discurso de buena parte de sus personajes inserta en la comunicación estética una desviación hermenéutica que hace preguntarse continuamente, tanto al lector como al personaje, sobre la autenticidad de la forma o del artificio discursivo. Son muchos los caracteres que se identifican por su *falta de naturalidad* (como Pedro Teacher), por sus *modos zalameros* (el Duque de la Estación Espacial, Poveda el estraperlista, las figuras asiáticas...), *lastimeros* (con la señora Dolabella de *La isla inaudita* como máxima representante) o *melifluos*, (con el que voluntariamente se expresan los personajes, pero que también llega a construir enteramente su identidad), como así se describe a Franco y, especialmente, como se reitera sobre José Felipe Clasiciano, poeta modernista hispanoamericano cuyo discurso merece ser reproducido:

¡Qué gusto verte, Carlitos, pero qué gusto! Recibió a Prullàs con un abrazo aparatoso y aventó al efebo. Ándate nomás, morochito; alieguito te busco. El interpelado se alejó marcándose unas chicuelinas. Ay, Carlitos, suspiró el poeta, me encanta picotear con estos galopines, ¡me encanta! ¡Son tan tiernos! Todito se lo creen y por cualquier cosa se entusiasman. Lo que su fantasía les pinta, eso ven. Este angelote lo mismo se ha pensado que yo era un empresario taurino de allende la mar oceánica, ¿y yo?, ¡pues dejarme querer, Carlitos, dejarme querer! Eso nunca viene mal. ¡Lindo potrillo! Bien distinto a nosotros, figúrate, tan de vueltita de todo y tan blasés. ¿Y tú?, ¿qué me cuentas?, ¿qué vaina es esa que me platicaste por el teléfono? ([1996] 2016: 320-321)

Ejemplo de las transcripciones identitarias de los personajes mendocinos a propósito de una trama detectivesca plagada de entrevistas, la intervención del *melifluo poeta* irrumpe como una

²²⁷ Aunque no la única. No pasan desapercibidas las grotescas intervenciones del alcalde en la serie del detective anónimo donde se convierte en la más grotesca figura ficcional de un mundo narrativo ya por sí mismo encuadrado en la caricaturización rabelesiana. Son estos personajes la representación misma de la estética del absurdo; véase por ejemplo, el discurso final de *El enredo de la bolsa y la vida*. Más aún, gracias al innominado detective, que demuestra la eficacia de adaptarse a los cambios políticos utilizando en cualquier caso, una retórica ideológica vacía que alcanza al *Con Franco vivíamos mejor* y al *Bravo por la CNT y aúpa comisiones obreras*.

fórmula metaliteraria. Nos enfrentamos a un nuevo nombre propio con el que se parodia toda una corriente estética y que tipifica la figura en su condición de artista hispanoamericano; la acumulación de recursos lingüísticos, atendidos por Aparicio Maydeu (2019), vuelven a traernos una reescritura cultural paródica, de la signicidad y su retórica, por otra parte siempre unidas. Pero hay en este texto un elemento que, además de ilustrar la artificialidad del idelecto, nos sirve para subrayar las consecuencias que motivan estas formas de impostura narrativa en Mendoza. *Lo que su fantasía les pinta, eso ven*, dice Clasiciano; un calco cervantino que vuelve a traer a la figuración como el elemento relacional de los personajes que, *todo se lo creen y cualquier cosa les entusiasma*. El travestimiento del detective sin nombre o las acomodaciones lingüísticas que vimos de Pomponio Flato no son sino expresiones grotescas amparadas en la parodia detectivesca que se extienden, no obstante, al completo quehacer literario mendocino, en el que el personaje se construye sobre las figuraciones que pinta a ojos de su interlocutor. Un mecanismo que establece una distancia entre personaje y figuración que, cualesquiera sean los recursos estilísticos que construyan la narración mendocina, no dejan de imponer una sonrisa en el lector que descubre la hiperbólica desviación entre ambos; como así ocurre, por ejemplo, en la imagen final que de su marido y su padre ofrece María Rosa Savolta:

Los dos, papá y Paul-André, fueron demasiado buenos: dieron lo que tenían a manos llenas. A veces incluso lo que no tenían, eso también lo dieron, con tal de favorecer a un amigo; por el placer de ayudar, sin exigir intereses ni garantías, sin apremios ni documentos, fiados de la palabra y el honor, como hacen los caballeros. ([1975] 2016: 408)

El discurso del personaje da una versión tan ajena al capitalismo gansteril encarnado por Leppince y Savolta, que revela la eficacia de los juegos diegéticos que rodean la figuración mendocina como una continuada desacralización de las relaciones signo-referencia. Sus personajes se deconstruyen constantemente sobre su propia figuración. Los protagonistas mendocinos, herederos del aislamiento y el individualismo del personaje moderno, deben sobrevivir en el entorno narrativo posmoderno que se sostiene sobre la habilidad mimética y reflectante que el personaje demuestre tener.

Los mecanismos de imitación y subversión (de desautomatización) discursiva hasta aquí aludidos están vertebrados por una fórmula de caracterización de los personajes a partir de su envanecimiento. La vanidad es una de las herramientas que más acertadamente sirven a la narrativa de Eduardo Mendoza en su problematización con el lenguaje estético, y sin

embargo apenas mencionada en la bibliografía sobre autor. Definida como *síntoma de la arrogancia* pero también como la *falta de realidad* o *vacuidad*, la vanidad se convierte en la característica prioritaria en la reconstrucción de la identidad propia y del otro. ‘Vana representación, ilusión o ficción de la fantasía’ que recoge la RAE, este pecado capital resuena en la consciencia del personaje mendocino:

Bien, bien, mediré mis palabras aunque esto no modifique en nada mi forma de pensar. Ya sé que las personas sois así: no queréis que se os diga lo que os desagrada oír; sólo queréis oír lo que os gusta, aun sabiendo que eso que oís no es lo que piensa la gente. Bah, qué falta de inteligencia. Pero no creas tú que me escandalizo ni que me extraño siquiera: hace muchos años que he aprendido a calibrar la vanidad humana. ([1986] 2017: 242).

Mientes fatal, pero no dejes de adularme: a partir de cierta edad sólo una vanidad monstruosa nos permite creer que lo que hacemos tiene algún sentido ([1996] 2016: 292)

Seditiones ipsas ornant. Esto significa que abusan de tu buena fe. De tu buena fe y también de tu vanidad. La buena fe y la vanidad son dos caras de la misma medalla. ([2006] 2017: 67).

Era indudable que trataba de ganarse con halagos mi voluntad y así obtener mi colaboración. ([2001] 2016: 87)

Pero la experiencia me ha enseñado a temer más los halagos que las amenazas, de modo que regresé al presente y dije... ([2012] 2017: 21)

Sirvan estas citas, espigadas de distintos textos del autor, de ejemplo a la dependencia de la identidad de los personajes para con la construcción figurada de una utopía creada por su propia vanidad. Comenzando por la primera de ellas, sacada de *Mauricio o las elecciones primarias*, se vinculan en esas *dos caras* de la medalla que remitimos a la utopía premoderna y la simulación de la posmodernidad. *Seditiones ipsas o.*, traducido como ‘presentar bajo una bella apariencia las sediciones mismas’ (=hacer apología de los sediciosos), subraya la implicación de las pasiones como fuerzas de sublevación; el latinismo viene a recoger la fuerza irracional que, ciertamente, acaba por dominar a los personajes literarios. No obstante, la interpretación de monsén Serapio incluye unos matices significativos. Tanto la buena fe (credibilidad) como la vanidad (falta de sustancia) se conjugan como cualidades de las que adolecen y se aprovechan los personajes del mundo narrativo de Mendoza. Así consigue, por ejemplo, Pomponio Flato hacerse acompañar por un soldado romano en sus pesquisas, cuya credulidad en el discurso ofrecido por este detective accidental —y que puede interpretarse como la fe ciega en el lenguaje como índice de autoridad— le permite simular auténticas órdenes en tanto así serán acometidas²²⁸. Las referencias a la ingenuidad de los personajes es abundante, como ya lo sugiriera el melifluo poeta, llegando incluso a personificarse en la

²²⁸ La contrariedad del niño Jesús ante las mentiras de su acompañante reiteran la trascendencia del lenguaje mítico que él personifica.

hermana del detective anónimo, *Cándida*, objeto de las más hiperbólicas descripciones, como la que le sirvió de presentación primera al lector:

De su cuerpo ni que hablar tiene: siempre se había resentido de un parto, el que la trajo al mundo, precipitado y chapucero, acaecido en la trastienda de la ferretería donde mi madre trataba desesperadamente de abortarla y de resultas del cual le había salido el cuerpo trapezoidal, desmedido en relación con las patas, cortas y arqueadas, lo que le daba un cierto aire de enano crecido, como bien la definió, con insensibilidad de artista, el fotógrafo que se negó a retratarla el día de su primera comunión so pretexto de que desacreditaría su lente

—Estás más joven y guapa que nunca. ([1979] 2016: 23)

El protagonista y narrador de esta serie reconoce su particular forma de *halagar a los hombres* así como los peligros de sucumbir a los halagos²²⁹. Su excentricidad trae consigo la hiperbólica capacidad de proyección figurativa que permite al lector concebir, desde el absurdo, la *candidez* implicada en la creencia de un lenguaje representativo, que deparará a su hermana los más estrepitosos destinos: detenida y encarcelada en repetidas ocasiones hasta ser víctima del atentado de un terrorista internacional. La ingenuidad de los personajes mendocinos queda, como vemos, en todo momento unida a la vanidad —que puede ser entendida en realidad como un tipo de ingenuidad voluntaria de alta rentabilidad cómica—, un simulacro de carnaval que a lo largo de sus novelas disponen los personajes con sus discursos como figuración cuya hiperbólica imagen (retórica y semiótica) hace de este reflejo de los caracteres una parodia discursiva que se evidencia en la superposición de ambos parodiado y parodiador. Así don Lorenzo Verdugones ve corroborada su autoridad por los aplausos que el juez hace a su vanidad ante la citada arenga declamada:

¡Por el amor de Dios, don Lorenzo, domina usted como nadie la labia del foro! Es una lástima que no sintiera usted la llamada de la toga: ¡qué gran jurisperito habría sido de habérselo propuesto! ¡Un verdadero Juvencio! ¡Un Puffendorf! ([1996] 2016: 604)²³⁰

Simulación e hipertrofia se unen en un intercambio dialéctico en el que el lector, sometido a la ceguera de la fórmula detectivesca de la novela, se enfrenta a una doble realidad de imitación y fingimiento. Toda esta novela (*Una comedia ligera*) gira efectivamente en torno a la construcción de la imagen utópica del interlocutor —«los buenos modales se observaban en todo momento y ocasión» ([1996] 2016: 13)—, como aquí el caso de don Lorenzo Verdugones, anclada en la falsa representatividad de un lenguaje desviado sobre el

²²⁹ Aludidas a propósito de las analogías salvaje y ejemplificado en la cita anterior.

²³⁰ Obsérvese este mecanismo en el detective anónimo, cuya hipóbole caricaturesca lleva las referencias al mundo épico de lo fantasmático: «usted, un Tarzán de los mares, un Maciste escandinavo, un digno sucesor del celebrado Charles Atlas (...) Mientras le dirigía aquellas palabras apaciguadoras había estado yo recorriendo con los ojos el cuarto en busca de algún objeto contundente con el que darle en el cráneo» ([1979] 2016: 40-41). La vanidad se ejecuta aquí en la evocación misma de la fantasía.

enaltecimiento discursivo que desemboca en parodia. Eduardo Mendoza pinta una composición de figuraciones discursivas que, utilizadas para la supervivencia de los personajes, logra exponer cómicamente las adaptaciones comunicativas que intervienen en el encuentro del yo y el otro, desestabilizando la noción de identidad. «El objetivo del texto polémico no es presentar la visión del mundo del adversario, sino su “simulacro”. Todo texto polémico intenta descalificar el discurso del oponente». (2000: 89) La idea de Giménez-Micó, tomada de la obra de Maingueneau (1983), *Sémantique de la polemique*²³¹, sirve como punto de partida al mecanismo del imitar(se) a otro como una imagen representativa de la lucha entre el deseo y la satisfacción. Esta *semántica de la polémica*, aplicada por la autora a la dimensión política de los textos de Mendoza, se revela como mecanismo de figuración discursiva si atendemos a la construcción de los personajes sobre la base de la episteme de la posmodernidad baudrillana.

Recordemos cómo Quiqui la actriz lograba ofrecer una imagen de la fantasía que cautivaba; lo mismo que antes Onofre Bouvila había sido el creador de *espejismos*. Sin embargo, tanto el uno como el otro sucumbe a su propia vanidad (como así hemos querido dejar constancia en las citas anteriores); o, en términos literarios, estos personajes se desestabilizan debido a su propia idealización. La paradoja establecida por estos dos personajes se extiende a todo el elenco mendocino y nos permite dar cuenta de las interferencias que lo fantasmático llega a producir en la imagen de las figuras literarias; su propia identidad se ve comprometida por las proyecciones que, habiendo sido generadas en el otro, les devuelven una figuración desconocida que perturba su propia individualidad²³². Si la actriz, en su eterna representación de mujer-joven-ingenua, había descubierto la depauperación de una figuración que perdió su significación (especialmente desde su relación fracasada con Vallsigorri) y se convirtió en farsa, la deconstrucción de Onofre Bouvila no será menor:

¿Qué me ocurre?, pensaba. Pero aunque creía tener las ideas muy claras no podía dar respuesta cabal a esta pregunta. En realidad, como le ocurre a todo el mundo, era incapaz de verse a sí mismo; sólo veía el reflejo de su personalidad y de sus actos en los demás y de ahí extraía de sí mismo un concepto totalmente erróneo. Luego este concepto no resistía un análisis más

²³¹ «Dans un échange polémique chacun des adversaires occupe alternativement la position d’agent et de patient ; la tâche qui s’impose alors, c’est de dégager les règles en fonction desquelles chaque discours-patient pour être en mesure de les disqualifier. En effet, il est bien évident que ce n’est pas le discours de l’adversaire saisi dans son fonctionnement effectif qui est cité et annulé, mais un simulacre, construit comme son propre négatif par le discours-agent». (Maingueneau, 1983 :16)

²³² La alienación de la identidad deviene literal en Fábregas, uno de los protagonistas con los que Eduardo Mendoza ha explorado más detenidamente la ficcionalización de la intimidad: «La reflexión sobre su propia identidad, lejos de aclarar sus ideas, le confundía aún más. Por más que hacía, no lograba verse como una suma de características que, entremezcladas, formaban su identidad. Para sí mismo era sólo una persona a la que esas características, venidas de fuera como invasores de otra galaxia, habían elegido como campo de batalla por casualidad». ([1989] 2016: 288)

minucioso, le producía una insatisfacción imprecisa y se reavivaba en él el desasosiego. Entonces volvía a su memoria el recuerdo de su padre. ([1986] 2017: 183)

Los momentos de insatisfacción imprecisa, en los que el desequilibrio del reflejo de su identidad en el otro se concretan para el lector en este recuerdo traído por la memoria de Onofre. Su padre se describe como la figura del indiano que, en un intento de empoderamiento, regresa al seno familiar y se descubre como fraude. Es tal la violencia con la que el personaje vive el desengaño de la figura paterna que funcionará como detonante para la salida del joven Bouvila a la ciudad y la causa última de la búsqueda de su redención²³³. Esto lleva a concluir que, mientras hay en la narración de Mendoza una exploración del mundo carnavalesco y posmoderno a través de la imitación y el fingimiento retórico-semiótico, existe un elemento nodular de desengaño que impone una recuperación de la problemática de la modernidad. La unanimidad crítica respecto al carácter cervantino del barcelonés es notoria; sin embargo, ¿qué es lo que ella conlleva? Justamente entender el lenguaje estético como una continua lucha discursiva en la que se evidencia la distancia irónica a la que se ve abocada el personaje moderno. Si bien no deja de incorporar la episteme posmoderna como fragmentarismo de simulaciones, su narrativa se ocupa de la parodia de la premodernidad a través del encuentro quijotesco con el otro; el mundo narrativo se descubre como una figuración compuesta sobre la subjetividad hermenéutica que acabará por señalársele al personaje en su intento de definición. La máscara del carnaval no llega a construirse sino como simulacro, y ese será el desajuste sobre el que oscile la modernidad de los personajes de Mendoza.

A los muslos de marfil, senos de alabastro y glúteos de pedernal de Ilsa les sentaba bien una Costa Brava milagrosamente desierta. Supuse que la foto había sido echada en invierno o que la playa en cuestión era de cartón-piedra. Los españoles, según la tesis de Ilsa, eran todos unos cachondos. Dejé la revista en el asiento. El cristal cochambroso de la ventanilla me devolvió la imagen de un fulano no joven, no guapo y no precisamente cachondo. Suspiré con una miaja de tristeza. ([1979] 2016: 55-56)

El descubrimiento verdadero al que llega la narración de Eduardo Mendoza, como ya ha quedado adelantado, no es otro que la desacralización de los signos²³⁴. Las analogías, símbolos e índices establecidas por los personajes locos, extranjeros y detectivescos descomponen el signo, que explicaría y resolvería la narración, en un caleidoscopio interpretativo. Pese al mimetismo de la máscara del carnaval y el simulacro, el desvelamiento

²³³ Es la pérdida de la infancia que se completa en la pensión con Delfina como la personificación del despertar sexual del que ya no es el niño Onofre.

²³⁴ La desacralización del mundo a la que se enfrenta el personaje moderno —cuyo fracaso será por ello inevitable— es una constante en la teoría de la novela desde Lukács (1966). El héroe moderno es aquel que ha quedado sin puntos de referencia, *entregado a su propia inmanencia*.

de la no-correspondencia de su duplicidad es una constante en las obras del autor. Partiendo de *La verdad* (que no se esclarecerá) *sobre el caso Savolta*, sus novelas continúan sin resolver *con justicia* el papel discursivo que en la acción narrativa han desempeñado, pues no hay discurso de autoridad que no se desarticule. La ficción detectivesca en su autorreferencialidad será una de las expresiones donde de forma más evidente quede revelado que en un mundo narrativo donde los *índices de culpabilidad*, en términos de Giménez-Micó (2000), han quedado anulados por la ambigüedad del perspectivismo y la corrupción, el establecimiento de un orden *riguroso* será inviable²³⁵.

La desacralización del signo se extiende a la totalidad del mundo ficcional de Mendoza, construido sobre un perpetuo desengaño que afectará a las trabas impuestas para la construcción del personaje ante el otro. Es por ello que insistimos en que el desarrollo narrativo de lo que Herráez (1998) entiende como *discursos de la descreenia* no debe ser atendido desde una exclusiva incorporación posmoderna enmarcada en el género negro americano; ya don Quijote salía al mundo, desorientado ante la ausencia de un Dios que diría Milan Kundera (1987)²³⁶. Desde entonces, el personaje literario juega, impulsado por la búsqueda del idealismo perdido, a re-producir el discurso de fe que determine y defina su identidad en comunidad. El mundo narrativo se sostiene sobre una continua reelaboración de pactos ficcionales con los que las figuras literarias se mueven y se (des)estabilizan.

En el fondo el engaño fue impremeditado, mutuo y completo. Ella pensó haber encontrado un multimillonario, un verdadero rey del petróleo; él, una aristócrata de película. Ambos creyeron ver materializados en su oponente sus sueños de clase media. En realidad, ella era un golfa y él, un taxista. Y lo peor era que ninguno de los dos sabía disimular su propia condición. ([1989] 2016: 121)

Con *La isla inaudita*, Mendoza traza una experiencia intimista sobre esta eterna búsqueda de la autenticidad a través de una ciudad y una familia fundada sobre el fingimiento; los padres de María Clara —a quienes describe esta referencia— son como vemos figuraciones del otro sostenidas por la eficacia de un pacto ficcional en el que la fantasía, pese a la inverosimilitud de sus discursos, es aceptada por ambos como válida. Una voluntad de establecerse como su

²³⁵ Asimismo anota David Lodge (1992) en su comentario (que titula, precisamente, *Los nombres*) a los tres relatos que componen *Trilogía de Nueva York* de Paul Auster: «En las tres novelas la imposibilidad de atar el significante al significado, de recobrar ese estado mítico, previo al pecado original; de inocencia, en que una cosa y su nombre eran intercambiables, tiene su réplica al nivel del argumento en la inutilidad de los rutinarios métodos detectivescos. Cada una de las narraciones termina con la muerte o la desesperación del que hace de detective, enfrentado a un misterio insoluble, perdido en un laberinto de nombres» (Lodge, 1992: 73).

²³⁶ «Cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien del mal y dado un sentido a cada cosa, don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Este, en ausencia del Juez supremo, apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única Verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron» (Kundera, 1987: 14).

figuración utópica les lleva a eludir y negar la ruina que les rodea en una creciente desacralización de sus signos representada por el espacio del *palazzo*, que estudiaremos en el último capítulo. El protagonista de la novela es la figura de la disidencia que huye de su vida barcelonesa acusado por la ausencia de significación de su individualidad; sin saber qué busca, encuentra la manifestación misma de su desasosiego gracias a su continuo enfrentamiento con la duplicidad del carnaval veneciano construido ahora sobre el simulacro posmoderno. Errante en sus pasos y su discurso, Fábregas recoge el desencanto de la nada al final del laberinto borgiano; únicamente ese *acuerdo pactado* sobre un código convencional acabará por establecer al individuo, forzado entonces al inmanentismo²³⁷. ¿Qué habría querido decir *Mendoza* si no, al elegir este personaje evanescente, siempre en camino hacia ninguna meta, salvo el incesante y reiterado desengaño?

La autoridad del discurso del poder como la manifestación de las simulaciones del discurso mítico se desarrolla en Mendoza al amparo de los discursos totalitarios que desdibujaron el país. El socialismo ruso es uno de los discursos cuya desautomatización produce más impacto en la formación de los personajes mendocinos pues, siendo esta una de las alternativas más influyentes (especialmente en Cataluña) al ostracismo de la Dictadura, su desacreditación como lenguaje deja desamparada la construcción de la nueva identidad. Distintos personajes mendocinos viajan a Europa del Este, donde se desenmascara un ángulo del sistema que pretende ser acallado²³⁸; paradójicamente, esta será una de las causas principales de su descomposición: la prevalencia del sistema sobre el individuo que impone al discurso el velo del ya desmoronado idealismo estético. El agente Kolia participa en esa *riña de gatos* como un poder fantasmático inidentificado que pretende manipular las acciones narrativas en favor de la causa. Esta subordinación de los elementos individuales a la universalidad del idealismo que marcan los discursos totalitarios resulta un evidente dispositivo de reflexión social, pero como aquí argumentamos, sustancialmente estética. En este contexto, será la significación del franquismo como discurso totalitario hispánico la que permite una reconsideración de la trascendencia del movimiento fascista español desde de la problemática los valores míticos del discurso²³⁹. Como visión estética de mundo, sufre igualmente la desacralización

²³⁷ Al final de la novela, Fábregas presencia desde la ventana un asesinato de la mano de tres excéntricos maleantes cuya visión le persigue a lo largo de toda la novela. Sin embargo, el protagonista acaba por actuar *como si* no viera el crimen: «En el fondo, ¿qué se me da a mí lo que ocurre de puertas afuera?, pensó. La lejanía parecía exculparle de toda obligación» ([1989] 2016: 348). Se aleja de la ventana y se acerca al espejo desde el que se contempla como una figuración de su propia fantasía.

²³⁸ Así lo hará Rufo Batalla en *El rey recibe*.

²³⁹ Este es sin duda uno de los lugares comunes de la condición relativizadora del pensamiento mendocino; muy especialmente, el papel del intelectual en la causa franquista, con Pío Baroja como resorte principal, ha ocupado un lugar importante en la labor ensayística del barcelonés. También la figura del intelectual aparece en

mendocina gracias a su capacidad de señalar el discurso franquista como una alternativa que, amparada en el desvelamiento de un sistema corrupto, busca la reconstrucción del individuo y la comunidad sobre lo absoluto. Al situar el movimiento franquista más allá de la tipificación ideológica, este deberá enfrentarse a su misma corrupción como un aparato que solo puede sostenerse sobre el fanatismo ciego de los idealistas, que acaba en estrepitoso desengaño. El propio José Antonio Primo de Rivera se construirá sobre la mirada de Anthony desde el quijotismo apaleado:

Desengañado de la idea por la que lo ha dado todo —continuó Anthony, satisfecho del impacto que producían sus palabras en su interlocutor—, desengañado de quienes deberían haberse sumado a sus filas y no lo han hecho por interés o por cobardía, desengañado del pueblo que no le escucha, el joven y brillante abogado decide dinamitar el país que tan mal ha pagado sus sacrificios. ([2010] 2015: 400)

Las ideologías fascistas quedan retratadas, además de como una retórica vacía sobre la que se esconde la criminalidad, como una violenta imposición de un idealismo que busca una restauración del orden de poderes a cualquier precio. Ante el desencanto de unas expresiones engañosas y desautomatizadas, la posibilidad de reconstituir la identidad entre formas y contenidos se ejecuta en un desfile de símbolos estables y comunitarios. Pero es el propio Primo de Rivera mendocino el que propone la paradoja: «¿Qué diferencia hay entre sacar en procesión la imagen del Sagrado Corazón y quemarla?» ([2010] 2015: 401); en cualquier caso, los personajes se forman sobre un idealismo sostenido en la significación simbólica de unos signos caducos. Es entonces cuando la relativización mendocina cobra más fuerza. La problemática del discurso franquista atajada desde el símbolo no se ocuparía de la significación discursiva que esconde, ni de los valores que como lenguaje mítico perpetúa, cualesquiera sean los cambios en su manifestación. Merece la pena reproducir en este punto la intervención del empresario de *El laberinto de las aceitunas*:

Le toqué con la mano el antebrazo, otrora férreo, ya piel y hueso, y quise decirle: «no llore usted, mi general, que no es traición; siempre estuvimos a su lado y lo seguiremos estando mientras el mundo rueda; pero los tiempos cambian, mi general, y hay cosas que no se pueden pedir; nuestra adhesión sigue incólume, pero hay cosas que ni siquiera usted puede controlar; grandes mudanzas se avecinan; para conservar las esencias, a veces, hay que alterar las formas; pero no dude de nosotros, mi general; pídanos cualquier sacrificio y nos encontrará alerta, alegres y dispuestos; 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

su narrativa en el contexto franquista, como Sánchez Mazas junto a Primo y las referencias de otros personajes como la Justa, «El país se viene abajo, mal rayo parta a don Niceto y a Ortega y Gasset». ([2010] 2015: 112-113).

comamos nuestras heces fecales; pero no nos pida que cedamos el poder; eso no, mi general, usted nos lo enseñó, usted nos dio su ejemplo inmarcesible, no nos haga claudicar ahora; no es miedo, no es codicia; es el orden de las cosas lo que está en juego; pase la antorcha, mi general, no se lleve a la tumba la autoridad. ([1982] 2016: 120)

La revisitación paródica de los discursos franquistas traídos por personajes secundarios — como el jardinero de *La cripta* o el padre de Clotilde— ofrece una verbalización grotesca del patriotismo de cartón piedra. Sin embargo, es interesante acudir a *Riña de gatos* por su particular juego de perspectiva inminentemente franquista, pero aún socialista y republicana e internacionalmente determinada por el totalitarismo europeo. El *despliegue* en la sede de la Falange impresionó a un Anthony Whitelands que no dejaba de preguntarse qué había de *imitación* y qué hay de *fingimiento* en él. En una obra que gira, como vimos, en torno a la autenticidad de un cuadro, el discurso falangista incorporado por el mismísimo Marqués de Estella y su jerarquía, es analizado significativamente desde la *imitación* y el *fingimiento*; nociones que se oponen en un intento por discernir la incorporación de la retórica fascista como fórmula discursiva o como mera simulación de la misma pero, en cualquier caso, como un artificio formal.

El idealismo premoderno se reconoce entonces ingrediente fundamental en la narrativa mendocina, aquello hacia lo que el personaje se encamina y de lo que siempre obtiene un golpe desarticulador en sus esfuerzos de significación. La Historia ha proporcionado al autor una continua muestra de la desacralización de la modernidad, que ha aplicado a lo largo de su obra a los momentos más decisivos para el país en general y para Barcelona en particular. Su *novelización de la historia* no deja de incidir sobre los intentos frustrados de los personajes por imponer una reordenación utópica de la que igualmente participa todo discurso regenerador que, ante la inestabilidad semiótica, intente una correlación unívoca que logre componer signos veraces; es así como el idealismo desemboca en una univocidad cuyo significado solo existirá bajo la imposición de un discurso de fe. Uno de los logros estéticos de Eduardo Mendoza creemos radica en esta revisitación de todo discurso histórico a partir de la lucha de lenguajes donde se recogen ángulos de visión que penetran en las profundidades de la perspectiva distante.

Los protagonistas de Mendoza son testigos de la depauperación del lenguaje que afecta a la construcción de la identidad de la comunidad y el individuo, y es así como la memoria fabulada construida sobre la nostalgia se desvela en su subjetividad, lo mismo que la tradición textual es expuesta en su artificio. Todo el universo narrativo de Mendoza queda subordinado al desengaño de la modernidad. Pero hay de entre todos sus textos una novela

particularmente adscrita a esta preocupación mendocina: *Mauricio o las elecciones primarias*. Sirvámonos de las siguientes líneas en las que se reproduce una reflexión del protagonista:

Miraba a su alrededor y veía a la gente bailar y deambular por la sala y pensaba que seguramente él era el único que no había entendido la utilidad de aquella farsa monumental. Sólo el compromiso asumido de común acuerdo permitía a las personas funcionar en medio de la confusión general, cumplir con sus obligaciones sin dejarse aplastar por el absurdo y la contradicción. El ceremonial y el disfraz y el lenguaje mecánico que constituían la raíz y el andamiaje de la vida social era lo único que permitía al individuo subsistir, ejercer su oficio, mandar y obedecer, ganar dinero, vivir en familia, tener hijos, hacer frente a las contrariedades, fracasos y desengaños, soportar la duda, el miedo y la incertidumbre, sobrellevar la enfermedad y el dolor y aceptar la certeza de la muerte. Pero para esto hay que tener una fe que yo no tengo. ([2006] 2017: 216).

Sedimentada la Transición y consolidado el sistema democrático, los personajes asisten a un momento en el que la corrupción vuelve a ser la mano que los gobierna; la desilusión de una época en la que se habían depositado las promesas de un nuevo orden social es la que permite a Mendoza hacer del eje de la novela la idea misma del desencanto. El ángulo que abre la mirada de Mauricio sobre la narración no es otro que el de la desacralización, el descreimiento de una lógica que organice y explique el mundo más allá de *la farsa y el disfraz*. La impostura del lenguaje de la premodernidad es la que permite al individuo sobrevivir sobre las figuraciones en su búsqueda fracasada por lo absoluto. El personaje de Rubén deja patente esta *concepción estética* del mundo occidental que afecta a la cultura, la política y la religión, donde tanto la revolución francesa, como el fascismo son un *espectáculo maravilloso*, como el de las monarquías, *inventadas por Nerón y llevadas al paroxismo por Luis XIV*. «Por esta causa no entendemos a quienes conciben el mundo en términos filosóficos. No podemos entender que alguien venere una piedra o se extasie delante de una pared, no por su disposición artística ni porque allí haya sucedido un hecho prodigioso, sino porque allí reside la divinidad» ([2006] 2017: 261). Las figuras que habitan esa Barcelona de los 80 instauran la mirada de la sospecha y el desengaño en un contexto histórico verdaderamente propicio para una batalla del individuo moderno: la corrupción política, las drogas o el sida son los efectos que la democracia, la liberación social y sexual habían traído a la Barcelona del presente de los caracteres mendocinos. No es baladí que Mauricio aludiera a la fe religiosa como metáfora de la construcción de la comunidad y el individuo, utilizada literalmente más adelante por su primo Rubén²⁴⁰; pues tal y como concluye Giménez-Micó (2000):

²⁴⁰ Es en las referencias, generalmente paródicas, a la China milenaria, donde esta transfusión de la divinidad a la organización del estado terrenal deviene literal: «Verás, en la China milenaria... no la fábrica de porquerías que es ahora, sino la China antigua, la milenaria, todos, empezando por el sabio Confucio, consideraban el Estado como la reencarnación del cielo en la tierra. El emperador también, pero para ellos el emperador era la reencarnación del Estado. No sé si me explico con claridad, a veces con las cosas de la China me hago un bollo.

En las novelas de Eduardo Mendoza, se ponen en evidencia las relaciones conflictivas entre historia en el sentido moderno e historia sagrada de las comunidades de tradición religiosa; entre historia —ciencia que estudia el pasado del hombre—; y literatura moderna —representación y aprehensión escépticas de un mundo que desconfía de todas las ideologías, que se encuentra despojada de unos valores en los que ya no cree y otros en los que todavía no puede creer. (216)²⁴¹

Ciertamente la idea a la que llega la autora hacia al final de su ensayo sobre la obra del barcelonés es la que creemos se viene repitiendo desde la primera de sus publicaciones. Compárese la anterior reflexión de Giménez-Micó (2000) con las líneas siguientes tomadas de *La verdad sobre el caso Savolta*:

La civilización exige al hombre una fe semejante a la que el campesino medieval tenía puesta en la providencia. Hoy hemos de creer que las reglas sociales impuestas tienen un sentido semejante al que tenían para el agricultor las estaciones del año, las nubes y el sol. Esas reivindicaciones obreras me recuerdan a las procesiones rogativas impetrando la lluvia... ¿Cómo dices?... ¿más coñac?... ah, la revolución... ([1975] 2016: 28)

El mundo narrativo de Eduardo Mendoza se edifica así sobre una interrelación de valores discursivos que organizan a sus criaturas. Los pactos sociales imponen el nuevo orden de fe que rige las fuerzas de poder y subordinación, y determinan la posición del individuo frente al otro; la comunidad juega con esta simulación en la que sus figuraciones disfrazarán la esencia que define al individuo aunque, no obstante, no logran cubrir la arbitrariedad de las máscaras, que se resbalan y dejan a la luz el desengaño en sus relaciones con la alteridad. La autoridad del discurso del poder es en realidad el elemento decisivo en la mutación de las expresiones estéticas. El protagonista de *La ciudad de los prodigios* se convierte en una de las figuras más perseverantes del mundo de Mendoza en la recuperación de la significación representativa del lenguaje en una constante lucha contra el sistema. Sus proyectos, que son por cierto los que impulsan la transformación de la ciudad, se encaminan hacia la salida de la periferia y la conquista del reconocimiento de su poder individual dentro de la comunidad. El cine, la mansión o el invento para la Exposición Universal de 1929 no son sino una continua búsqueda del idealismo mítico que le otorgará el sentido de ‘poder’ que se le niega desde el pacto social: «Cuando alguien manifestaba sorpresa, le preguntaba cómo él, que trataba de reemplazar la religión ancestral por el cinematógrafo, se empeñaba ahora en recrear algo reñido con el progreso, algo que el progreso mismo había dejado atrás irremisiblemente, se limitaba a sonreír y respondía: Precisamente» ([1986] 2017: 315). Si bien no se contempla

Bueno, pues como te digo, en la China, hace miles y miles de años, la burocracia era la columna vertebral del Estado. Si el Estado era la encarnación del cielo, la burocracia era la reencarnación del orden del universo, con sus galaxias y sus quásares». ([2015] 2017: 170)

²⁴¹ La recurrencia hagiográfica del autor ha sido señalada como una de sus fuentes predilectas de intertextualidad y reescritura cómica. En el capítulo que sigue a continuación, nos detendremos en las consecuencias narrativas de la introducción de los discursos fundacionales y mitológicos en la obra mendocina.

el intercambio significante-significado permitido por la premodernidad, existe efectivamente un código que determina los valores semióticos; los individuos se enfrentan a la paradoja de la imposición arbitraria de un lenguaje motivado cuya vacuidad posmoderna no merma su *poder* de significación. El discurso de Bouvila no podrá imponerse a los valores de la narración y su individualidad será, al igual que sus proyectos, un espejismo para sí mismo y el otro:

Todo esto, pensó Onofre, es inútil y encima no significa nada; y nosotros, tres cuartos de lo mismo: nuestros anhelos, nuestros trabajos, nada. Bah, respondió Efrén Castells, no te lo tomes tan a la tremenda, chico. Tú eres muy listo, ya le encontrarás algún sentido a las cosas, añadió ([1996] 2016: 100).

«Tanto tienes, tanto vales, pero nadie sabe lo que significa ‘tener’ ni muchos menos ‘valer’». Esta afirmación del propio Mendoza (2003) en su columna *Mendigos* presenta el alcance de la oposición riqueza/pobreza planteada más arriba. El proceso de reificación estética que domina la figuración de sus personajes implica una abstracción semiótica sobre la que incide la escritura, principalmente la paródica, del autor. El fetichismo capitalista sobre el que se construye la episteme posmoderna es textualizado en la construcción de los personajes, de entre los que Onofre Bouvila destaca como figura protagonista. «Él dijo: Es el Regent, el diamante más perfecto que existe. Es mío; con él podría comprar países enteros. Sin embargo cabe en la palma de la mano, fíjate» ([1996] 2016: 375). Más allá de la sátira evidente riqueza/pobreza personificada en el personaje (Knutson, 2005), Eduardo Mendoza plantea un problema semiológico en el que el dinero ya no es índice de nobleza. La correspondencia riqueza-rico no se ejecuta en la novela pese a la voluntad del protagonista por establecer bajo distintas expresiones los valores semánticos —arrebataados por la figura del indiano que es su padre— que le permitan pertenecer al mundo de muselinas del Liceo. Observando la paradoja que encierra el Regent, la teoría marxista se imprime en la consciencia del lector como una imagen hiperbólica de la capacidad de asociación impuesta por un símbolo de ‘valor’; no el objeto, sino significación de este²⁴² permite que un mineral *inalterable* de escaso diámetro pueda ser sustituido por un vasto —y efectivamente *ilimitado*— terreno físico y, más aún, político. En este contexto entendemos que Onofre Bouvila es el Quijote pícaro que, en lugar de imponer(se) una imagen del mundo, intenta presentarse como un texto en el que *el otro* lea la nobleza, la riqueza, la semejanza; pero sus signos están vacíos, sus posesiones no significan, el personaje no consigue su discurso-utópico pues el valor semiológico viene determinado externamente y el lenguaje de Onofre Bouvila está inyectado

²⁴² Recordemos la imposible *tasación* de Fábregas ante los cuadros, citada en 1.2.3. *Pintura*.

con la culpabilidad narrativa, que no deja de señalar literalmente sus crímenes e indirectamente su condición de advenedizo.

El personaje literario de Eduardo Mendoza se enfrenta, en definitiva, a un sistema disfuncional que no esconde un sentido sino una disgregación de perspectivas y ángulos relativos que se abren a la ambigüedad de lo subjetivo y contravienen continuamente la univocidad semiótica; el autor se sirve de las normas sociales y morales como el reducto del determinismo lingüístico que, pese a la posmodernidad, sigue imponiendo las pautas que necesariamente han de organizar el mundo de la ficción²⁴³. Léanse así las líneas referidas al *affaire* de Whitelands: «El peso que ejercían sobre su ánimo unas normas sociales que habían juzgado divertido cotravenir para comprobar luego que formaban parte no sólo de su consciencia, sino de su propia identidad» ([2010] 2015: 25). Hay una valoración impuesta por la norma que los señala como marginales, como foráneos desviados del lenguaje que, quieran o no, los define ante la comunidad y ante el espejo. Subyugados al imaginario que conforma el sistema de relaciones, la nominación de los personajes trasciende a la construcción misma de su identidad. Es especialmente ilustrativo el caso de los personajes periféricos en tanto extrañados del centro normativo, como así lo es la figura del inmigrante²⁴⁴ y, particularmente significativa en la narrativa de Mendoza, la del homosexual²⁴⁵; aunque, como hemos atestiguado, todo personaje mendocino, en sus polimórficas figuraciones, es construido como un desarraigado entre-textos.

Al analizar a sus criaturas como figuras discursivas de la marginalidad no se ha de obviar, sin embargo, lo que ello supone: la existencia de un centro del que se alejan. Hemos sorteado a lo largo de las páginas anteriores los centros sobre los que giran los caracteres de Mendoza, además de como voces de desautomatización de estructuras genéricas, como formulaciones ficcionales y culturales que permiten los juegos de disidencia fantasmática y turística. El verdadero alejamiento que hace de los personajes mendocinos criaturas errantes en la narratividad no es otro que el aducido en este capítulo: la consciencia última de la

²⁴³ En el drama *Gloria*, el personaje del caballero funciona como la representación de esta determinación genética que gobierna las fuerzas de poder del mundo literario:

CABALLERO: ¿Puedo hacerte una pregunta personal, Ricky? ¿Eres de familia rica?

RICKY: No, ni mucho menos.

CABALLERO: Se te nota. La riqueza es genética, como todo. ([2017] 2018: 202-203)

²⁴⁴ En su traducción a *Panorama desde el puente*, Eduardo Mendoza introduce la obra con un prólogo en 2002 en la que se entrevé esta preocupación de escritor: «*Panorama desde el puente* describe la situación de los inmigrantes ilegales, obligados a asumir la marginalidad, a integrarse de hecho y de derecho en el círculo de la delincuencia, sin otra causa que el deseo de ganarse la vida con un trabajo honrado; también analiza la forma en que esta involuntaria posición de ciudadanos de segunda categoría, cuando no de simples parias, condiciona su conducta, sus relaciones familiares, sus afectos y su sentido ético» (Eduardo Mendoza, 2012: 317).

²⁴⁵ Como quedará visto en nuestro análisis de *El rey recibe*.

arbitrariedad y transitividad que domina al signo y a la historia. Su papel accidental y ajeno a la narración hace de ellos figuras de la marginalidad cuyas acciones devienen por tanto *insignificantes* en el sentido estricto del término:

A menudo tenía la sensación de que alguien en la sombra gestionaba sus asuntos y de que sus actos eran una mera figuración. Todo lo que yo haga es indiferente, pensaba entonces, tanto da que exponga el balance consolidado de la empresa exponga el balance consolidado de la empresa ante el consejo de administración que devore mis calzoncillos en su presencia. Convencido de que realmente no hay nadie que velara por él, había llegado a la conclusión de que el mundo caminaba solo y de que los planes y programas de los hombres eran tan inútiles como sus sueños. (...) ni de sus fracasos ni de sus éxitos sentimentales se sentía autor; (...) Las cosas habían sucedido simplemente de aquel modo como podían haber sucedido de otro. ([1989] 2016: 180-181)

El mundo narrativo de Eduardo Mendoza es una parcela de la pérdida del héroe épico sufrida en la novela moderna. El sentido que determinaba la construcción del héroe desaparece con la sustitución del sistema mítico por una re-producción posmoderna de fragmentos discursivos restringidos al valor semiótico motivado:

DANIEL: Al menos dígame qué criterio emplean para decidir quién va al cielo y quién va al infierno.

TOBÍAS: ¡Uf, hay tantos! La predestinación, la misericordia divina, un sorteo. ¿Qué diferencia hay?

DANIEL: Está bien, está bien. He entendido la lección. Mi vida ha sido absurda. Lo reconozco. Pero, ¿qué otra posibilidad tenía? Usted mismo lo ha dicho antes, señor Tobías: estaba condicionado a ser como soy. Genética y socialmente condicionado, quizá manipulado incluso antes de nacer. No me podía rebelar. Y aunque hubiera podido, ¿de qué nos habría servido eso, a mí o a los demás? La mediocridad es una forma de adaptación al medio. Y ante la indiferencia de los dioses, la única factible. Ya no hay héroes, ni anacoretas, ni mártires, ni siquiera leones que se quieran comer a los mártires. Al final los cristianos exterminaron a los leones y los cuatro que quedan sólo saben comer Friskis. ([2017] 2018: 352)

Esta condición que otorga al discurso del personaje la distancia desautomatizadora afectará asimismo a su propia definición; gracias a la metamorfosis mimética que caracteriza a los protagonistas del barcelonés, el estadio del espejo lacaniano se personifica en los discursos que modulan su relación con el otro. El espejo como herramienta de identificación, «a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen» (Lacan [1949] 2009: 100), ofrece las más ricas posibilidades al desengaño moderno; a la ya citada *miaja de pena* sentida por el detective sin nombre al verse reflejado en la ventanilla del tren, se suman otros momentos de encuentros con el yo como figuración, verdaderamente reveladores en su comicidad:

Como de todos modos los calcetines eran negros, di por hecho que nadie se percataría de la ausencia de calzado. Cogí el maletín y dediqué unos segundos a soñar despierto que era un

ejecutivo que zarpaba de su hogar rumbo al banco para contribuir al bienestar de la nación. ¡Qué lástima, dije para mis entretelas, que las circunstancias me hayan sido tan adversas, porque hay que admitir que tengo la estampa! ([1982] 2016: 76)

Tuve ocasión de ver reflejado en las pulidas lunas el triste espectáculo que ofrecíamos. ([1982] 2016: 110)

Las imágenes que le devuelve el espejo y la visión o ceguera del personaje parodian el enfrentamiento del individuo a una identidad múltiple e imposible de concebir fuera del duplicado del espejo. Ante la superficie reflectante el personaje ensaya con su propia individualidad²⁴⁶ en un intento por dibujarse, tratándose a sí mismo como la alteridad receptora. «To write about oneself is implicitly to posit oneself as an ‘other’, to narrate or historicize oneself as a character in one’s own discourse» (Waugh, 1984: 135). Es en este estadio de la infancia donde se descubre el poder de figuración y, así lo subraya Lacan (1949), donde se define la formación del individuo como una acumulación de reflejos en y de la alteridad. En busca de signos de identificación, el personaje de Mendoza ambiciona trascender los límites del reflejo para encontrar un sentido inalterable que eternice su existencia. La violencia de Lepprince y Bouvila en la conquista de Barcelona; los esfuerzos de Prullàs por el triunfo del discurso acomodado burgués; la voluntad narrativa del detective sin nombre; la búsqueda de la fuente de la sabiduría de Pomponio Flato; el descubrimiento de un Velázquez de Anthony Whitelands; la construcción de edificios caritativos de Sor Consuelo; la aventura de las elecciones para Mauricio... Los personajes mendocinos se encuentran en ese preciso momento en el que se pierde la inocencia que deja atrás la infancia y, en un intento por eludir el compromiso de culpabilidad, hacen comedias ligeras, se exilian en el Prado o en tierras inhóspitas en busca de la sabiduría o, simplemente, en la ciudad en busca de poder:

Pero es un hecho que sólo los ricos dejan huella indeleble a su paso. Sólo marginal y anónimamente aparece en ocasiones el obrero y el pobre, como pasante accidental (...) A veces, como en los cuadros de Nonell, adquiere un cierto protagonismo, pero no individual, sino colectivo, casi simbólico; su malparada imagen como arquetipo de la miseria y el desvalimiento. Fuera de estos casos contados, al obrero de entonces sólo le quedaba el recurso de entrar en la historia de la mano de la violencia, deshaciendo la ciudad que él mismo había construido (1989: 12).

Los santos de Eduardo Mendoza habitan un mundo literario adscrito a la herencia de la Barcelona modernista del autor. El arquetipo de la miseria se recupera en su ficción como discurso marginal (cómico en el detective sin nombre, subversivo en los mendicantes de *Una*

²⁴⁶ También lo hace nuestro detective paródico: «Llevaba un par de horas ensayando ante el espejo nuevas formas de hurgarme la nariz, cuando conforme al patrón establecido desde el principio de este relato singular, alguien entró en el local sin avisar y con llamativas muestras de sigilo». ([2012] 2017: 76)

comedia ligera), cuyos intentos por dejar huella en el mundo burgués solo provocan trastornos en el discurso narrativo, para hundirse finalmente sin dejar rastro²⁴⁷. El espacio semiótico inestable anida en la construcción del personaje como figuración maleable en perpetuo cambio. Los personajes mendocinos son errantes como respuesta a la inestabilidad del individuo, que únicamente podrá ser determinado como fabulación de la memoria colectiva:

A estos acontecimientos siguieron otros igualmente importantes. De ellos algunos fueron jubilosos y otros aciagos; luego éstos y aquéllos fueron amalgamados por la memoria colectiva, acabaron formando en esa memoria una sola cosa, una cadena o pendiente que llevaba ineluctablemente a la guerra y a la hecatombe. Después la gente al hacer historia opinaba que en realidad el año en que Onofre Bouvila desapareció de Barcelona la ciudad había entrado en franca decadencia. [1986 (2017: 541)]

²⁴⁷ La imagen final del hundimiento de Onofre en el mar, superficie idónea de la disolución, rescata visualmente esta idea no-ficcional de Mendoza. Este paralelismo intertextual es advertido por Capdevila-Argüelles (2005): «En el esbozo que del barcelonés como arquetipo se va realizando a lo largo de Barcelona modernista se intuye a Onofre» (185); aunque ocurre igualmente en los casos del detective anónimo (que vuelve al manicomio o a su oficio en un barrio marginal), Lili Villalba (que huye con su padre), Miranda y María Coral (en EEUU), Fábregas (perdido en el laberinto veneciano), Sor Consuelo (errante entre proyectos religiosos), etc.

EL MUNDO NARRATIVO DE EDUARDO MENDOZA

TERCERA PARTE. UNA NARRACIÓN EXCÉNTRICA

Dios escribe recto con trazos torcidos
(Eduardo Mendoza, *Una comedia ligera*)

CAPÍTULO V. (DES)ENFOQUES NARRATIVOS

Habíamos salido a ganar; podíamos hacerlo. La, valga la inmodestia, táctica por mí concebida, el duro entrenamiento a que había sometido a los muchachos, la ilusión que con amenazas les había inculcado eran otros tantos elementos a nuestro favor. Todo iba bien; estábamos a punto de marcar; el enemigo se derrumbaba. Era una hermosa mañana de abril, hacía sol y advertí de refilón que las moreras que bordeaban el campo aparecían cubiertas de una pelusa amarillenta y aromática, indicio de la primavera. Y a partir de ahí todo empezó a ir mal: el cielo se nubló sin previo aviso y Carrascosa, el de la sala trece, a quien había encomendado una defensa firme y, de proceder, contundente, se arrojó al suelo y se puso a gritar que no quería ver sus manos tintas de sangre humana, cosa que nadie le había pedido, y que su madre desde el cielo, le estaba reprochando con agresividad, no por inculcada menos culposa. Por fortuna doblaba yo mis funciones de delantero con las de árbitro y conseguí, no sin protestas, anular el gol que acababan de meternos. Pero sabía que una vez iniciado el deterioro ya nadie lo pararía y que nuestra suerte deportiva, por así decir, pendía de un hilo. Cuando veía que Toñito se empeñaba en dar cabezazos al travesaño de la portería rival ciscándose en los pases largos y, para qué negarlo, precisos, que yo le lanzaba desde el medio campo, comprendí que no había nada que hacer, que tampoco aquel año seríamos campeones. ([1979] 2016: 7)

Estas son las líneas con las que se abre la segunda novela publicada de Eduardo Mendoza, *El misterio de la cripta embrujada*. Hemos querido reproducirlas aquí como introducción a esta última parte del análisis de su obra, porque en ellas encontramos una valiosa muestra que

sintetiza las claves narrativas en las que nos detendremos y que configuran el modo de narrar el mundo del barcelonés. Estamos ante la escena que presenta al personaje-narrador de la serie detectivesca en la que ocurre este *no-partido de fútbol*. La impostura épica deportiva ligada a la lucha entre equipos abre la narración bajo la retórica afectada de la batalla propuesta por cinco sentencias escuetamente resolutivas, interrumpidas, no obstante, por un contradiscurso dilatado; una intermitencia lacónica y elocuente que establecerá la dialéctica estética en toda la escena. Con una sintaxis digresiva y acumulativa, el tono humorístico que dominará la novela es inaugurado por tanto en una contraposición sintáctica (concisión-prosopopeya) y paradigmática ('amenazas'-'ilusión') que caracteriza al personaje narrador desde la ambivalencia inscrita en *su* lenguaje, en una abierta presencia del yo que gobierna la oración (*por mí concebida, yo había inculcado, yo había sometido*). *Era una hermosa mañana de abril...* y de nuevo el relato se detiene; ahora de un modo abrupto, se despierta al lector que asiste a una narración siempre a la vista, señalada aquí por una impostura poética que recoge los tópicos literarios y los desautomatiza en su hipertrofia (identificación romántica de personaje y naturaleza) y transgresión (*de refilón, pelusa*). Datos meteorológicos, por cierto, que remiten además al cambio inminente de la primavera, acuciado por la tensión competitiva que *pende de un hilo*. Es en este punto que el personaje desarticula su propia narración y frustra definitivamente las expectativas iniciales de la retórica deportiva con el descubrimiento de la condición de *pacientes psiquiátricos* de los jugadores; la identificación de Carrascosa, *el de la sala trece*, repercute en la lectura de la narrada estrategia (*firme y contundente*) de defensa, agudizando la disociación de los sintagmas semánticamente estilizados del peculiar entrenador.

El error defensivo del jugador deviene entonces determinante para situar la mirada mendocina como representante, por un lado, de la Transición y, por otro, de la perspectiva cómica; dos dimensiones que la narración sincretiza a partir del trasfondo de las consecuencias de la Guerra Civil y la suma del velo discursivo del personaje marginal y extraño. La batalla que se libra para el narrador es futbolística y el brote psicótico del traumatizado Carrascosa un obstáculo para su discurso, cuya descontextualización hace de él una farsa del absurdo²⁴⁸.

La culpa viene impuesta al personaje *desde el cielo, inculcada* en un discurso de fe cuya imagen resulta una caricatura del castigo divino y la vuelta a la infancia materna. Pero tras la irrupción de esta imagen expresionista, el personaje retoma con su habitual antinomia la *fortuna*, gracias a su posición como ambos protagonista y narrador, *delantero y árbitro*. El desdoblamiento

²⁴⁸ En este sentido, Eugenia Afínoguénova (2000) advierte cómo los acontecimientos de la historia española adquieren a partir de estos personajes mentalmente inestables unos matices de farsa.

funcional del detective anónimo es una de las principales herramientas narrativas de esta serie de novelas, cuyo hiperbólico perspectivismo gobernará la duplicidad paródica del texto. Junto a la caracterización de su figura (loco, pícaro y detective), la voluntad estética de su ser-narrador impone sobre la obra las condiciones discursivas idóneas para la ambigüedad comunicativa de la parodia. Pues, pese a sus esfuerzos por dominar la imposición de su imagen utópica, los elementos narrativos se rev(b)elan en protestas, empeños e, incluso, *ciscándose*, a pesar de la pretendida *precisión* con el balón desde medio campo, como así con sus palabras, elegidas y colocadas con el rigor del citado eufemismo. En suma, la narración propuesta originalmente desde la heroicidad futbolística ha acumulado en apenas unas líneas unas cualidades estéticas cuya sintaxis y semántica han desdoblado pragmáticamente su lectura en dos perspectivas —paródica y parodiada— que acaban por convertir la intencionalidad primera (la victoria) en el juego sin sentido con el que se cierra el pasaje.

Leer en términos futbolísticos con vencedores y vencidos gracias a los resultados exactos que designan campeones no puede ocurrir en el relato. En este texto, vence la literatura en la que la ambivalencia se instaura como el signo de reconocimiento para con el lector²⁴⁹. La perspectiva que nos trasmite el mundo narrativo de Eduardo Mendoza se construye, como ha quedado patente con anterioridad, sobre una multiplicidad discursiva que, desde su reiterada posición de desarraigo, induce una continuada fórmula de extrañamiento por la que los personajes impostan en este caso la retórica futbolística, el lenguaje poético y las fórmulas bélicas en un sincretismo paródico con efectos cómicos. El acierto lingüístico lleva la comicidad mendocina a los elementos que componen el relato como el enfoque peculiar de tiempo y espacio. De esta manera, nos aproximaremos en las páginas que siguen a las estrategias narrativas con las que el autor barcelonés elabora su quehacer literario y aún las voces de sus criaturas como comunidades dialógicas que establecen relaciones dialécticas con la narración. Dicha variabilidad discursiva se manifiesta asimismo en la fluctuación de perspectivas narrativas. Con *La verdad sobre el caso Savolta*, Eduardo Mendoza introdujo la

²⁴⁹ En distintas entrevistas, el propio autor se ha servido de la metáfora deportiva de los particularismos orteguianos como expresión de la contemporaneidad: «Creo que el mundo, al menos el mundo occidental, no avanzará hasta que no consiga fijar el valor simbólico del fútbol. Cuando digo fútbol incluyo todas sus variantes: el fútbol americano, el rugby. Otros deportes de competición no. La diferencia fundamental es ésta: que mientras las imágenes literarias son variables, contradictorias, abiertas a interpretación y compatibles entre sí, el fútbol responde a unas reglas fijas y unos resultados susceptibles de ser medidos y contabilizados. Más importante aún: está basado en el principio de que uno ha de perder para que el otro gane. Entender el mundo a través del fútbol es entender el mundo en términos de victorias y derrotas, de clasificaciones y jerarquías. Esta concepción es la base de lo que Ortega y Gasset llamaba los «particularismos», un posicionamiento distinto de los partidos basados en ideologías o intereses. Hoy España se ve a sí misma en términos de fútbol: de equipos que rivalizan entre sí. Para que uno gane tienen que perder los demás. El fútbol es el relato del hombre moderno». (Mendoza, 2008)

movilidad de sus focalizaciones narratológicas que constatará a lo largo de toda su trayectoria —si bien la estructura narrativa de esta primera publicación no ha llegado a repetirse, el intercambio de focos narrativos es habitual en todos sus textos y así lo estudiaremos—, aunque de entre todas destacan dos fórmulas principales: la narración en primera persona y el estilo indirecto libre.

El detective anónimo, Gurb, Horacio II, Pomponio Flato, Rufo Batalla son los protagonistas mendocinos cuya voz gobierna la reproducción de sus propias pericias. El repaso a los nombres que engrosan la lista de narradores mendocinos ilustra una evidente correspondencia entre las fórmulas de primera persona y la tonalidad abiertamente lúdica de los textos, salvando el caso singular de Rufo Batalla²⁵⁰; al amparo de su interpretación humorística del mundo, Mendoza se sirve de estos narradores como aquellos capaces de ofrecer testimonios abiertamente cómicos y voluntariamente estéticos sobre la historia. El discurso que compone la narración de los textos se dispone sobre las condiciones acusadas, las ya citadas del personaje (extranjero-loco-detective) y de la propia escritura literaria. La primera persona narrativa permite al autor una superposición textual (personaje-narrador) cuyas capas unirá la hipertrofia en la subversión paródica. Así, no resulta extraño que sean estas las ocho novelas clasificadas generalmente bajo el membrete de *juguetes cómicos* del autor, y es por ello que señalamos aquí el verdadero elemento que las comunica y que no es otro que la focalización. Es la perspectiva del personaje-narrador la que abre las posibilidades a una excentricidad cómica cuya operatividad nace de la personal interpretación de esta mirada en primera persona, convirtiéndose estos narradores en la personalización de la parodia como modo discursivo. Su letra señala la textualidad de su narración, que queda envuelta en un constante juego de duplicidad hipertrófica sobre la que se desautomatizan las expectativas hermenéuticas y la intencionalidad creativa; son ellos mismos manifestaciones del modo paródico desde el que se compondrá el relato de la historia.

En este contexto, los diarios de abordaje se construyen como fórmulas personales de registro de la subjetividad; en estos casos, ya vimos, de subjetividad extraterrestre. A la focalización episódica y desautomatizada se suma el desdoblamiento del yo diarístico que servirá para la figuración, no solo de un yo frente al otro, sino de un *tú*, de un narratario distante y distinto al lector empírico. Si bien las pretensiones narrativas de estos dos textos no tienden hacia un

²⁵⁰ Como venimos advirtiendo a lo largo de nuestro análisis, distinguimos las novelas protagonizadas por Rufo como un proyecto con entidad propia; lejos de querer desligarlo de las obras anteriores, estudiaremos en un último aparte esta novela como el comienzo de las memorias literarias de Mendoza que aúna su trayectoria estética.

tratamiento metateórico de las problemáticas de los géneros del yo, sí se sirven de su codificación para los desajustes narrativos de su parodia, en la que un discurso episódico desorganiza la historia protagonizada por Gurb y Horacio. En el primero de ellos, aquella alienación de los valores ‘humanos’ afecta a la organización espacio-temporal de los sucesos relatados (basta con aludir a la rápida frecuencia que disgrega la temporalidad en brevísimas narraciones) y, más aún, del sistema comunicativo. Los diálogos de la Barcelona de la época son reducidos a una descripción enumerativa de *lo casero* —la integración de lo alienado desde lo popular— sin jerarquías informacionales ni deformaciones connotativas. Una recolección de asuntos miniauturizados a la noción más restringida de *relatar*, en un sentido matemático de *enunciar*. No ocurre lo mismo en el diario del comandante. Sin calendario ni ruta prevista, la narración de Horacio II resulta tan errática como su nave. Las imposiciones formales de su discurso, similares a la jerarquía que organizaba sus figuras, evidencia un juego narrativo de perpetua postergación, en una expansión *helicoidal* de lo narrado en beneficio de quien narra.

Esta escritura diarística muta a otra modalidad de una voz ahora dirigida a un receptor-otro. «Que los dioses te guarden, Fabio, de esta plaga, pues de todas las formas de purificar el cuerpo que el hado nos envía, la diarrea es la más pertinaz y diligente». Con estas líneas comienza Pomponio Flato su carta y responde Eduardo Mendoza a las estanterías de las librerías del momento; la mezcolanza propuesta por los thriller bíblicos (*religión, misticismo y Carla Bruni*, afirma el barcelonés) origina una narración detectivesca que reescribe un episodio apócrifo de la infancia de Cristo. El privilegio del punto de vista detectivesco permite a Mendoza disparatar las referencias narrativas, desde la misma pareja de investigadores que la protagonizan, Pomponio y el niño Jesús. El componente alienador hace de estas cartas un acercamiento amablemente irreverente cuyos efectos cómicos, como quedará visto, vuelven a residir en lo estético-literario más que en lo satírico-social. La impostura retórica del romano revela desde esa primera línea las características del discurso de Pomponio como una desautomatización rabelesiana que se sirve de la escatología quevedesca y cervantina ya fundada en la comedia clásica del Satiricón, para reescribir paródicamente las fórmulas de la épica, la historia y filosofía grecolatinas (de Estrabón, Plinio el Viejo, Sócrates, Platón, Aristóteles, Ovidio) y las evangélicas (el libro de Lucas y su parábola del rico Epulón que contextualiza la obra; o el de Juan, en la presentación del reo con la corona de espinas de Poncio Pilatos).

Pero las condiciones que fundan la voz narrativa que nos acercará a los textos clásicos son formuladas abiertamente por el propio protagonista: «Al cabo de un rato se me enturbia la

vista, el corazón me late con fuerza y mi cuerpo aumenta groseramente de tamaño a consecuencia de haberse interceptado los conductos internos» (2008: 13); afectado (e hipertrofiado) por su búsqueda de lo absoluto —la *fuerza*, literal, de conocimiento—, impone a su discurrir epistolar una reiteración estética de estructuras tipificadas que se revelan simulacro paródico; solo se han de enumerar los epítetos a Berenice, *de níveos brazos, de cándidos brazos, de ruborosos brazos, de pálida frente, de ruborosa frente, de ruborosas mejillas, de sonrosadas mejillas*, que atestiguan el efecto cómico que las guía. La retórica clásica, sostenida por el romano de orden ecuestre, funciona en el texto como un trazo hiperbólico propio de las viñetas ilustradas; el lenguaje del tebeo se traduce en las cartas de Pomponio a imágenes verbales con una lectura visualmente animada, en la que los personajes quedan dibujados como caricaturas desacralizadas (el mesías es un niño de *ricitos rubios y orejas de soplillo*) y maleados con violencia indolente²⁵¹. Tanto es así, que esta presencia del arte figurativo se traducirá a una colocación narrativa del belén navideño, en el que no falta: «una taberna [donde] unos pastorcillos cantaban al son de dulzainas y zambombas, y, semioculto en un soportal, un hombre en cuclillas hacía sus necesidades corporales» (2008: 43). El *caganer* figura en el retrato de Nazaret fundado definitivamente sobre el carnaval bajtiniano y la sátira menipea, que transfiere a partir de la parodia, el misticismo religioso a lo terrenal grotesco.

Como advirtió en su crítica para el *ABC* Pozuelo Yvancos, «la clave fundamental de la obra reside en una lectura inteligente, irónica y agnóstica sobre la construcción de los imaginarios míticos, que se ven aquí sometidos a un código de reducción enormemente sagaz» (2008: 11). Esta miniaturización de Mendoza responde, además de a la imagen de las *figuritas del belén*, a las características del lenguaje narrativo del protagonista como un escorzo que afecta hiperbólicamente a la figuración humorística de los discursos encontrados en la obra: las crónicas romanas, las parábolas bíblicas, las fábulas de Esopo, la historia natural o los dogmas bíblicos. La eficacia de este enfoque ha de buscarse, precisamente, en la falta de perspectiva, una carencia que se ejecuta, además de la anteriormente advertida parcialidad discursiva frente al otro²⁵², por la temporalidad que desarticula las previsiones del narrador. El discurso de Pomponio Flato se construye en todo momento sobre la frustración de las expectativas narrativas ante los códigos lingüísticos, las consecuencias de los acontecimientos o la identidad de los personajes. Su obsesiva búsqueda de la sabiduría y su confesado agnosticismo revela los límites de su mirada para con la historia, la cual ofrece al lector una

²⁵¹ «(...) una poderosa detonación procedente de mi propio organismo y salí disparado de mi cabalgadura con tal violencia que fui a caer a unos veinte pasos del animal, el cual, presa de espanto, partió al galope dejándome maltrecho e inconsciente» (2008: 10).

²⁵² Recordemos la dialéctica con Filipo en su intento de impostura griega.

narración subversiva de los signos culturales de Occidente. Las interpretaciones del protagonista-narrador responden a una lógica discursiva que solo quedará anulada con la imposición del lenguaje de fe que se está gestando aún en el presente de su narración: no es la narración una desviación del código literario sino una desautomatización de la lectura literaria. Veamos algunos ejemplos:

—Mira, Jesús, todos los niños de tu edad creen que sus padres son distintos al resto de las personas. Pero no es así. Cuando crezcas descubrirás que tu padre no tiene nada de especial. En cuanto a mí, no veo motivo alguno para intervenir en algo que no me concierne. (2018: 17)

Pero el Sanedrín se ha empeñado en darles un castigo ejemplar, lo que implica la manufactura de otras dos cruces. Según ellos, tres cruces en lo alto de un cerro es una imagen muy bien compuesta. (2018: 63)

Cuando esto ocurría, Jesús me tiraba de la manga o del faldón instándome a levantarme y a proseguir la marcha. —Cuando seas mayor —le dije—, y a verás tú lo que es ir por un camino empinado sin que te den respiro. (2018: 65)

Gracias a mis conocimientos, concebí y construí un mecanismo hidráulico que abriría la losa del sepulcro a los tres días de haber sido sellado. (...) El resto y a lo conoces.

—Es en verdad una idea original —admití—. Estar tres días enterrado y luego resucitar. ¿Quién podría creer una cosa así? (2018: 100)

Esta continua pugna cómica, que involucra al lector a acomodar el testimonio del narrador su memoria textual, concluye en las últimas líneas de la carta en la que se establece la conclusión definitiva que cerrará la parodia literaria; las voces recogidas en el discurso de Pomponio se articulan en un sincretismo politeísta que ofrece una desacralización del discurso de autoridad religioso, el cual queda recogido en la red mitológico-legendaria donde el judaísmo es la máxima expresión de ostracismo. Nazaret se constituye como el espacio de encuentro de una colección de mitos que recorren la historia cultural desde el Olimpo a Hollywood: Ulises y Orfeo aparecen junto a Ben-Hur en una amalgama textual que acumula capas discursivas sobre la narración. El pragmatismo grecorromano es el ángulo desde el que se observa la univocidad de Yahvé y la llegada del mesías, anunciada a través del pasaje del *Ecce Homo* para revelar la construcción del personaje mítico como una selección arbitraria y en este caso frustrada (2008: 88-90)²⁵³. La narración de Pomponio se convierte como vemos en una colección de las impresiones evangélicas que han marcado al lenguaje y la interpretación del mundo, jugando con la metatextualidad a partir de su *malfuncionamiento*, que diría Waugh (1984), hermenéutico y formal. En consecuencia, el diagnóstico narrativo final da cierre a toda una contra-lectura de la memoria textual del lector:

²⁵³ Así como no era culpable el reo con la corona de espinas, no son mesías los personajes que se ofrecen como tales y toman el nombre de Dios en vano.

Condenado a permanecer no sé por cuánto tiempo en esta tierra ignota, donde reina un frío terrible y la noche es continua, recuerdo a veces los hechos de que fui testigo en Galilea y me pregunto si realmente ocurrieron o si fueron fruto de la fantasía morbosa producida por mi enfermedad. Sea lo que sea, en definitiva poco importa, porque sólo esto tengo por cierto: que dentro de unos años será como si nada hubiera existido, y nadie se acordará de Jesús, María y José, como nadie se acordará de mí, ni de ti, Fabio, pues todo decae, desaparece y se pierde en el olvido, salvo la grandeza inmarcesible de Roma. (2018: 106-107)

Con la naturaleza mítica del lenguaje religioso y su trascendencia cultural, frente a una interpretación figurada del narrador ajeno, se revela la incapacidad de dar a los signos de su discurso los valores premodernos que representan. La paradoja del (des)enfoque de Pomponio queda recogida en las palabras de Jesús, «Unos tienen ojos y no ven, y otros, en cambio, ven cosas que sólo han existido en su imaginación» (2008: 104), que abrirán las Sagradas Escrituras a las relecturas impuestas por las condiciones del *mirar*. Eduardo Mendoza elabora a lo largo del relato una superposición discursiva continua en la que el hipotexto inexistente para el narrador se impone como velo hermenéutico, estableciendo una duplicidad textual que genera una ambivalencia cómica de los mitos fundacionales. Duplicidad que se concreta en lo que el propio autor advierte como *las dos Romas*, las de las crónicas de Plinio el Viejo y Cicerón y la de *Quo Vadis!* o *La túnica sagrada*²⁵⁴. «Porque cómo fue realmente no tiene ningún interés, lo interesante es qué significa para nosotros» (Mendoza, 27/02/2008).

Muy en consonancia con Pomponio Flato narrador, encontramos al último protagonista de estos textos paródicos en primera persona: el detective anónimo. Aunque de él ya se ha dado sobrada cuenta a lo largo de las páginas de nuestro análisis y se han puesto las bases narrativas que lo construyen como figura mimética por excelencia, nos detendremos no tanto en las consecuencias de su ser detectivesco-picaresco como en su calidad de autor. En su mimetismo vital, el narrador se apropia sucesivamente de voces ajenas de todos los estatutos sociales y tipologías y le imprime su particular forma de narrar, haciendo de ellos caricaturas de las tribus barcelonesas. Ciertamente, *delantero* y *árbitro*, el detective sin nombre funciona como la culminación de estos puntos de vista narrativos cuya parcialidad excéntrica impone una lectura figurada. A diferencia de los anteriores, este narrador ofrece un matiz de voluntariedad estética que impregna enteramente su discurso; esto es, la astucia del personaje se traslada a su pulso narrativo, que dialoga abiertamente con el *lector*. Eduardo Mendoza acoge en esta serie a *vuesa merced* y la lleva a pasear por Barcelona para mostrarle sus rincones a lo largo del tiempo. Lo mismo que el desdoblamiento del yo como figura

²⁵⁴ Recordemos, el poder fantasmático del cine en la mirada del personaje mendocino.

literaria queda evidenciada como la objetivización del sujeto gracias a las reiteradas pasivas con las que el personaje *es apeado, fue trasladado o había sido empujado*, e incluso con la deconstrucción literal del lenguaje figurado poético: «Mis pasos me llevaron, porque así lo decidí, al bar El Leches» ([1979] 2016: 46). Las referencias metaliterarias se imponen así como una de las claves de la subjetividad estética de su narración, y que veremos funcionan como dispositivos digresivos; tanto es así, que desde la primera novela, el narrador se ofrece como la caricatura de una voz consciente de las construcciones verbales que se desvelan material descriptivo: «Vi que las frases salían de su boca como pompas de las que las palabras eran sólo el revestimiento externo que, al deshacerse en sonido, dejaban al descubierto un volumen etéreo: el significado» ([1979] 2016: 11); o «las bellas palabras, engarzadas en el dije de una correcta sintaxis, pueden embelesarme unos instantes» ([1979] 2016: 12).

Recordemos que la serie de narraciones del detective anónimo refleja, pese a su unidad discursiva, los cambios sufridos por un personaje que envejece y se transforma con la ciudad. Si bien las primeras novelas imponen una explosión de la excentricidad marginal afectada ciertamente por un trastorno psicótico, las últimas novelas abrazan una hiperbólica reconstrucción del entorno dirigido por las nuevas generaciones, de las que el narrador quedará progresivamente desvinculado hasta ser mero espectador. Tales son los cambios narrativos acaecidos en personaje y ciudad, que en la última de sus novelas Mendoza se sirve de un retroceso temporal que devolverá al detective la energía testimonialmente perdida en el presente (segunda parte del texto) y con la que observar el desengaño traído por el tiempo. En cualquier caso, hay una progresiva aclimatación de la vivificación carnavalesca primera al lenguaje moderno y posmoderno que acabará por definir al narrador; y un ejemplo de ello es la atenuación del régimen de locura de su primera aparición. De hecho, la distancia que el narrador impone a la lógica de la historia es evidente en *El misterio de la cripta embrujada*, sucediéndose verdaderas traducciones entre protagonista y personajes, tan precisas como equivocadas; es en ellas que observamos literalmente la interpretación cómica del mundo, sostenida gracias al punto de vista del narrador como fuente enunciativa: «Mi hermana me hizo un gesto que traduje por: vete o te pelo la cara con las uñas» ([1979] 2016: 31)²⁵⁵. Pese a la pérdida de un extrañamiento psicótico tan acusado como en este texto, lo cierto es que Mendoza configura a su narrador desde una eterna superposición de interpretaciones que duplican el nivel lectura: aquel hermenéuticamente esperado y aquel impuesto finalmente por

²⁵⁵ Una fórmula interpretativa que explotará mecánicamente, como quedó visto, con Horacio II y sus gradaciones adjetivales.

la voz narrativa. Los recursos de deducción detectivesca aparecen entonces como la vía sobre la que desarrollar la desautomatización del propio narrador como figura discursiva. «Siempre fui para ella, sospecho yo, el hijo que ansiaba»; «Hablaba bien el castellano, el condenado, incluso con un ligero deje aragonés en el acento, muy meritorio tratándose de un sueco»; o más evidente:

Pensé que quizá quería discutir algún asunto de familia y que, siendo yo el varón, me consideraba el interlocutor idóneo para ello. Esta fineza, ya anacrónica, y algo en el aspecto del sueco me decían que estaba en presencia de un hombre de bien y no menoscabó mi estima el hecho de que sacara un pistolón de la faltriquera y me encañonara con él al tiempo que se sentaba en la cama. ([1979] 2016: 39)

La disociación de la interpretación potencial del lector y la que impone finalmente el narrador suelen ser si no contrarias, hipertróficamente diferentes. El personaje-narrador de estas cinco novelas se instaura así como la voz de la desconfianza en tanto se propone desde la voluntariedad estética, el engaño discursivo y la desviación interpretativa de su propia enunciación. El detective anónimo acentúa y denuncia su labor narrativa para ofrecer una abierta deformación caricaturesca que impide determinar el carácter intencional o inconsciente de dicha desautomatización. Ciertamente es que el desarrollo del personaje imprime a su narración un mayor discernimiento a propósito de su posición como personaje marginal y desamparado, pero sus habilidades miméticas no dejarán de ofrecer un mundo fantasmático del que no puede sustraer a su voz narrativa. La indeterminación de qué hay del narrador y qué del personaje —esto es qué de enunciación y qué de enunciado— en la relación de sucesos, evidencia las posibilidades de las interferencias de la duplicidad de mirada que observa y cuenta. La ambigüedad interpretativa por la que no se distingue la intencionalidad de este personaje hacen de su narración una reconstrucción viciada y trastornada (y, por ello, poco fiable) que provoca una intermitente consciencia estética señalada por los mecanismos paródicos. Ahora bien, la contaminación del yo sobre la enunciación no será exclusiva de estas primeras personas mendocinas. De hecho, la advertencia estética se traslada a toda su obra gracias a un recurso en el que el barcelonés destaca como *relojero*: el estilo indirecto libre.

Es esta fórmula la que consideramos más retributiva de sus focalizaciones narrativas en tercera persona y la que permitió a Eduardo Mendoza recuperar la tradición de la novelística del XIX. El *hablando palabras del otro* deviene la sustancialidad de este tipo de ente narratológico que, bajo la ironía que define al autor, logra dilatar y anular la distancia entre

discurso e historia. La narración mendocina anida en la voz del personaje y *diciéndolo*, acoge su propia discursividad en una disolución de enunciación y enunciado. No es momento aquí para hacer un recorrido por la delimitación de la fórmula narrativa que ha ocupado un lugar determinante en la teoría literaria del XX²⁵⁶ —para el que remitimos a la obra de Beltrán Almería (1990)— y nos alejaría de nuestro objetivo de análisis; sin embargo, la trascendencia de la noción en la obra de Mendoza hace necesario recuperar la transformación ilocucional que implica este enfoque enunciativo. Identificada por Bally (1951) como *figure de pensé*, el estilo indirecto libre se traslada a los textos de Mendoza encaminados, recordemos, a un impresionismo literario (llegando a los agudos del expresionismo estético con la parodia) que verbaliza la capacidad de trasvase interdiscursivo expresada en la teoría bajtiniana. Un recurso que permite al autor construir ese mundo de impresiones de la memoria fabulada que hará de todo texto una lectura memorable introducida y generada en su narración.

La ambigüedad de este punto de vista que permite el contagio de una subjetividad ficcional en la narración de un espacio y un tiempo es decisiva para la novela; gracias a él, se obtiene un ensayo estético de reconstrucción verbal que discurre por el perspectivismo que enriquece lo narrativo con la impresión discursiva del personaje. Este lugar es, como así lo identifica Pozuelo Yvancos (2010b), un terreno exclusivo de lo literario, pues atiende a una «falta de legitimidad epistemológica» (195) solo permitida por la ficcionalización de *otra* existencia, de *otra* intimidad. La trascendencia de esta perspectiva explotada en sus más visibles manifestaciones por las novelas del barcelonés la adquiere, por tanto, en esta capacidad de transportar al lector a lugares propios de la literatura. Es por ello que no queremos dejar de relacionar esta superposición enunciativa que es el estilo indirecto libre con lo que Mendoza vincula al *destino de la literatura* (Pfeiffer y Argullol, 1999). En el mundo de la imagen y la globalización posmoderna, el texto literario ha perdido una de sus funcionalidades privilegiadas: la reproducción de un mundo visiblemente desconocido. La novela se enfrenta a la influencia de *la imagen fabricada* y, puntualiza el propio Mendoza en la citada entrevista, también al fenómeno no siempre mencionado de la extendida *facilidad para viajar* (Pfeiffer y Argullol, 1999: 139). Esto es, la mirada programada del turista. La literatura de viajes, realista o costumbrista deja de ser una necesidad estética y, sin embargo, es esta sobre la que advertíamos vuelve la obra de Mendoza. ¿Qué esconde esta paradoja? Precisamente, una consciente incorporación del estilo indirecto libre como recurso de aproximación

²⁵⁶ Privilegiado desde por la creación literaria del XIX, el discurso indirecto libre (monólogo narrativizado o estilo vivencial) ha ocupado un lugar trascendental en la estilística y la narratología: Doležel (1973); Cohn (1978); Genette (1982); Reyes (1984); etc.

propriadamente literaria al mundo²⁵⁷; una recuperación de la narratividad a partir de la construcción de imágenes *variables, contradictorias, abiertas a interpretación y compatibles entre sí* en una duplicidad enunciativa.

Lucía un buen solete y había gente que aprovechaba la tibieza en las terrazas de los cafés. El boulevard de las Ramblas estaba vistoso: circulaban banqueros encopetados, militares graves, almidonadas amas que se abrían paso con las capotas charoladas de los cochecillos, floristas chillonas, estudiantes que faltaban a clase y se pegaban, en broma, riendo y metiéndose con la gente, algún tipo indefinible, marinos recién desembarcados. Teresa brincaba y sonreía... ([1975] 2016: 17)

Las narraciones de Mendoza acuden al boulevard barcelonés bajo las impresiones de sus personajes —aquí humildes y vivarachas de la mujer de Pajarito de Soto— con las que se ofrece una perpetua redescipción del espacio, sintáctica y paradigmáticamente afectada por el carácter discursivo que la habita. Con el ejemplo queda evidenciado además que no solo son los protagonistas las figuras narrativas convertidas en *figures de pensée*, también sus acompañantes empanan la narración desde su enfoque. De hecho, es a partir de este contagio del personaje a la narración que se observa con mayor fuerza estética la dialéctica entre el mundo de los personajes femeninos y masculinos; pese a que son Onofre, Mauricio o Fábregas los que guían la narración de sus novelas, la mirada de Delfina, Clotilde y María Clara no deja de repercutir puntualmente sobre la enunciación literaria. Véanse por ejemplo las páginas dedicadas a la presentación de Clotilde de cuya esencia discursiva se apropia el narrador para ofrecer el retrato de toda una generación de desengaño democrático ([2006] 2017: 44-48); un texto que creemos significativo y que inicia y concluye de la forma que sigue:

Clotilde vivía con sus padres y esto la mortificaba, pero sus ingresos no le permitían independizarse. A su edad todavía no tenía un trabajo fijo ni un verdadero sueldo. Un abogado de prestigio la había admitido como pasante en su bufete para hacer un favor a su tío y le daba mensualmente una remuneración simbólica. Era una relación laboral que nadie había querido. (...) Los pasantes y las secretarías estaban muy contentos y orgullosos de tener un empleo fijo en un bufete importante y veían en la insatisfacción de Clotilde una muestra de insensatez no exenta de superioridad. Clotilde lo notaba, lo entendía y se sentía doblemente infeliz. Todos los días tomaba la decisión de despedirse y todos los días su propio abatimiento le impedía llevarla a término. ([2006] 2017: 44-48)

Con todo, ya advertimos que será con *Una comedia ligera* con la que la narración de Mendoza se distinga en este estilo literario, con la que alcance la *cumbre del estilo libre indirecto* que dirá Aparicio Maydeu (2019) en su edición. La progresión de este trasvase de consciencias narrativo-discursivas con Carlos Prullàs (aunque también brevemente con Gaudet, Quiqui o

²⁵⁷ Al que se añadiría el extrañamiento de la mirada de los narradores en primera persona que ejercen una fuerza igualmente desautomatizadora desde el estilo directo.

Marichuli) se ejecuta en esta novela de una manera cercana a la autorreferencialidad que progresivamente llegará a señalar el cambio enunciativo desde el interior mismo de su construcción. Reproducimos el que creemos ejemplo más hiperbólico del desvelamiento mendocino:

Ahora el barrio había iniciado una rápida transformación; varias casas suntuosas habían sido derruidas y en su lugar mostraban su esqueleto las nuevas construcciones. En aquel momento, sin embargo, reinaba la calma y el aire olía a nardos; era una noche oriental, cargada de hechizo. Pero yo he de pasarla con estos pelmazos por haber aceptado una invitación carente de interés, pensó Prullàs, a cuya mente había acudido de repente, como traído por la fragancia del aire, el recuerdo de la señorita Lili Villalba. ([1996] 2016: 307-308)

Se trata de un pasaje magistralmente organizado para ofrecer el contraste acentuado con la locución adversativa que sirve de bisagra (ciertamente sonora) entre narración heterodiegética y homodiegética. Más aún, el acto ilocutivo que marca el inicio del ‘pensar’ del personaje es verbalizado, no como advertencia anticipatoria, sino de manera conclusiva a ese *yo* que se había apropiado de la narración. El lector de esta novela se descubre así fluctuando entre narrador y personaje, en un contagio ilocucional con consecuencias perlocucionales²⁵⁸. La subjetividad del personaje imprime en la descripción de Barcelona su carácter (las suntuosidades derruidas y las nuevas edificaciones solamente esbozadas) y sus evocaciones personales (el hechizo oriental); así el ambiente había *traído* la figura de Lili, origen *último* de la subjetividad sobre la que se interpreta el espacio narrado, a la memoria de Prullàs.

Los textos seleccionados sirven para evidenciar la determinación narrativa por construir la historia sobre la significación de un discurso subjetivo, ya sea en primera persona o bajo las figuras de pensamiento que aporta el estilo indirecto libre. Estas notas breves sobre los (des)enfoques articulados por las narraciones mendocinas recogen la visión de lo literario como una lectura desautomatizada y memorable, capaz de disponer en un tiempo y espacio el perspectivismo que renueva el lenguaje narrativo. Eduardo Mendoza incorpora la funcionalidad de sus voces narratológicas a través de su característica insistencia por descubrirse en su impostura estética, en la que el humor volverá a jugar un papel decisivo. En tanto lenguaje figurativo, la escritura del barcelonés tiende a un efecto cómico que excede a los evidentes héroes paródicos arriba mencionados, para ejecutarse en un estilo indirecto libremente cómico en el que el fingido costumbrismo discursivo permite contar el mundo con *las palabras*, cómicamente advertidas, *del otro*. Y es que la razón principal que esconde el

²⁵⁸ Nótese en este punto el paralelismo con la parodia, una superposición discursiva que afecta a la intencionalidad textual y al doble proceso de lectura.

éxito del (des)enfoque narrativo del autor reside en señalar su propia naturaleza como sistema enunciativo: Mendoza hiperboliza las cualidades homodieéticas que conducen el texto de ficción, llevando a los extremos la subjetividad discursiva, para lo cual, los elementos narrativos se desvían de sus lugares ordinarios y se disponen sobre una narración ex-céntrica que acentúa sus mecanismos tanto más los aleje de su funcionalidad. De este modo, entendemos que la fórmula narrativa que ampara la obra de Eduardo Mendoza se sostiene sobre la dilatación del lenguaje literario, tanto en su selección paradigmática como en su organización sintáctica, empuñando una pluma que corta el discurrir de la narración a distintas profundidades.

CAPÍTULO VI. (DES)ÓRDENES RECURSIVOS

«Dios escribe derecho con renglones torcidos, o al revés» (Mendoza, [2010] 2015: 77). La duquesa de la Igualada vuelve a la cita religiosa, que el reverendo padre Emilio Porras S. J. ya sentenció en *Una comedia ligera*, para rizar el rizo y ofrecer la posibilidad de su contrario. La narración de Eduardo Mendoza viene a secundar el principio religioso haciendo de su enfoque narrativo una fórmula tortuosa que desvía el camino trazado por la lógica comunicativa. La *errabundia* (Grohmann, 2011) sobre la que se forman las figuras protagonistas de Mendoza como personajes divergentes se entiende en estrecha correlación con el discurso narrativo, como una continua postergación y suspensión comunicativa en la que el hipérbaton y la hipérbole son los paradigmas; en palabras de Lodge (1992), «la narración, sea cual sea el medio que usa —palabras, película, dibujos— mantiene el interés del público formulando preguntas y retrasando las respuestas» (32). Desde el mismo nivel oracional, la literatura mendocina se define por ese aplazamiento de los elementos discursivos claves para la interpretación, dejando en suspenso un nivel de lectura que se recuperará al concluir la sentencia. Gracias a este tipo de retrasos informacionales, los trueques enunciativos imprevistos hacen de los textos literarios los *trazos torcidos* con los que Mendoza revela la *rectitud* de su escritura.

Una de las consecuencias de la narratividad digresiva en el escritor ha sido acertadamente estudiada por Saval (2003) como las *descentralizaciones posmodernas*. Es iluminadora la funcionalidad que el autor advierte a propósito de la figura Onofre Bouvila como la personificación de la fuerza disgregadora ejercida sobre los grupos de personajes (la pensión, los anarquistas, los maleantes, la familia de la infancia, la familia adulta, la familia Belltall...)

y que sirve de detonación para fragmentar los discursos; de manera que la estructura narrativa de *La ciudad de los prodigios* queda concretada como una continua descentralización discursiva de la que el propio protagonista es ejecutor. Con nuestro análisis, buscamos evidenciar los distintos mecanismos que, como el advertido por Saval (2003), comprometan los textos a una digresión que los lleve a la marginalidad narrativa. En este sentido, el elemento posmoderno de las descentralizaciones será relacionado con la recursividad aducida por Herráez (1998), con la que dilucidaremos los distintos niveles afectados por la disgregación. Así, además de reunir estas correlaciones entre personaje/estructura y estructura/narración discutidas por los investigadores, incidiremos transversalmente sobre las distintas capas discursivas que confeccionarán el mundo narrativo disgregado de Eduardo Mendoza y abrirán el paso a la comicidad, siempre latente, de su mirada.

A partir de los eslabones sintagmáticos, aquel *thriller discursivo* de Beltrán Almería (2002)²⁵⁹ es integrado aplicando a la diégesis las formulaciones de lo detectivesco y de lo paródico como bases de su universo ficcional²⁶⁰. Como ha quedado reiterado a lo largo de la tesis, la rigurosa disposición y selección verbal ejecutada por Mendoza resulta la clave principal de su éxito narrativo. El texto se suspende reiteradamente, sostenido en un balanceo semántico que señala la hipérbole sobre la que se deconstruye una narración fragmentada en tonos, estilos y registros distantes y distintivos. La autorreferencialidad estética marca así su quehacer literario en el que las referencias metaficcionales son un *continuum*. Siendo la digresión el origen del movimiento narrativo de Mendoza, observaremos a continuación las distintas profundidades que este alcanza: las unidades mínimas oracionales se constituirán sobre los recursos retóricos que dilatan y tuercen su lógica interna; pero igualmente la tonalidad y modalidad discursiva funcionarán como ejes de desvío narrativo a partir de una suspensión intermitente de los paradigmas textuales y genéricos, esto es, con la incorporación de nuevas focalizaciones que servirán de contrapunto formal y hermenéutico al hilo de la narración. Atendiendo a las citadas cualidades de su lenguaje, argumentaremos a continuación cómo el ejercicio de digresión adquiere en Eduardo Mendoza una autorreferencialidad hiperbólica que desembocará en acentos metaficcionales dirigidos al desvelamiento paródico de la comunicación literaria. Sus textos tuercen el discurso para relatar las formas (sintáctica y

²⁵⁹ Véase 4.1 Tensión hipertrofiada.

²⁶⁰ Sin ir más lejos, el ejemplo que más arriba ofrecíamos como muestra narrativa del detective anónimo, nos sirve igualmente en este punto; los circunloquios de sus sintagmas hiperbólicamente protocolarios se descubren desvíos de las leyes de coherencia y pertinencia al esconder *el pistolón* con el que el sueco lo *encañonaba*.

paradigmática) que los definen en sus objetivos pragmáticos (semántico-ilocucional), haciendo del suspense narrativo un artificio hiperbólico verbalizado.

La primera de las consecuencias de la digresión narrativa se hace evidente: la dosificación de la información en la trama. El hipérbaton por el que se retrasa continuamente la respuesta que caracteriza a la ficción literaria tradicional es el que funda toda obra narrativa. La obra existe, diría Barthes (1970), por la complicidad entre personaje y discurso (entre personaje y narración). Es por eso que:

Sarrasine está embriagado porque el discurso no debe terminar; el discurso podrá continuar puesto que Sarrasine, embriagado, habla sin escuchar. Los dos circuitos de necesidad son indecibles. La buena escritura narrativa está en la indecibilidad. Desde el punto de vista crítico, es por tanto tan falso suprimir al personaje como hacerlo salir del papel para convertirlo en un personaje psicológico (dotado de móviles posibles). (Barthes, 1970: 150)

La deliberada demora informacional responde, no olvidemos, a la propia existencia de la narración, pues lo que refiere la ficción existe únicamente porque está escrito. Pero lo cierto es que el juego diegético entre desvelamiento y ocultamiento se reformula en la obra de Mendoza como una dilatación que evidencia y denuncia el suspense narrativo que lo guía. La expresión detectivesca resulta una de las formas más fértiles en este contexto, donde cada capítulo, en una reescritura estilizada de las novelas de misterio y policíacas, paraliza reiteradamente a los personajes en posiciones de máxima tensión discursiva, las cuales irán retrasando el precipitado final al que se arroja el descubrimiento arrebatado de lo hasta entonces contenido²⁶¹. Recordemos que el escritor comienza su trayectoria en el circuito literario con una novela cercana a lo *noir* y que se erige sobre una descomposición de la información narrativa en formas discursivas múltiples y escalonadas en tiempo y espacio. El propio Mendoza ha referido el proceso de escritura de *La verdad sobre el caso Savolta* como una manualidad en la que hubo de cortar, pegar y recomponer para mostrar al lector como una colección de narraciones sesgadas e incompletas. La peculiaridad estructural de estos *testimonios* que nos había impedido agruparla en una u otra de las dimensiones narrativas da pie ahora a situarla como la inauguración de la visión disgregadora mendocina, una narración literalmente cortada en discursos que fragmentan la trama y dilatan la respuesta que no llegará

²⁶¹ En no pocas ocasiones, los textos mendocinos acaban en episodios precipitados, dispersando personajes, haciendo milagros, cambios bruscos de parecer, abocando autoritariamente una verdad de lo que siempre ha sido, y por ello seguirá siendo, ambigüedad. Pensamos, por ejemplo, en las “resoluciones” del detective anónimo o de Pomponio Flato, pero también de *Una comedia ligera* y su “culpable”, o de Riña de gatos montando al inglés en el tren. Este tipo de finales trae a la lectura las voces que, desde las narraciones, se refieren a la fuerza poderosa que todo lo mueve. El personaje acaba expuesto a altas concentraciones informativas, ¿podrá ser este un juego metonímico que remita al lector involucrado en el texto fantasmático gobernado por el autor?

verdaderamente a concederse; de hecho, la errabundia narrativa alcanza incluso al pretendido sucinto intercambio de preguntas y respuestas entre Miranda y el Juez Davidson²⁶².

No obstante, no solo la resolución del caso será eternamente aplazada, sino que igual ocurre con las unidades mínimas de información. La funcionalidad digresiva adquiere entonces un matiz distinto a la apuntada complicidad de Barthes (1970), pues más que una correlación interna entre personaje y narración, se busca la vinculación externa entre narración y lector. Con estos propósitos, el discurso elaborado por Eduardo Mendoza intuye la eficacia pragmática de la satisfacción (e insatisfacción) de las expectativas dispuestas en el texto, que construyen un receptor cómplice de la ficción. Veámoslo con un ejemplo claro: la identificación de personajes. Una de las herramientas utilizadas por el narrador será la descripción de figuras desde el extrañamiento estético que, en realidad, re-presentan al lector caracteres ya por él conocidos y, entonces, re-conocidos. Hacia el final de esta primera novela, introduce Mendoza la siguiente escena:

El inspector estudió a los recién llegados. Uno era joven, elegante y seguro de sí mismo. El otro, un hombre maduro, gordo y desaliñado, no cesaba de temblequear y hacer aspavientos.
—Soy el abogado Cortabanyes —dijo este último— y este caballero es don Paul-André Leppince. ([1975] 2016: 339)

Contaminado por la mirada del inspector, el narrador presenta una descripción paradigmática de dos figuras principales fácilmente identificables por el lector quien, en esta ocasión, se adelanta a la información narrativa por mediación de la digresión discursiva del estilo indirecto libre. El extrañamiento proporciona al texto mendocino una recursividad que los *cortes* en primera persona de la novela convertirán en metaficción: «He relatado con cierto detalle este incidente en apariencia trivial porque tuvo en el futuro una importancia que a su debido tiempo se verá» ([1975] 2016: 337). Dos ejemplos simples pero eficaces para evidenciar el interés de Eduardo Mendoza por desautomatizar la lógica narrativa desde distintos enfoques —que entendemos desde la voluntad estética del narrador, sea este personaje o dispositivo gramatical—, respondiendo a las exigencias de una nueva forma de recepción que supo intuir el autor y consagró con su repercusión la obra. El uso que de la digresión informativa se lleva a cabo en esta novela apunta ya hacia la distancia cómica que recorrerá la obra literaria del autor. Las aplicaciones metaficcionales de la estructura narrativa se convertirán en elemento fundamental para las narraciones personales, pues con ellas los

²⁶² Así queda ejemplificado en la nota al pie número 180 de esta tesis.

caracteres se revelan en su complicidad discursiva como maleadores de *lo decible e indecible* de la trama, sin ocultar la sustancia literaria que gobierna la recepción.

Y ahora, si me lo permite y sin más preámbulos, le daré las explicaciones que sin duda le debemos y si tiene usted la paciencia de escucharlas, comprenderá y absolverá un proceder tan melodramático. ([1982] 2016: 96)

Los personajes representan el proceso de enunciación como un artificio estético de reconstrucción narrativa. La prolongación comunicativa consigue de esta forma una desautomatización cómica del extrañamiento formalista, haciendo notar que *lo que se dice* queda en todo momento subordinado al *cómo* y al *cuándo* se dice²⁶³. Las leyes conversacionales son subvertidas por la impostura literaria en las que se encuentran inmersas. La locución se subordina a la perlocución estética en un continuado desvelamiento de la desautomatización comunicativa implicada en lo literario; así, las digresiones alcanzan en distintos lugares el testimonio de procesos elididos por la lógica narrativa, consiguiendo el extrañamiento discursivo del propio proceso de narración:

Y con estas palabras, *no sin levantarse antes y recorrer la distancia que mediaba entre su asiento y la puerta, que abrió*, se fue ([1979] 2016: 14, la cursiva es nuestra)

Procura no despegarte de él *aunque tengas que renunciar a las peripecias aritméticas que prescribe el código de la circulación en lo que a guardar distancias se refiere*— le dije. ([1979] 2016: 85, la cursiva es nuestra)

La voluntad estética que, como narrador, demuestra el detective sin nombre atraviesa su escritura, hipertrofiádola para apartarla de la lógica discursiva, con incisos como los aquí señalados. Este tipo de *cortes estilísticos* que conduce la narración sobre aquella fluctuación facilitan la recursión de los mecanismos propiamente mendocinos, no solo sintagmáticos, sino paradigmáticos. Los juegos verbales que introducen la polifonía terminológica desde las implicaciones semánticas han quedado expuestos en los fragmentos literarios incluidos en nuestro análisis, aunque más concretamente evidenciados a propósito de las analogías salvajes que conforman el discurso narrativo mendocino. Con objetivos prioritariamente cómicos, estos juegos de sustitución verbal conforman verdaderas caricaturas discursivas en sus textos más lúdico-festivos, llegando incluso a ser expuestos como mecanismos intencionales por los propios personajes:

²⁶³ ¿De qué forma podría anularse dicha subordinación? Anulando los ejes espacio-temporales: «TOBÍAS: Aquí todo es importante. Poco importante, pero importante. Allá lo ven de otra manera, ya lo sé. Allá las cosas son muy importantes o no tienen ninguna importancia. Es un sistema equivocado, pero necesario, porque allá el tiempo corre y hay que seleccionar. Aquí es distinto. Todo tiene que volver a su valor exacto, no el que cada uno decide dar a cada cosa por razones subjetivas. Aquí las cosas son subjetivas para Dios. Para los demás, nada es subjetivo». ([2017] 2018: 316). Esta obra dramática de Mendoza está construida precisamente sobre la subversión de los criterios de selección y ordenación discursiva en un paradigma gobernado por lo absoluto, que la acerca así al absurdo beckettiano.

Lo que quiero —respondió la voz— lo tiene usted entre las piernas. Podría haber dicho simplemente “el maletín”, pero he usado con toda deliberación esta frase de doble sentido para darle una nota desenfadada a la entrevista. ([1982] 2016: 227)

Este fragmento pertenece a *El laberinto de las aceitunas* e ilumina el carácter narrativo de una novela abiertamente metaficcional construida como una de las parodias más hipertróficas de Mendoza pues, como se aduce de este texto, se atiene a la más exagerada propuesta de enunciado como enunciación²⁶⁴. Las leyes de la pertinencia se aplican a la propia figuración cómica en una desautomatización ilocucionaria por la que la lectura entrelíneas se incorpora como *renglones torcidos* al discurso. No solo a partir de las referencias directas al lector incluidas en buena parte de sus novelas²⁶⁵, sino que los niveles ficcionales son contruidos como una matrioska discursiva de la que los propios personajes serán creadores y receptores, como así lo eran en este último fragmento. La parodia metanarrativa se desarrollará desde el interior de este dispositivo que quedará expuesto en *El enredo de la bolsa y la vida* con el personaje de Quesito; ya avanzada la temporalidad de las aventuras del detective sin nombre, esta figura aparecerá como trasunto del narrador (quizás incluso su hija de facto) para recuperar las características que lo definían en sus primeras novelas: además de construir identidades falsas, el Magnum sustituirá a la Pepsi-Cola, la adolescencia será ahora el trastorno que romperá la lógica discursiva y, sobre todo, será su lectura la que interprete la voluntad estética del detective sin nombre y lo convierta en héroe narrativo. Razones poderosas que hacen de este personaje un espejo infantil sobre el que se proyecta la narración envejecida de la novela; un nuevo nivel ficcional se ofrece a partir de esta duplicación discursiva que permite señalar al texto que cuenta, y aquellos que ya contaron, las pericias de su narrador. La metanarratividad cervantina se ejecuta en un contexto narrativo altamente cómico:

Muchas noches, de pequeña, me dormí oyendo a Rómulo el Guapo referir las fascinantes historias que usted había protagonizado y que él recordaba con detalle y narraba con entusiasmo. De este modo aprendí a conocerle sin haberle visto y en mi imaginación me lo representaba como Batman o como el Increíble Hulk. Recuerdo vivamente algunos casos extraordinarios, como el de la cripta embrujada o el laberinto de las aceitunas. Y me emocioné al oír cómo había resuelto el asesinato en el comité central. ([2012] 2017: 27)

El narrador es para Quesito el héroe de las nuevas novelas de caballerías, los cómics. De nuevo, el imaginario fantasmático impone un velo sobre la interpretación de la mirada del

²⁶⁴ Que llega al final a descubrir la condición literaria por los propios personajes que asisten a la proyección de su propia novela: «En cuanto a mi identidad, a la naturaleza de mis actividades y a cuanto sirva para esclarecer este embrollado caso, voy a darle, por mor de la cortesía, las explicaciones que han estado esperando ustedes desde el principio de la novela. Tengan la amabilidad de mirar hacia allá. No, hacia el otro lado. Así. Zumbó un motorcillo y del techo empezó a descender una pantalla plateada. Al mismo tiempo se abrió un ventanuco en la pared opuesta y un haz de luz traspasó la pieza hasta proyectar en la pantalla una figura difusa». ([1982] 2016: 117)

²⁶⁵ Como la citada arriba de *La verdad sobre el caso Savolta*.

personaje mendocino; la lectura, contagiada por memoria textual, fabula con las narraciones del detective anónimo imponiéndoles valores hermenéuticos ajenos. Esta recepción expuesta por la joven al principio de la novela es contestada por su madre al final: «En la infancia de Quesito, él le había contado tus andanzas. Como algo cómico, por supuesto, pero la niña, con mentalidad infantil, se formó una imagen heroica de tu persona» ([2012] 2017: 246). La habilidad de Mendoza para incluir en la narración este tipo de dispositivos metaliterarios es significativa, más allá del giro cómico impuesto por el carácter de los textos, por el desvío no solo formal sino hermenéutico de los mismos; la disgregación descentralizada afecta al propio proceso de lectura como elemento conformante y presente en el universo ficcional. Es esta consciencia literaria la que mueve el discurso de los personajes como formas comunicativas de *exhibición e inautenticidad* (Aparicio Maydeu, 2015).

Y separando la mano de mi boca puso en ésta sus labios ardientes y húmedos al tiempo que su cuerpo, que parecía gravitar en el aire, se derrumbaba sobre el mío, permitiéndome sentir a través de la tela sutil del camisón que lo cubría los desacompañados latidos de su corazón y el calor ardiente que de sus formas adorables irradiaba. ¿Para qué ocultar el gozo salvaje de que me sentí invadida? Nos fundimos en un febril abrazo que duró hasta que mis dedos trémulos y mi boca sedienta de placer...

—Un momentito, un momentito —dije yo un tanto sorprendido por el giro inesperado que tomaba la narración—. Esto no estaba en el programa (...)

—¿Quieres no interrumpir? —dijo Mercedes visiblemente irritada por lo que consideraba una morcilla en el drama que estaba escenificando. ([1979] 2016: 110-115)

La metaliteratura entra en la cotidianidad despertando en la lectura la (des)familiarización de la experimentación autorreferencial. De nuevo llamamos la atención sobre el *cómo* se verbaliza la narración en un constante juego de interrupciones y digresiones que revelan desde el idelecto de los personajes una dimensión lingüística en los márgenes de lo poético. La paradoja resultante es significativa en tanto propone una desarticulación de los comentarios a la propia ficción literaria como recurso estético²⁶⁶; de tal forma que los juegos verbales permiten que dichas digresiones narrativas (en este caso la historia de Mercedes Negrer en *El misterio de la cripta embrujada*) se perciban como ensayos discursivos con intencionalidad estética, gracias a las interrupciones de un contradiscurso que lo anula sintáctica y paradigmáticamente. La impostura erótico-dramática del personaje femenino (afectado igualmente por las lecturas freudianas) se funda sobre la concatenación de acciones continuas —en el sentido gramatical del término— y semas reiterativos de lo táctil, se opone a los diminutivos doblemente pronunciados por el narrador que *ve* la escena, o mejor, que

²⁶⁶ «Muchas gracias por su colaboración y que siga usted bien. ¿Estás sordo, tú? —huelga decir que esto iba dirigido a mí, no al doctor Sugrañes—, ¿no ves que estamos saliendo? (...)» ([1979] 2016: 21).

repara en la *escenificación* de una digresión narrativa *voluntariamente* dramática. Esta dialéctica metaliteraria se convierte así en una eficaz herramienta que, desde el interior del texto, advierte al lector de los mecanismos lingüísticos, estructurales y pragmáticos que manipulan el material literario ofrecido. Gracias a la impostura discursiva abordada desde el realismo estético, la ficción adquiere con estos destellos autorreferenciales una dimensión de consciencia narrativa que afecta igualmente a la recepción, introduciendo un efecto cómico tras la hipérbole que dilata y contraviene el curso de la trama²⁶⁷.

La distancia entre los personajes y la fuente locutiva, por ejemplo, va prolongando no solo la satisfacción informativa sino la propia fuerza ilocucional de lo narrado²⁶⁸, de tal manera que el motor mismo que mueve a los protagonistas de la trama es continuamente desactivado y postergado, en no pocas ocasiones, eternamente. Es el caso de las notas que recogerían el análisis certero y que atestiguarían definitivamente la autenticidad del Velázquez mostrado a Anthony; sin embargo, nunca llegarán a escribirse, pues en cada uno de los momentos que se sienta frente a su cuaderno, una interrupción interna o externa acaba por suspender la escritura y, en consecuencia, la *verdad* narrativa. El valor detectivesco como fórmula discursiva en diferido duplica la naturaleza del *narrar*, obteniendo una autorreferencialidad que se hiperboliza en una reiteración de citas referenciadas. El género vinculado al laberinto dialógico de la re-construcción de la trama, lo que se explota ávidamente en *Una comedia ligera*: al doblar insistentemente el verbo locutivo, se consigue evidenciar la narración como una colección de ecos enunciativos. Una recursividad que las figuras policíacas se encargarán de hipertrofiar, pues de ellas se sirve Eduardo Mendoza para distribuir discursivamente la narración sobre un juego de suspense prolongado acuciado por la *verborrea* que caracteriza a los agentes de la ley y a sus confidentes²⁶⁹. Y es que, recordemos, son estos caracteres aquellos que, literalmente, existen precisamente en virtud de sus posesiones discursivas, que organizan y (des)cubren de acuerdo a su astucia heredada de la modernidad cervantina y picaresca. En este sentido, el personaje se construye consciente del principio literario en virtud del cual el

²⁶⁷ Recordemos, estudios como el de Saval (2003) dan cuenta de lo cómico como dispositivos introducidos en la narración para despertar y desautomatizar (*mantener siempre alerta*) la lectura realista (histórica) del texto.

²⁶⁸ Como veremos más abajo, los desajustes espacio-temporales inciden en la posición del saber o del desconocer de las criaturas literarias, pero más allá de la situación literal que ocupa el personaje, hacemos notar el desvío enunciativo que lo alejará pragmáticamente del origen ilocutivo.

²⁶⁹ Ya se han dejado muestras discursivas que prueban la hiperbólica elocuencia de Nemesio, Pomponio o el detective anónimo; y a ellas añadimos la del teniente Gumersindo Marranón, Capitán Coscolluela, el Comisario Flores, quien nos servirá de ejemplo de prosopopeya: «Anoche se produjo en esta institución, que por el mero hecho de serlo merece todo respeto, un suceso para el que reserva nuestro código penal un nombre contundente: el mismo, dicho sea de paso, que le da el diccionario de la real academia. Yo, que repruebo la violencia, razón por la cual abracé el oficio de policía, me siento acongojado y de no ser por el magro sueldo que percibo, haría las maletas y me iría a trabajar a Alemania» ([1979] 2016: 113).

orden de los factores sí altera el producto, haciendo de la digresión enunciativa la clave de su discurrir (y existir) narrativo. La digresión narrativa se traslada a Mendoza con una fuerza recursiva que, mediante la autorreferencialidad de la hipérbole o la metaficcionalidad de sus discursos, interrumpe reiteradamente la narración y la posiciona ante el espejo. Pero a estos recursos nacidos del interior mismo de la narración, se suman una serie de interferencias externas que disgregan la estructura de la obra. La consciencia estética que caracteriza sus narraciones repercute en la formación textual del individuo y de la comunidad gracias, especialmente, a dos modalidades discursivas: las escrituras del yo y las crónicas fundacionales.

6. 1 INTERFERENCIAS INTERTEXTUALES

Después de habernos detenido en los desvaríos interartísticos (cinematográficas, teatrales y pictóricas) dispuestas sobre la narración, reparamos ahora en aquellas modalidades textuales que abren la voz narrativa a distintos enfoques. Como es evidente, *La verdad sobre el caso Savolta* será la máxima representación, pues toda ella se articula sobre su *textura*: interrogatorio, cartas, declaraciones, narración en primera y tercera persona, artículos periodísticos... un hibridismo que ya ha ocupado buena parte de la bibliografía sobre el autor (Soubeyroux 1992; García 2001; Murillo 2005; Tocado Orviz 2017) y que compone una orquesta documental encargada de recoger el perspectivismo que esconde la verdad a gritos. Esta novela es la expresión misma del fragmentarismo narrativo, intercalado bajo distintas formas de discurso en una macroestructura digresiva que se proyectará al mismo tiempo en cada una de sus unidades. Dentro de todas las modalidades, la presencia de escrituras del yo mediante el diario o la confesión epistolar juegan un papel importante en la formación de los personajes y la narración. Estos cortes diegéticos en los que un nuevo nivel discursivo se incorpora al texto se traducen verbalmente a una tensión entre el esconder(se) y revelar(se) a través del lenguaje, que dibuja al personaje sobre la ambigua intencionalidad de su escritura. La carta de Nemesio Cabra al Comisario Vázquez —por servirnos de un personaje ya conocido en nuestro análisis— refleja los juegos retóricos narrativos que, sumados al tono religioso que gobierna su ser-trastornado, repercuten en una hiperbólica recreación de anacronismos semánticos y estructurales.

Barcelona, año del Señor de 1918, día de Gracia del 12 de julio

Muy señor mío y hermano en Cristo Nuestro Señor:

Jesucristo, por mediación de uno de sus Ángeles, me ha comunicado que se halla usted en Tetuán, noticia que me sumió en la tristeza y el desconsuelo, si bien recordé aquellas Sus Palabras:

Nos azota por nuestras
iniquidades
y luego se compadece y
nos reunirá
de las naciones en que nos
ha dispersado.
(TOBIAS, 13- 5)

Dulcificada mi alma y serenado mi espíritu me decido a escribir esta carta para que sea usted partícipe, como lo es Dios Nuestro Señor, de las grandes calamidades que por mis pecados me persiguen. Pues sepa usted, señor comisario, que advertidos aquellos doctos hombres que me había yo curado de mis dolencias por la intercesión del Espíritu Santo, me dejaron volver a los senderos del Señor, donde el trigo y la cizaña tan mezclados andan. Y es así que por mi culpa y ceguera fui a dar en un mal paso que a estas prisiones me ha traído como antes fui a parar a la nauseabunda celda que usted ya conoce y que sólo con la ayuda del Altísimo me fue posible abandonar. (...) Haga algo por mí, señor comisario. No soy un criminal ni un loco, como pretenden. Sólo soy una víctima de las añagazas del Maligno. Ayúdeme y será premiado con dones espirituales en esta vida y con la Salud Eterna en la otra, perdurable. Hablo a diario con Jesucristo y le pido que le salve a usted de los moros.

Atentamente le saluda.

N. C. G.

Post Data. Recibirá esta misiva de manos de un Enviado. No le haga preguntas ni le mire fijamente a los ojos, pues podría contraer una incurable dolencia. Vale. ([1975] 2016: 168-169)

La rentabilidad estética de este tipo de incorporaciones digresivas se hace evidente en esta hiperbólica desautomatización epistolar, donde la literaturización de la locura de Nemesio consigue su efecto cómico por una suma de contrapuntos formales y semánticos que construyen una imagen del personaje altamente estilizada bajo un modo de soborno espiritual. El fragmento narrativo que es la carta remite a su condición digresiva en la propia configuración del texto, donde la errabundia dilatada de este personaje se traduce a un lenguaje epistolar sostenido sobre los circunloquios ex-céntricos que rodean su centro: la liberación y curación de Nemesio. Desde su primera publicación, la presencia de textualizaciones del yo se convierte en una fórmula narrativa constante en la obra del autor, cuya motivación ha de buscarse en la funcionalidad parentética que este discurso, completo y cerrado, proporciona a la subjetividad. El individuo ofrece en sus cartas un ensayo verbal de su identidad que, en manos de Mendoza, quedará subordinado a la impostura retórica. Paralelos a la progresión de la acción narrativa, estos textos se convierten en dispositivos de subversión discursiva que advierten al lector de las capas estéticas que se superponen en la obra. Por ejemplo la carta de Whitelands abre la novela bajo un discurso melodramático abruptamente anulado:

Adiós, mi querida Catherine, te devuelvo la libertad, la serenidad y la capacidad de disfrutar de la vida que te corresponde de pleno derecho, por tu juventud, tu belleza y tu inteligencia. Y yo también, solo pero reconfortado con el dulce recuerdo de nuestros abrazos, fogosos aunque inoportunos, procuraré volver a la senda de la paz y la sabiduría.

P. S. No creo que debas afligir a tu marido con la confesión de nuestra aventura. Sé lo mucho que le dolería saber traicionada una amistad que se remonta a los días felices de Cambridge. Por no hablar del sincero amor que te profesa.

*Tuyo siempre,
Anthony*

—¿Inglis? La pregunta le sobresaltó. ([2010] 2015: 8)

La narración mendocina aparece así configurada sobre los sobresaltos discursivos que, desde el registro, estilo, tono o modalidad disgregan la trama en una sucesión de contrapuntos formales y hermenéuticos que incurren en el carácter literario del texto a través de su propia metanarratividad. De forma semejante, las incursiones radiofónicas o periodísticas jugarán con su retórica para incidir sobre la (des)organización informativa, como así lo hiciera la noticia sobre Gaudí en *La verdad sobre el caso Savolta*. La autenticidad ilocucional que caracteriza a este tipo de suplementos textuales no ha de pasar inadvertida, pues es sobre ella que los juegos de desautomatización estética adquieren su poder metaficcional y paródico. Las representaciones de la individualidad a través de las escrituras diarísticas o epistolares, así como el testimonio científico-periodístico ofrecen en su detención de la trama una reconsideración de la validez de los lenguajes en ella inserta. No tanto por los estatutos de veracidad sino por su condición de *discursos de autoridad* que impone en la narración distintos niveles de representatividad de acuerdo a las relaciones lenguaje-personaje-mundo.

En este contexto encuadramos otra de las vías de digresión narrativa características del autor: las narraciones hagiográficas. Las vidas de santos, junto a los episodios bíblicos, proporcionan uno de los puntos de fuga discursiva principales en la trayectoria de Mendoza²⁷⁰. Hemos aludido en distintos lugares de esta investigación a la influencia de los mitos fundacionales en la configuración del imaginario colectivo; los discursos de fe sobre los que pivota la cultura occidental, parodiados en *El asombroso viaje de Pomponio Flato*, han formado parte de todas sus novelas, con más trascendencia para la formación de personajes

²⁷⁰ Es interesante anotar el diagnóstico que el personaje de Ignacio Vallsigorri hace a propósito de estos puntos de fuga y su vínculo con la épica: «estas reacciones honorables, como usted las llama, sólo son movimientos instintivos del organismo, como los estornudos; en definitiva, meros mecanismos de evacuación. En algunas personas, sin embargo, estas expansiones pueden alcanzar una increíble intensidad y producir efectos inexplicables, como en el caso del heroísmo, del que hablábamos antes a propósito de don Lorenzo Verdugones, o, a otro nivel, de los milagros y las visiones de Lourdes o de Fátima» ([1996] 2016: 115).

como Marichuli Mercadal en *Una comedia ligera* o la Porritos en *Mauricio o las elecciones primarias*. Igualmente trascendentales serán para la edificación *La ciudad de los prodigios*, donde Barcelona será vinculada a los episodios de santa Leocricia, que otorga a la urbe catalana una mitología legendaria paralela al *rodar* del protagonista y la ciudad:

Esta santa, probablemente anterior a la otra santa Leocricia, la de Córdoba, figura en las hagiografías como santa Leocricia unas veces y otras como Leocratia o Locatis. Era oriunda de Barcelona o de sus proximidades e hija de un cardador de lana; se convirtió al cristianismo de muy niña. Su padre la casó sin quererlo ella con un Tiburcio o Tiburcino, cuestor. Moviada por su fe, Leocracia repartió los bienes de su marido entre los pobres y emancipó a los esclavos. El marido, sin cuyo consentimiento había obrado, montó en cólera. Por haber hecho esto y por no abjurar de su religión fue decapitada en el punto dicho. La leyenda agrega que su cabeza rodó por la pendiente y no paró de rodar, doblando esquinas, cruzando calles y sembrando el terror entre los viandantes hasta caer al mar, donde un delfín u otro pez grande se la llevó. ([1986] 2017: 15)

Pero será especialmente en *La isla inaudita* donde la narración se dilata intermitentemente hacia la relación de milagros venecianos, lo que Herráez (1998) ha analizado como una de las máximas manifestaciones metanrrativas del autor. La recursividad mendocina se explora entonces desde los valores del lenguaje de la premodernidad; la narración se disgrega en una reinterpretación mítica que comenta la trama desde la marginalidad del discurso religioso. La manipulación cómica del santoral de Mendoza afecta, además de a la deformación lúdica del propio paréntesis hagiográfico, a la interpretación literaria a la que se intenta retrotraer al carnaval bajtiniano. Con protagonistas agnósticos, como así lo es Fábregas, observan este discurrir alternativo que, sobre los valores que no le son propios, ofrecen interpretaciones a su mundo. Los encuentros del protagonista de esta novela no hacen sino desestabilizar su búsqueda de lo absoluto con el discurso hagiográfico

Sí, sin duda los seres humanos estamos predestinados a disolvernarnos en una sola masa homogénea, un verdadero magma del que sólo está llamado a destacar uno entre decenas de millones, se dijo; e involuntariamente recordó las imágenes de aquellos santos, cuya mera existencia era dudosa, pero cuyas proezas, fruto de la imaginación popular, figuraban ahora eternizadas en las iglesias y los museos. ¡Qué arbitrario es todo!, se dijo una vez más. ([1989] 2016: 57)

La disgregación mítica se ofrece en las narraciones como el discurso fundamental de la comunidad (ciudad) y el individuo, pero la descreencia de las miradas mendocinas impide acatar la verosimilitud del “hombre de fe”. En consecuencia, tanto el pasado como el destino de los personajes es expuesto bajo los términos de la ficción, como memoria fabulada y figuración:

Ya sabemos que la imaginación popular, con el paso de los años, enriquece y amplía espontáneamente todo aquello que llama su atención y que existe una tendencia, por lo demás comprensible, a confundir lo sobrenatural con lo maravilloso y pintoresco... pero en lo esencial,

yo no veo nada de inverosímil en lo que acabo de referirle: los milagros forman parte esencial de la religión y yo soy, a fin de cuentas, un hombre metido en religión. ([1989] 2016: 89)

Hay un último elemento descentralizador que, pese a su cotidianeidad, debe ser atendido, pues con él Eduardo Mendoza interviene en el desvío de la mirada del personaje y en la maleabilidad de los ejes narrativos. Nos referimos a la comida. Es este uno de los recursos mendocinos por excelencia, y asimismo lo entiende Aparicio Maydeu en su edición (2019). La gastronomía resulta un elemento textual para la digresión narrativa sin duda prioritario pues, incrustado en el propio enunciado, supone una imagen que retiene de la *fábula*: «El Comisario Vázquez partió un tocino de cielo y lo saboreó despacio» ([1975] 2016: 132). Las descripciones de los platos son generalmente minuciosas y en ellas se proyectan los propios comensales y bajo las cuales queda interrumpida la tensión narrativa; no hay más que ver la posición de Whitelands en la trama cuando cuando llega y devora el plato el cocido madrileño a la mesa. Pero junto al menú, destaca el camarero que se mueve como figura que sirve y despacha el discurso narrativo, en su continuo vaivén de la mesa a la cocina; y es sobre él que se fragua la más evidente desviación de lo narrado por lo comido:

El mozo se acercó a la mesa y preguntó: ¿Qué, esta buena la sopa? Excelente, contestó el doctor Mercadal; un poco fuerte para mi gusto, pero excelente con todo y eso. En cualquier caso, nos hallamos en presencia de un cuadro polineurítico, de un trastorno grave. Oiga, ¿de qué hablan?, preguntó el mozo. ¿Y a ti qué te importa?, replicó Prullàs. A mí nada, pero pensaba que se referían a la sopa y no entendía. Pues no señor; hablábamos del sistema neurovegetativo. ¡Ah, eso a mí me la trae floja!, dijo el mozo. ([1996] 2016: 546)

Niveles y registros discursivos que se sincretizan en la narración para romper el trasiego informacional afectando a cómicamente a la lectura. En el mundo narrativo de Mendoza, dime qué comes y te diré quién eres. Unos boquerones en vinagre con Pepsi-Cola, «¿Quién haría una cosa semejante? Cualquier gourmet» ([2012] 2017: 46); unas albóndigas con salsa espesa como la brea «disimulando la socarrina» ([1989] 2016: 108); aunque también, una ración de gambas a la plancha con vermut blanco con sifón o un solomillo con pimiento frito. La humanización de los personajes hambrientos acaba por formar parte del proceso de desautomatización narrativa que alimenta la autorreferencialidad discursiva que hasta ahora nos ocupa. Más aún, son los momentos de inanición sufridos agudamente por el detective anónimo y Pomponio Flato, pero igualmente por Prullàs o Fábregas, los que determinan sus desvarios narrativos. Las criaturas de Eduardo Mendoza beben en abundancia, ayunan con frecuencia y sufren insomnio repetidas ocasiones. La recurrencia a estos dispositivos estupefacientes proporciona nuevos ángulos que agudizan la (des)quiciada discursividad narrativa. El whisky parece ser la bebida preferida en el mundo narrativo de Mendoza que,

junto al agotamiento físico y mental de los protagonistas, deviene la causa de la hipertrofia de las desorientaciones que acentúan la distorsión discursiva de los personajes hasta el paroxismo en el que pierden definitivamente la consciencia y con el que se cierra el acto²⁷¹.

Estas deformaciones conducirán la narración hacia una forma digresión en la que la convivencia incongruente de las referencias hipertextuales se elabora en una reescritura paródica más cómica cuanto su concepción se sujeta a la hipertrofia expresionista de las referencias. El capítulo XVII de *El misterio de la cripta embrujada* es uno de los ejemplos más ilustrativos de este tipo de digresión en la que se convocan una mezcla de estatutos ficcionales (historias, recuerdos, personajes y obsesiones) que el subconsciente del protagonista combina y exagera, lo que permite la deformación de estilos, voces narrativas y referencias artísticas que conforman la memoria, en este caso, del detective sin nombre²⁷². Precisamente aquel cuadro polineurítico de la sopa será el diagnóstico de aquel síndrome Korsakov, que queda así explicado y vinculado a la comida. En definitiva, la cocina de Mendoza ofrece unos platos cuya connotación determina semántica y formalmente las escenas, con la que se puede trazar un universo culinario por el cual el barcelonés evoca al unísono, no solo textos, sino espacios y tiempos²⁷³ ausentes.

²⁷¹ Pensemos en personajes como Prullàs y su intoxicación el día del asesinato; Marichuli Mercadal y su desmayo en el casino; Silvia en el drama de Gloria; Anthony en la casa de la Justa o en conversación con José Antonio Primo de Rivera; Fábregas en el hotel o en el *palazzo*, etc

²⁷² Una de las escenas más recurridas es aquella en la que el detective sin nombre, bajo los efectos del éter, le aborda el anuncio deformado inserto en la memoria colectiva: «Y de su escondrijo salió un negro fornido, lustroso y cubierto con un taparrabos de lamé, el cual, aprovechando mi inmovilidad, se acercó a mí, tanteó mis glúteos y dijo con palmario sarcasmo:—Yo soy aquel negrito del África tropical —y agregó haciendo restallar contra su piel aceitada el elástico del braslip- y te voy a demostrar las múltiples cualidades de este producto sin par» ([1979] 2016: 160).

²⁷³ Rufo Batalla así lo explicita en *El rey recibe con los pierogi*: «Tomé una empanada y mordí un trozo. Me pareció buena. Sabía a queso, entre dulce y salado. Era sin duda un plato tradicional, idóneo para despertar recuerdos en un emigrante» (2018: 203).

CAPÍTULO VII. EL CRONOTOPO FABULADO. PRESENCIA/AUSENCIA

¿Sabía que alguna de estas estrellas que ahora mismo están ahí, en realidad se extinguieron hace miles de años, pero que, debido a su lejanía, continuamos percibiendo su luz y admirando por consiguiente lo que ya no existe? Esto demuestra hasta qué punto nos es fácil engañar y ser engañados. Y, sin embargo, ¡cuánta importancia damos a la verdad!, ¿no le parece?

(Eduardo Mendoza, *La isla inaudita*)

Llegamos así a la última de las fórmulas que sirve a Eduardo Mendoza en su lucha contra la linealidad de la escritura literaria: la dimensión espacio-temporal. El cronotopo funciona en la obra del barcelonés como el cruce de horizontes que nos devuelve al origen de su centro literario: la figuración. Cerramos así nuestro análisis recuperando la idea inicial de memoria fabulada, con la que la figuración quedaba definida en su capacidad de evocar y deformar las impresiones pasadas, así como de proponer espejismos imaginarios, que ahora traducimos a lugares y momentos. El cronotopo se ejecuta en la narrativa de Mendoza como señales de la ausencia, presentificada a través de la palabra, y logra definirse como uno de los máximos dispositivos de digresión narrativa. La narración, entendida como la suma de tiempo y espacio, explora la subjetividad de dichas categorías que, reconocidas en su ambigüedad perceptiva, ha envuelto y empapado la totalidad de la ficción mendocina. Las distancias temporales y espaciales se sincretizan en un movimiento literario que narra la relatividad de la física espaciotemporal sostenida por la fuerza semiótica de los objetos que pueblan el mundo narrativo de Mendoza. Siguiendo las fórmulas de dilatación gravitacional sobre las que la física lee el universo desde Einstein, los elementos espaciales del mundo literario se comprenden como la representación de los cuerpos masivos cuya lejanía o proximidad

acelera o frena la percepción temporal. Como pesadas *masas estéticas*, los objetos que componen el espacio ficcional influyen en el reloj interno de la narración ralentizando su discurrir, de manera que en apenas un instante, cabe toda una vida. Y es que gracias a la capacidad de figuración de las criaturas de Mendoza, la narración doblega la dicotomía espacio-tiempo en pos del sentido; esto es, las impresiones de la memoria fabulada, generadas por la potencial fuerza de evocación, deforman la sucesión lineal narrativa en curvas que la desvían y disgregan, subordinando la lógica lineal del espacio y el tiempo a su significación fabulada.

Así como el surrealismo ya trajo en su representación del subconsciente la yuxtaposición espacio-tiempo que hiciera trascender el impulso a la racionalidad, los relojes internos que regulan la narración de Mendoza marcan las brechas temporales que sostienen el lenguaje figurativo como una superposición de imágenes, en este caso, discursivas. Como una muestra de *collage literario*, la narración efectúa cortes digresivos que convierten la diacronía en sincronía (recordemos los *brotos esquizofrénicos* que explicaban a concepción posmoderna y el pastiche estético). De un lado, en sincronía espacial, en tanto dos acciones simultáneas en el tiempo acaecen en distintos lugares que son convocados, pese a su distancia, en un mismo enunciado: «A esa misma hora, muy lejos de allí, su exalumno, colega y antagonista en muchas controversias, yace en el pavimento de la Castellana derribado de un puñetazo y enfrentado al siniestro cañón de una pistola» ([2010] 2015: 151). La National Gallery se opone a las peligrosas calles madrileñas de la pre-guerra, con unos efectos hermenéuticos hiperbólicos, gracias a la paradoja espacio-temporal anclada en las connotaciones de cada uno de los lugares. La superposición museo-pavimento arroja luz sobre la fuerza semiótica del eje espacial para la configuración de dicho *collage* que evidencia la ‘serenidad’ y la ‘peligrosidad’ de cada uno de los destinos del personaje; es el lugar ausente el que verdaderamente otorga su sentido al presente, en un intercambio que solo puede darse en el lenguaje figurativo.

Entendemos así que la fuerza semiológica de los espacios reside precisamente en la descripción de la ausencia, y es así cómo la evocación es el motor que mueve la cartografía mendocina. De nuevo, sostenemos que es a través de la focalización cómica donde esta dicotomía presencia/ausencia de la figuración espacial concurre con mayor eficacia; nos servimos de un episodio de *El misterio de la cripta embrujada* para argumentar nuestra hipótesis:

Y vi lo que ahora describiré: frente a la mesa del doctor Sagrañes, en los dos sillones de cuero, es decir, en los sillones que habían sido de cuero hasta que Jaimito Bullón se hizo caca en uno de ellos y hubo que retapizar ambos por mor de la simetría de un escay malva que podía lavarse a máquina, había sendas personas. Describo a una de éstas: 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 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 Sugrañes, ambos, la columnita y el cenicero, habían sido retirados y sustituidos por nada, allí, digo, había una mujer de edad indefinida. ([1979] 2016: 10)

El juego verbal es elocuente: *vi lo que ahora describiré*. El detective anónimo (des)dibuja el espacio en una continua duplicidad por la que lo ausente explica materialmente lo presente; los *sillones (...) de un eskay malva*, si así hubieran sido descritos, no explicarían el sentido espacial del narrador. Más aún, la *nada* adquiere un valor semiótico, el de violencia, gracias a la disposición narrativa de un *cenicero bonito*, también desmembrado, ahora presente²⁷⁴. La digresión discursiva que impone esta pintura del narrador da cuenta de la funcionalidad que el objeto literario adquiere con la relativización espacio-temporal²⁷⁵. El contradiscurso con el que el propio personaje corrige su imagen se prolonga durante toda la descripción, transportando el *allí* a la ambigüedad de lo fantasmático. La narración expone lo que la focalización paródica *ve*, en una dualidad que remite igualmente al sincretismo temporal. El pasado se presencia en la habitación que queda redefinida como eje del antes-y-después. Y es que, si bien la composición de un tiempo en dos espacios está presente, en Mendoza las más notorias digresiones figuradas son aquellas en las que la yuxtaposición de momentos distantes deconstruye el lugar.

Nuestros ojos nos engañan, admiramos lo que está *ahora mismo ahí* pero que *ya no existe*, y las deformaciones que acompañan al cronotopo cumplen entonces una función *regresiva*. Las brechas temporales nos conducen, *por el camino de Swan*, a la influencia del viaje proustiano; así como el eskay malva le hizo ver al narrador el cuero que ensució Jaimito Bullón, los elementos espaciales se ofrecerán a las criaturas mendocinas como puentes temporales que despiertan su memoria y desvían hacia ella la narración. Ya aludía Rufo Batalla a los *pirogi* en su función de *magdalena de Combray*, y así el propio Mendoza se servía de las impresiones de los objetos para configurar la memoria fabulada del lector; pero hay además en su obra literaria una persecución inquisitiva que recorre la distancia temporal reconstruida por el espacio. Miranda, su primer protagonista, participaba ya de ella: Lepprince lo pone,

²⁷⁴ Es inevitable no recordar aquella reflexión sobre la narrativa de Baroja en la que «dos objetos no descritos surgen de la nada y adquieren presencia y volumen» (Mendoza: 2019: 63), que aquí se materializa literalmente en este juego lúdico mendocino.

²⁷⁵ Más avanzada la escena, el protagonista vuelve sobre una figuración que podemos denominar *pseudoprogresiva*, una digresión que explora verbalmente las posibilidades (excéntricas) de la acción narrativa gracias a esta visualización de lo imaginado: «En circunstancias normales me habría abalanzado sobre la enfermera y habría intentado sobar con una mano las peras abultadas y jugosas que se rebelaban contra el niveo almidón de su uniforme y arrebatar con la otra la Pepsi-Cola, beber a gollete y, tal vez, prorrumpir en regüeldos de saciedad. Pero en aquel momento no hice nada semejante» ([1979] 2016: 13). Una digresión con efectos de antinomia en los valores semióticos de excepcionalidad y normalidad.

literalmente, *tras las huellas de los fugitivos*, María Coral y Pratz, con las que el personaje interactúa durante todo el episodio ([1975] 2016: 375 y ss.). La imagen de los prófugos se presencia en todos los lugares en los que aparece el narrador, aunque con la brecha del tiempo, como *fantasmas* del pasado. María Coral y Pratz *están*, pero *ausentes*, y la posición servirá al narrador como enclave para la duplicidad temporal dispuesta sobre el espacio, unos *detrás* de otros; lo mismo que en *Una comedia ligera*, la aludida fantasmal madre de Gaudet dominará la casa con los lastimeros quejidos de las tuberías.

Pero si se ha de dar cuenta de la digresión espacio-temporal más dilatada en la narrativa de Mendoza, esta será aquel secreto de una modelo extraviada, articulado en dos tiempos de la ciudad barcelonesa. El mordisco de un perro al narrador provoca un momento alucinatorio sobre el que escribe toda una trama detectivesca del pasado. La fuerza reminiscente del accidente canino, como otra fórmula de género reescrita en su modo paródico, desajusta el tiempo para recomponer una acción sobre dos niveles ficcionales (pasado-presente) que se *rev(b)elan*. Mendoza duplica la narración de la novela a partir de dos carreras, el footing y la entrega a domicilio, que sirven de hilo conductor a una correlación de fábulas que sincretizan dos miradas sobre Barcelona²⁷⁶. Dos espacios y un tiempo, dos tiempos y un espacio; Eduardo Mendoza combina ambas dimensiones bajo el relativismo que impone la significación subjetiva que rodea todo acontecimiento, histórico o artístico, presente o pasado. La relatividad descubierta desde la física teórica allega a lo literario como la herramienta narrativa para ofrecer desde la distancia, el tiempo. Más aún en el cronotopo que todo lo envuelve, el de la novela-lector, que sienta las bases de la distancia sincrónica que resemantiza el texto en un continuo intercambio hermenéutico narración-lectura. Eduardo Mendoza incorpora en la estrategia de recepción su máxima fuerza de extrañamiento discursivo gracias a la superposición espaciotemporal a la que acude lúdicamente su narrativa. Así dispuesto, el cronotopo funciona otorgando los privilegios al sentido más allá de las limitaciones de la linealidad pues, otra vez, es la ambigüedad de la perspectiva la que define lo literario como lenguaje figurado desautomatizador.

²⁷⁶ La superposición de imágenes que supone la caricatura (en su sentido más literal) obedece a este sincretismo fantasmático de lo pasado imaginado y de lo presente figurado: «Para su edad tenía una bonita figura y sus facciones conservaban toda la belleza de la juventud, si bien ligeros retoques y la cara oleaginosa por haberse untado de crema antiarrugas le daban un aire distante y como de pasteb». ([2015] 2017: 158)

7. 1 EL ESPACIO: PERSONAJE POSMODERNO

El espacio ha sido reconocido por la crítica como uno de los elementos más significativos en la construcción narrativa de la obra de Eduardo Mendoza. Así quedaba manifiesto en las líneas que introducían las aproximaciones teóricas al autor, lo mismo que ha podido intuirse a lo largo de las páginas precedentes. A partir de la reconstrucción literaria de Barcelona, la trascendencia del elemento espacial se articula en los trasvases que entre lugar, personaje y discurso narrativo se establecen. En este sentido analiza Saval (2003), la coexistencia indispensable que construye *el ente Bouvila-ciudad* o la *simulación* del burgués y Barcelona en Capdevilla-Argüelles (2005); lo mismo que los espacios laberínticos sobre los que se mueve la persecución narrativa (Yang, 2000; García 2001; Schwarzbürger, 2002). Eduardo Mendoza hace dialogar a espacios y personajes en una correspondencia semiológica que afecta a los intercambios individuo-comunidad o en el propio enfrentamiento del *yo*. Desde las unidades mínimas, se reconocen las metáforas espaciales con las que el autor propone este sistema de relaciones en las que Anthony Whitelands camina al *borde del abismo* sobre *pavimentos escurridizos* o las calles de Barcelona son *cloacas* para el detective anónimo y *pasillos del pecado* para Nemesio Cabra.

En definitiva, la posición de los personajes en el mundo de Mendoza resulta indispensable para la determinación de la funcionalidad y la formación interna de los mismos. La contraposición discursiva, anotada a propósito de la *textura*, se articula igualmente en la identificación espacial desarrollada durante la narración. Ya vimos, por ejemplo, la trascendencia de los edificios teatrales (el Liceo frente al Barrio Chino) y la funcionalidad que cada uno de ellos adquiriría en la fantasmagoría del poder discursivo; lo mismo que la tendencia a acudir a los bajos fondos queda confirmada al repasar los ambientes que acaban frecuentando los personajes de sus novelas: desde Miranda y la presencia portuaria, los espacios en los que se mueve el detective sin nombre, los inicios de Onofre Bouvila, los ya aludidos de Prullàs, Mauricio en los barrios obreros, Pomponio Flato en la pobreza de Nazaret, la casa de la Justa a la que acude Anthony; incluso las Estaciones Espaciales o las callejuelas de Venecia encuentran su representación narrativa marginal. Eduardo Mendoza va construyendo los territorios ficcionales de acuerdo a los valores que singularizan los distintos códigos que enfrentan a sus personajes, como dependencias aisladas (en casos como el manicomio, la Iglesia o la nave, en su modalidad más hermética) que garantizan el contraste discursivo.

La no-pertenencia de sus personajes desarraigados se traslada entonces literalmente a la dimensión espacial, donde los centros urbanos configurarán el mapa literario. En este

contexto, Barcelona se convierte en el nombre propio²⁷⁷ de la ciudad literaria como fórmula contemporánea, donde se convocan la multiplicidad discursiva y la ambigüedad semántica propia del autor. Salvo las excepciones de *El año del diluvio*, *Greus qüestions* y *Restauració*, toda la escritura de Eduardo Mendoza elige lo urbano como la posición desde la que (se) mira. Si el pícaro investigador es la constante del punto de vista sobre la que recorrer la textura discursiva, será la ciudad las coordenadas sobre las que se recoja dicho proyecto²⁷⁸. Salvo las citadas excepciones, el mundo narrativo que nos ocupa es un mundo urbano que garantiza la disgregación de discursos de la literatura de viajes con una reducción del trayecto que, paradójicamente, amplifica las distancias entre ellos. De hecho, Eduardo Mendoza recurre a lo que consideramos una iluminadora miniaturización de la ciudad; en distintas novelas — *La verdad sobre el caso Savolta*, *Una comedia ligera*, *Mauricio o las elecciones primarias*, entre otras—, el autor se sirve de un espacio germinativo que denominamos la *fiesta de salón*²⁷⁹. La habilidad del narrador que recorre junto a Parrells, Prullàs y Mauricio los grupos reunidos bajo un mismo techo, posibilita una sucesión de voces urbanas que encarnan personajes tipificados: «Pere Parells, con una copa de Jerez y un cigarrillo, fue a dar en un corro formado por dos jovencuelos imberbes, un anciano poeta y una señora de aspecto varonil que resultó ser la agregada cultural de la embajada holandesa en España. El poeta y la señora comparaban culturas» ([1975] 2016: 224. Bajo la característica mirada del intruso, el lector asiste a una contraposición cultural, política o artística que abanica la narración de un espacio cerrado y, ahora, compartimentado en funciones ilocucionales; volvemos a Pratt (1986). A apenas unos pasos de distancia, los grupos de personajes se revelan verdaderas tribus lingüísticas que disgregan el hilo narrativo que deconstruye los pequeños salones.

En la versión amplificada de la fiesta, aparece dibujada la ciudad como la edificación de lo ex-céntrico sobre el plano complejo del ostracismo. Los personajes llegan a la urbe sin reducir la distancia que los separa de su funcionamiento interno, cuanto más, en la particular Barcelona, lugar mismo externa e internamente construido sobre lo periférico. Su literaturización responde al movimiento que la ensancha urbanística y culturalmente, en una búsqueda continuada de singularización ante el centralismo madrileño que deja a los protagonistas de Mendoza en un perpetuo (re)conocimiento como extraños. La ciudad de Barcelona, junto a sus reformulaciones madrileña y extranjeras, se erige como espacio en continua transformación orientada, como así ocurre con sus habitantes, a la construcción de

²⁷⁷ Madrid y Nueva York serán seudónimos.

²⁷⁸ Recordemos que ya *no hace falta viajar, porque las ciudades son ya bastante complejas en sí mismas*.

²⁷⁹ Esta fórmula desembocará en *El rey recibe* explícitamente en las *parties* americanas, como veremos después.

una imagen idealizada, gloriosa en su pasado y prometedora para el futuro. La consecuencia de este doble movimiento en la pluma de Mendoza es previsible: el desengaño. El Modernismo, las Exposiciones Universales, las Olimpiadas, las Elecciones, los proyectos urbanísticos, la rehabilitación del Barrio Chino... Un mapa literario que hace de la ciudad un personaje posmoderno. Y es que la dimensión espacial adquiere una presencia palpable como lenguaje arquitectónico. No son pocos los estudios que han circunscrito la ciudad mendocina a la representación del capitalismo y la globalización (Fallend 1994; Herráez 1998; Giménez-Micó, 2000; Yang 2000; Saval 2003; Hargrave 2004), lo que se traduce al plano estético como una deconstrucción de la significación de sus elementos bajo la episteme posmoderna.

Uno de los métodos de construcción de este personaje espacial es la contraposición con su antagonista: lo rural y lo urbano aparecen en las novelas de Mendoza como una conjugación de lenguajes que acabará por declarar la victoria de la posmodernidad. El estudio de Giménez-Micó (2000) ofrece un sugerente análisis en este punto, especialmente en el capítulo que dedica a la *desterritorialización, reterritorialización e imposible integración* dialogando con Deleuze y Guattari. A propósito de la vuelta de Onofre a la tierra rural donde nació, afirma la autora:

hace que ésta pierda el valor que poseía por sí misma y por los productos de subsistencia para la familia que de ella podían obtenerse. (...) funcionan, a partir de ese momento, esencialmente como un mero valor de cambio; la propiedad y usufructo de la tierra, fundamentales hasta entonces, han pasado a ocupar un segundo plano. De este modo, la escasa valoración del objeto tierra en beneficio de su abstracción: la riqueza, que se produce dentro del sistema capitalista, es puesta de manifiesto. (Giménez-Micó, 2000: 193)

Los valores del último capitalismo que representa la ciudad acaban con los rurales. En la misma línea, Saval (2003) atestigua el *imposible regreso* que añade al espacio del campo la nota de la infancia perdida que sin duda adquiere en Onofre. Y es que el determinismo de la marginalidad más arriba aludido, deviene una de las razones por las que Bouvila queda condenado al extrañamiento discursivo en la ciudad capitalista; sin embargo, si se indaga en las funciones del espacio rural, alegamos que el elemento implicado, más que en la sociología y la lucha de clases, se sostiene efectivamente por sus conexiones con la infancia perdida ante el desengaño del indiano que impulsó la salida de Onofre. La incapacidad de recuperar los valores del lugar en los términos originales remite a la inocencia, apegada a la infancia, como lenguaje mítico de la premodernidad. El valor intrínseco del signo de lo rural se vuelve transitivo en la compra-venta de Onofre. Estas idas y venidas desde el espacio urbano, y en consecuencia de las desautomatizaciones lingüísticas entre hombre y mundo, son una constante en las narraciones de Mendoza: la persecución que deja aislado a Miranda durante quince días (donde se cruza con los movimientos obreros y feministas), el trasiego de Masnou

a Barcelona de Prullás, el viaje a Ibiza de Mauricio con la Porritos... Ejemplos que reconocen el eje espacial como una dimensión sobre la que ensayar distintos lenguajes en una búsqueda por construir un discurso utópico²⁸⁰.

Dicho esto, no es necesario salir de los muros de la ciudad para observar este baile de *desterritorialización* y *reterritorialización*, pues dentro del espacio urbano se suceden distintas propuestas sobre las que construir el mundo narrativo. Eduardo Mendoza articula en la ciudad una desautomatización edificada sobre la construcción de una imagen fabulada de su propia idiosincrasia. En Barcelona, *creada de la nada*, la estética modernista se convierte en emblema identitario de la urbe catalana; una edificación nostálgica de una memoria glorificada sobre la que impondrá el escritor su pluma paródica para descubrir la remodelación impuesta por lo que habíamos denominado la mirada turística.

De modo que hoy tú y yo haremos una actividad cultural. Salieron a la Diagonal y bajaron caminando *chano chano* por el paseo de Gracia. Hacía una bonita mañana de primavera. Al llegar delante de la Pedrera, se detuvieron.

—He aquí —dijo el señor Llewelyn— un edificio emblemático. Lo construyó Antoni Gaudí, natural de Reus.

La señorita Baxter contempló el edificio con la cabeza ladeada y dijo:

—En Figueras, esto mismo, en más pequeño, lo hacen las vacas. ([2015] 2017: 164)

Gracias a la doble temporalidad de *El secreto de la modelo extraviada*, la transformación de la ciudad de Barcelona se literaturiza como una continuada desautomatización espacial del simulacro estético que pretende construir la ciudad sobre un imaginario resemantizado. Son habituales las referencias al Modernismo como espacios históricos de la ciudad convertidos en emblemas motivados; aunque no será este el único dispositivo espacial que lo consiga. Las Exposiciones Universales acaecidas en *La ciudad de los prodigios* son otro ejemplo evidente de esta reificación cultural impuesta por el desarrollo urbano; «catedrales laicas», como las llamaría Umberto Eco (1984b: 386), destinadas a descontextualizar los objetos para ofrecerlos como representaciones; recordemos el desasosiego de Bouvila al percatarse del no-sentido de la Exposición. Los edificios de la ciudad se convierten así en espacios museísticos y de recreación, manipulados estéticamente en detrimento del sentido histórico. Si bien de entre todos ellos hay uno que destaca como el máximo exponente de este

²⁸⁰ La distancia semiológica establecida por el espacio se evidencia como una descontextualización de elementos que aparecen sustancialmente trastornados: «Por vez primera dedicaba mucho rato a sus hijos y, para consternación de éstos, se había impuesto la tediosa obligación de ayudarles a hacer los deberes de verano: una inacabable serie de problemas aritméticos y análisis morfológicos que, lejos del medio escolar, en aquel ambiente de pereza y disipación, parecían ideados por una mente enferma» ([1996] 2016: 288). Como esta, abundan las referencias concretas que constatan el poder semiótico que Mendoza otorga a la situación espacial para con los códigos.

mecanismo de *comercialismo sentimental*: el bazar oriental. Enmarcado en la parodia de la signicidad, donde ‘lo chino’ se imponía como una de los más eficaces en el mundo narrativo de Mendoza, especialmente trascendental para comprender su espacio literario posmoderno²⁸¹. Aunque también lo es el Restaurante chino, será fundamentalmente el bazar el lugar que represente el juego de mimetización del exotismo oriental como una reificación cultural de la figuración de Occidente. En sus atestadas estanterías, los iconos quedan desanclados de su codificación simbólica para ser ofrecidos al consumo y la colección como objetos estéticos vacíos:

Respóndame con gran inteligencia de usted: ¿qué diferencia hay entre jarrón auténtico de porcelana de dinastía Ming valorado en dos millones de euros y perfecta imitación de plástico en oferta por 11,49 euros? Exactamente ninguna. Vistos de lejos son iguales y de cerca, ni uno ni otro sirven para nada. Única diferencia es ésta: que jarrón Ming de plástico sólo tiene sentido porque existe auténtico Ming de porcelana. En el siglo XV de era de ustedes, jarrón de porcelana era privilegio de emperador de dinastía Ming y reflejo de su gloria, como emperador era reflejo de cielo. Pero hoy cielo sólo es materia y antimateria regidas por teoría de caos. Sin embargo, como gente nunca aprendió lista de dinastías y ni siquiera sabe hasta hace poco existieron emperadores, cuando alguien compra jarrón de 11,49 euros cree estar comprando parte de cielo que antes nunca pudo considerar suyo. No sabe que compra imitación de imitación de cielo que no existe. O sabe que compra imitación pero le da igual y compra jarrón de todas maneras porque es barato (Mendoza, 2012: 160).

Con este magnífico repaso cómico del abuelo Siau a las consecuencias de la revolución de las masas orteguiana —muestra, por cierto, de la anteriormente aludida impostura hiperbólica de la *chinidad* lingüística—, el poder de significación de los signos se contempla subvertido por su ser imagen. El valor semántico identitario y cultural se sustituye por su reflejo que, resituado en un nuevo espacio ajeno, sirve de ornamento funcional en el nuevo código de la posmodernidad. El jarrón de 11,49 frente a la porcelana *original* expresa esta pérdida del lenguaje mítico trasladada a todo símbolo que, lejos de constituirse como elemento preñado de significación, se multiplica en reproducciones que lo desvalorizan y desacralizan. En esta línea, señalamos paralelamente otro texto de Mendoza, *La isla inaudita*, en el que será la urbe veneciana la que sirva de ciudad museo o, como afirma el doctor, *de tramoya y sablazo*:

Entonces, en vista de que escaseaba la clientela, fueron transformados en cafeterías modernas, a al estilo americano: *self service* y *rock and roll*, usted ya me entiende. Luego empezó a llegar esta masa de pazguatos en busca de antiguallas y hubo que reproducir lo que había antes a toda prisa. Naturalmente, los materiales originales se habían perdido irremisiblemente: quien más, quien menos, todos habíamos usado la madera de los artesonados para caldear las casas; de modo que hubo que improvisar como siempre. A puntapiés aventajamos cuatro tablones, desportillamos

²⁸¹ De hecho, no se ha de olvidar la publicación inminente titulada precisamente *El negociado del yin y el yang*, que apunta a una nueva reconsideración del papel de la *chinidad* en la comercialización de la cultura y el simulacro.

unos mármoles y el resultado, a la vista está. Ésta es una ciudad de tramoya y sablazo. ([1989] 2003: 190)

Las ciudades de Mendoza se convierten en una continua (re)creación de emblemas que sirven como simulacros espaciales de la posmodernidad. El espacio urbano funciona como lugar metaliterario, reflejo de las imágenes fabricadas y las figuraciones propias y ajenas que intercambian una colección de signos identificativos, ligados, no a los valores históricos, sino a su presencia en la memoria fabulada. La edificación es sometida a la contemplación extrañada, ajena a su funcionalidad y doblegada a su propia imagen²⁸². Una idea que ya aparecería en su ensayo sobre Nueva York, la figuración urbana por excelencia: «Al ponerse de moda, Nueva York ha empezado a imitarse a sí misma y abundan los fraudes» (1988: 12)²⁸³. Eduardo Mendoza, *arquitecto meditabundo*, presenta sobre el papel el extrañamiento de las expectativas espaciales construidas por lo turístico. *Buscas Roma en Roma, oh peregrino...* decía Quevedo, *y en Roma misma a Roma no la ballas*. El personaje de Mendoza tampoco halla sino un sucedáneo de la ciudad, una fórmula que como en Las Vegas deja patente su artificio, pese a «ondear en la fachada la bandera española y colgar de una pared bien visible desde el exterior la cabeza disecada de un toro de lidia con una lata de aceitunas ensartada en un pitón, si bien la bandera estaba hecha girones y al toro le faltaba un ojo y buena parte de la mandíbula inferior» ([2015] 2017: 50). No hay símbolos sino caricaturas de su depauperación, no hay ciudad sino Exposiciones universales y bazares; y como habitantes de estos espacios, los personajes construyen su hogar en una búsqueda fallida por establecer su valor histórico.

La reconstrucción de la mansión por Onofre Bouvila es uno de los episodios más significativos y aludidos en este punto. No podemos resistirnos a reproducir el fragmento que la culmina:

²⁸² La arquitectura torna así un resorte metaliterario verdaderamente eficaz en tanto la literal vacuidad que se le impone en el momento en que transmuta objeto representativo. Es por ello que a Fábregas: «También le gustaba visitar algún palacio o local suntuoso abierto al público, en cuyos salones y pasillos, concebidos para ser habitados y recorridos por personas ocupadas en sus quehaceres o para ser teatro de tertulias, amoríos y conspiraciones, hoy desnudos de muebles y adornos y salvados de la ruina con el único objeto de ser sometidos a la contemplación apresurada de los grupos que los recorrían boquiabiertos y extenuados, oyendo resonar en las bóvedas el ruido de sus propios pasos en tropel, sentía una melancolía imprecisa y sosegada que le hacía bien». ([1989] 2016: 100)

²⁸³ El paralelismo que sigue a esta afirmación con la ciudad de tramoya y sablazo bien merece ser anotado: «A este respecto se ha producido un fenómeno curioso, pero no nuevo ni único. Es éste: hace ya bastantes años, proliferaron en Europa unos locales públicos, bares, restaurantes, discotecas, etcétera, supuestamente inspirados en Nueva York. En esto no había falsedad, pero lo cierto es que estos locales no se inspiraban en otros locales análogos de Nueva York, sino en algo que existía en Nueva York, pero que no cumplía la misma función, del mismo modo que un restaurante español en el extranjero se trata de parecer un tablao flamenco, una plaza de toros o la almena de un castillo, lo que no implica que los restaurantes en España sean así ni mucho menos. Ahora bien, una vez implantado en Europa este estilo presuntamente neoyorkino, el paso siguiente era inevitable, esto es que este tipo de locales empezara a florecer en Nueva York. (...) al igual que París, Londres o Madrid, Nueva York se americaniza». (Mendoza: 1988: 12-13)

Aunque la reconstrucción podía considerarse perfecta había algo inquietante en aquella copia fidelísima, algo pomposo en aquel ornato excesivo, algo demente en aquel afán por calcar una existencia anacrónica y ajena, algo grosero en aquellos cuadros, jarrones, relojes y figuras de imitación que no eran regalos ni legados, cuya presencia no era fruto de sucesivos hallazgos o caprichos, que no atesoraban la memoria del momento en que fueron adquiridos, de la ocasión en que pasaron a formar parte de la casa: allí todo respondía a una voluntad rigurosa, todo era falso y opresivo. Acallados los ruidos de la obra y desaparecidos los albañiles, peones, yeseros y pintores, restablecido el orden y la limpieza la mansión adquirió una solemnidad funeraria. ([1986] 2017: 227)

Onofre Bouvila ha creado un código espacial muerto; la búsqueda del esplendor que heredaría de la familia Rosell (*o Roselli*) dueños de la propiedad, acaba en una copia inquietante, una imagen fija y callada, sin vida, de lo que había sido un hogar y es ahora un simulacro. El protagonista no ha creado un espacio sino un decorado: «Una copia de algo que nunca existió, y es un símbolo evidente de Onofre: la creación al margen de la ciudad» (Knutson, 1999: 90-91). Como en *Manderley* de *Rebecca* o como, igualmente lo advierten Bou (2017) o Saval (2003), en *Xanadú* de *Ciudadano Kane*, la cámara de Mendoza entra en una mansión ruïnosa a la que se le impone la ensoñación de un idealismo que nunca existió. La mansión de los Rosell ha sido, como vemos, lugar común en los ensayos sobre el espacio en el autor; sin embargo, juzgamos *La isla inaudita* un texto no tan vivamente recordado pero, como ya ha quedado advertido y ahora será constatado, sin duda trascendental para entender la dimensión espacial en el autor. Paradójicamente, es uno de los ejemplos no situados en Barcelona, pero las ideas germinativas de la urbe quedan igualmente probadas en Venecia. La mansión de Bouvila aparece reescrita en la ciudad italiana en el *palazzo* de los Dolabella, espacio *grande, desangelado y sin razón de ser*, parafraseando al propio Charlie Donabella. Fábregas se enfrenta a una edificación laberíntica, a la que solo se puede llegar por el embarcadero secundario del canal y donde los espejos confunden la entrada y salida de las estancias, para disgregar eternamente la identidad de Fábregas²⁸⁴.

Los trasvases entre los personajes y los espacios son constantes y decisivos en esta novela para la lectura de la inalcanzable identidad individual; ya veíamos el cine como sala de proyección de imágenes y su vínculo con Fábregas, lo mismo que los muros y la habitación del hotel en una combinación de simulacro y aislamiento. El *palazzo* acabará sumiendo a Fábregas en el hermetismo que representa, devolviendo al personaje a su origen, frente al espejo, del que nunca llegará a salir. Una narración intimista donde la funcionalidad de los lugares trasciende definitivamente la dimensión espacial para convertirse edificación de la identidad; lo que el autor magistralmente literaturiza al final del texto, alejando a Fábregas de

²⁸⁴ Vuelve Orson Wells y su Kane pasando ante una superposición infinita de espejos en *Xanadú*.

la ventana (marco hacia el exterior) para llevarlo a la oscuridad de una sala interna y posicionarlo frente a otro marco, esta vez, el que le devuelve una imagen de su yo. Venecia se convierte con esta novela en un espacio fundamental en el mundo narrativo de Eduardo Mendoza, sirviendo el *palazzo* como elemento representativo de esta ciudad-espejo en la que perderse. Con sus estancias, progresivamente más oscuras y trémulas, desproporcionadas en el imperante vacío, el autor consigue representar *la nada*. Al contrario de la fastuosidad de la recreación prodigiosa, el espacio veneciano acoge al protagonista en su ruindad y abandono; la mirada de la madre de María Clara será la que provea al *palazzo* de su fantasmático esplendor pasado (e irreal). Las habitaciones se van colmando en la descripción que las cataloga como lo que no-son (como el no-salón de recepciones²⁸⁵) agudizando la vacuidad que la gobierna; con un mecanismo semejante a las digresiones paródicas, se *describe* lo que no hay y, ciertamente, se narra una ausencia elocuente. Hermetismo y simulacro, este *palazzo* nos sirve como puente al otro eje del cronotopo, pues la representación que se ejecuta entre sus paredes no es sino aquella destinada a parar el tiempo.

7. 2 EL TIEMPO: *TRANSICIÓN* INMINENTE

Charlie Dolabella es el encargado de dar cuerda a todos los relojes del *palazzo* veneciano. Las paredes herméticas que guardan el pacto utópico de los simulacros de identidad nobiliaria lo hacen sobre una atemporalidad que los asegure inmutables. El tiempo se detiene en el hogar de los Dolabella y recoge así los vestigios de un pasado fabricado gracias a las *antiguallas* que mantienen vivo un código *ancestral*:

Cada año la misma pompa —le oyó mascullar—, pero cada año las tetas más descolgadas. Este comentario le hizo caer en la cuenta de que a la recepción, fuera cual fuese su carácter, no había asistido ninguna persona joven. Otra tradición que se extingue, pensó: la eterna cantinela. Toda su vida había estado viendo los últimos estertores de tradiciones que declinaban y se perdían: era evidente que le había tocado vivir una época de transición. Ahora, sin embargo, se preguntaba si esta transición no sería un estado permanente de las cosas y si lo que por inercia todos llamaban tradición no sería algo habitual y anodino que, llegado el término de su utilidad, empezaba a descomponerse de acuerdo con su propia naturaleza, siendo entonces esta descomposición parte

²⁸⁵ «Quédese ahí, no vaya a tropezar y hacerse daño... ¿Dónde estará el interruptor? ¡Esto está más negro que los cojones de un grillo!» ([1989] 2016: 83). El contradiscurso vuelve a recurrir a las desviaciones lingüísticas que desautomatizan desde el ideolecto de Charlie todo un proyecto familiar: la de ser poseedores de un *palazzo* veneciano; esto es, de pertenecer al discurso de poder de la nobleza. Y sin embargo, sólo obtienen una digresión subversiva: «los espejos estaban desportillados y sin azogue; allí donde existía un ángulo las arañas habían acumulado telas de un diámetro y espesor increíbles; donde antes había habido lámparas y candelabros ahora había únicamente ganchos y clavos, cables cortados y trozos de bronce o hierro rotos y torcidos, como si antes de entrar en decadencia aquel salón hubiera sido objeto de saqueo. En todas partes reinaba un olor penetrante a gato y a meados antiguos» ([1989] 2016: 89).

de su propia razón de ser, una manifestación más de su propia utilidad. (...) así ha de ser. ([1989] 2016: 309-310).

En sus contrapuntos habituales, tras la imagen cómica de lo ordinario (*pompa-tetas descolgadas*), la narración ofrece una digresión cuya escritura va progresivamente alzándose hacia el discurso metafísico que alcanzará una idea germinativa en Mendoza. *Tradición y eternidad*, una pareja que camina paralela a lo largo de sus narraciones, que hace notar a la primera como la fórmula *anodina* que calma el dolor —eso sí, insustancialmente— de enfrentarse a la segunda. El conservadurismo de lo tradicional remite al privilegio de lo eterno, en tanto inamovible, y así sus figuras representativas se esfuerzan por ofrecer esa *pompa* vestigial de lo inalterable: «La aristocracia es el símbolo de la tradición y el conservadurismo, pero los aristócratas nos comportamos como nos da la gana. Los burgueses tienen dinero; los aristócratas tenemos privilegios» ([2010] 2015: 164). El poder se traduce así a términos de temporalidad; garantías perdurables en el tiempo gracias a la herencia del título, de la palabra denotativa congelada en su valor y, en consecuencia, la forma de un código caduco. Es por ello que la tradición acaba siendo la representación misma de un lenguaje desacralizado, motivado exclusivamente a consagrar su propia imagen. Su existencia es un movimiento continuado, anclado al tiempo precedente que solo podrán detener desde la performatividad²⁸⁶. Tradición y transición se unen en un paradigma de sucesión perpetua por la que el lenguaje viaja a través de sus epistemes, resemantizándose en su significación y deformándose en sus formas. Recuperamos el texto de Ortega: «es esencial a toda forma de vida humana provenir de otra y en este sentido el individuo consiste en una tradición y fuera de ella no es nada» (1965: 659).

Es el individuo justamente el que aporta el valor transitivo a la tradición. Su cobijo en las manifestaciones tradicionales no hace sino evidenciar el artificio de lo eterno en los parámetros de lo precedero. *Así ha de ser*, una continuada destilación del pasado proyectado hacia la posterioridad, eternamente declinando, como una perpetua transición. Llegamos con ello a la reconsideración de los valores que la Transición ha otorgado a la escritura Eduardo Mendoza. Las consecuencias del momento político no solo fueron políticas en su literatura, sino una idea germinativa de la inestabilidad del individuo y la comunidad, embarcados en el proyecto de creación de la identidad. Entre la ceguera del aislamiento atemporal del discurso totalitario y avistamiento de un nuevo porvenir, el presente se concreta siempre en la

²⁸⁶ Solo una figura inverosímilmente errante es capaz de existir en perpetua sincronía: «En su vida diaria son afables, locuaces y amigos de reír y de contar fábulas. Pero nunca recuerdan el pasado ni hacen planes de futuro, y si algo relatan, se cuidan de aclarar que todo lo que sucede en el relato es fruto de su imaginación» (2018: 12).

pregunta ¿hacia dónde mirar? La transición se concreta como ese momento entre-tiempos en el que confluyen las posibilidades discursivas, las cuales son examinadas a la luz de la narración extrañada y errante que caracteriza a Mendoza. Los acontecimientos históricos enmarcan los textos, los inician o los concluyen: también el eje del tiempo se observa desde la periferia de lo ya ocurrido o de lo todavía por ocurrir²⁸⁷. Hay en sus textos una referencia constante a la inminencia y provisionalidad, que encaja por otra parte con esta condición de relativización desarraigada del discurso y de los caracteres; incluso se concreta en las referencias temporales, concentradas prioritariamente en los momentos de tránsito, del alba o la aurora; abundan también las primaveras.

Para pintar este suceso, Tiziano elige un punto medio en el decurso de la fábula: lo esencial ya ha ocurrido o está por ocurrir. Quien no sabe el principio y el final del cuento se queda en ayunas. (...) El momento en que la falta ya ha sido cometida y la flecha ha sido lanzada. Lo demás es cuestión de tiempo: el desenlace es inevitable ([2010] 2015: 337).

Eduardo Mendoza juega con ese momento de quietud inquieta, que es advertida por los personajes como la *calma del centro del huracán* previa al estallido de la guerra civil, o la *sensación de eternidad* justo en el momento de silencio antes de precipitarse la maquinaria voladora de Onofre al mar... Y, de nuevo, la conexión escritor-pintor: «Velázquez, por el contrario, es distante, tranquilo, punta como a desgana, deja los cuadros a medio hacer, rara vez elige el tema, prefiere la figura fija a la escena de movimiento; hasta cuando pinta el movimiento lo pinta estático, como detenido en el tiempo» ([2010] 2015: 72).

A esta fórmula de la temporalidad inminente, de la *transición*, que describimos como un paréntesis que recoge un instante de plena ambigüedad discursiva, se han de agregar las consecuencias modales que creemos implican la incisión paródica que la caracteriza. Tiempo-parodia, una relación velada pero decisiva para comprender la hipertrofia estética que domina la impostura ilocucional de la variabilidad discursiva explorada en los textos de Mendoza. Nos servimos de la voz de Paquita: «Cuando el futuro es incierto, se concentran en el presente acciones y sentimientos que en tiempos de normalidad se desarrollarían con más calma y más decoro» ([2010] 2015: 50). Así como el espacio servía de escenario a la teatralidad, el tiempo proporciona la exaltación de acciones y sentimientos destemplados e imprudentes; esto es, el texto se arma en un momento, un instante en la diacronía dispuesto para la hipertrofia discursiva. Y es que la incertidumbre de la inminencia acaba concretándose

²⁸⁷ En distintos lugares de este análisis se ha aludido a este juego de perspectiva temporal que doblega al texto ficcional a una doble lectura sobre lo no acaecido. Una característica mendocina sobre la que han fructificado las aproximaciones a la memoria histórica; pero he aquí que nuestro enfoque se sostiene sobre la memoria fabulada, sobre los mecanismos estéticos de reconstrucción desautomatizada del lenguaje que presenta al yo en sociedad.

en un estado de paroxismo que hace desfilan una reescritura expresionista de la memoria textual de personaje, narrador y autor. La incertidumbre del porvenir abre el campo a la figuración hiperbólica de posibilidades, en cuya acumulación se fragua el efecto cómico: «Cualquier persona, en cualquier lugar y en cualquier momento podía clavarle un puñal o dispararle un tiro a quemarropa, o estrangularle con la corbata o echar veneno en su plato o en su vaso» ([2010] 2015: 245). Es tiempo de cambio y las fuerzas de la tradición y la revolución se encuentran en una dialéctica que agudiza sus dispositivos como artificios sobre los que (re)construir la narración individual y colectiva; en su ostentación de poder semiológico, los discursos se ejecutan en su singularidad, acentuando su paradigma como así la tradición se sostiene sobre su pompa. Sin embargo, los personajes de Mendoza están condenados al presente narrativo, a la falta de perspectiva, a la incertidumbre y a la imposibilidad de regreso, pese a la búsqueda ingenua del pasado como «un objeto encontrable» ([1989] 2016: 198).

Con todo, hay una *transdición inminente* que creemos es la que mejor ilumina las consecuencias de la coordenada temporal en la que Eduardo Mendoza desarrolla su escritura: la pérdida de la infancia. La infancia como *objeto encontrable* es una idea que ha ido apareciendo en distintos momentos de este análisis como así lo hace en el mundo narrativo de Mendoza; la subjetividad, los espacios o los mitos fundacionales han incorporado a su construcción los valores del lenguaje de la *inocencia* perdida en un mundo narrativo en el que la *culpabilidad* tampoco queda definida. Entendemos el tiempo de la infancia como un espacio epistemológico amparado en la premodernidad, esto es, en la vivificación de un discurso mítico con valores de autenticidad. La infancia es la utopía temporal del idealismo a la que aspiran los discursos de las criaturas de Mendoza; pero *es difícil saber cómo debía de ser la infancia*, siempre escrita desde la nostalgia sentimental, desde la memoria fabulada. La transdición a la que nos referimos es, pues, el desengaño que desautomatiza el discurso de *transferencia* de lo infantil a la vida adulta. El imposible regreso de Onofre al *pueblo de la infancia*, la colección de imágenes fabricadas de Fábregas o el desasosiego de Prullàs y Alicia Mercadal. Incluso las caricaturas inscritas en las narraciones del detective anónimo obedecen a dicho desengaño:

Entonces se me acercaron dos jóvenes estafalarios con unas pellizas afganas hediondas y me dijeron que se había acabado la guerra de Vietnam. Lo acababan de decir por la radio. Allí mismo nos fumamos un porro entre los tres y ellos se fueron dejándome de nuevo sola en el puente. Comprendí que aquel suceso trascendental acababa de marcar el final de mi juventud, que aquél había sido mi último porro y que a partir de entonces tendría que afrontar la vida sin idealismo ni quimeras. Gracias a Ho Chi-Minh había madurado de golpe. ([2001] 2016: 167)

Las problemáticas que construyen a los personajes abocan a la consciencia de la significación perdida en la institucionalización de la vida adulta. Aparicio Maydeu (2019) atestigua con el final de *Una comedia ligera* esta correlación de la temporalidad en Prullàs: «(...) llegando ya el final del verano en el que ha tenido lugar su peripecia, se torna melancólico como el otoño que ya se anuncia, y reflexiona acerca de la importancia de la vida adulta. Prullàs presagia su busca de un tiempo perdido proustiano que no es otro, siempre, que el de la propia infancia» (2019: 639); un comentario a las líneas de Eduardo Mendoza:

Con el rabillo del ojo Prullàs distinguió a sus hijos encaramados a un murete de la acera opuesta, desde donde podían contemplar sin trabas el espectáculo. Esta visión lo sacó de su apatía. Dentro de muchos años, pensó, cuando la mayoría de nosotros ya haya muerto, guardarán todavía el recuerdo de estos años felices; tal vez esta remota posibilidad sea la única exculpación de la futilidad de nuestras vidas. (2019: 639)

Acabamos así volviendo a los ejes espacio-temporales de Mendoza: la mirada *encaramada* que contempla el espectáculo y los recuerdos guardados en su impresión infantil. Extrañamiento y memoria fabulada se funden en la infancia para señalar la arbitrariedad del signo y la trascendencia de la signicidad.

LAS TRES LEYES DEL MOVIMIENTO. PRIMER PRINCIPIO

Pensé que había llegado el momento de entrar en la etapa del golf. Pero qué aburrimiento sólo de pensar en escribir mis memorias, no me ha pasado nada de interés. Y además, mis memorias ya están escritas. Mis novelas están hechas de fragmentos de mis memorias. Lo que no están esos fragmentos es ordenados ni etiquetados, pero estar, están. Porque lo que digo soy yo y lo que cuento también soy yo. Todo en mis novelas es fondo de armario

(Eduardo Mendoza, 30/10/2015)

El rey recibe no es una novela más que se suma a la colección de narraciones de Eduardo Mendoza; este texto adquiere una singularidad especial en su posición dentro de las trayectoria del autor como un *primer principio* de síntesis poética. Enfrentado a la necesidad de enmarcar su obra, Mendoza desestima en numerosas entrevistas la posibilidad de hacer unas memorias autobiográficas pues, *sus memorias ya estaban hechas*, como aduce el autor en la presentación de *El secreto de la modelo extraviada*, su última novela publicada antes del inicio de *Las tres leyes del movimiento*²⁸⁸. Ciertamente, sostenemos que dada su trayectoria estético-literaria, las memorias representativas de Mendoza no podrían ser de otra forma construidas que como fabulación narrativa. *El rey recibe* es la memoria fabulada hecha narración, donde la figura del autor queda enmarcada, no en Rufo Batalla como se ha querido ver por la mayor parte de la crítica, sino en las fuerzas que mueven *gamberramente* al protagonista desde el

²⁸⁸ Entre ambas, aparece *Las barbas del profeta*, del que merece recordar su conclusión final, pues parece anunciar la novela en ciernes: «Al tratar de exponer una conclusión a lo que acabo de contar tengo la sensación de haber falseado el argumento. No al escribirlo, sino al recordarlo. Siempre ocurre así: es como si al invocar unas imágenes del pasado, estas se resistieran a venir y enviaran en su lugar un sucedáneo. Todo es igual, pero no es lo mismo». (Mendoza, 2017: 147)

realismo al absurdo, entretejido en una orquesta de voces, entre las que no falta la propia amalgama de referencias textuales. Rufo, protagonista y narrador, *habita* en las coordenadas espaciotemporales que *vivió* su creador, por lo que *El rey recibe* puede ser atendida como una lectura ficcional del propio trasiego vital y literario de Mendoza que, como ocurriera con sus declaraciones sobre la nostalgia y la capacidad distorsionadora de lo pasado, ejerce una deformación subjetiva que hiperboliza los recuerdos para transferirlos a su auto-revisión; bajo una capa de autorreferencialidad amplificada y el correspondiente extrañamiento sesgado del presente, Eduardo Mendoza compone una figuración de su propia escritura, incluyendo su estar-en-el-mundo como parte de la misma. Nuestro propósito en este último capítulo será acompañar al barcelonés en este *movimiento literario* y concluir así guardando sus ideas estéticas en su propio texto.

Comenzamos con su anunciada descripción como memoria fabulada, resultado de la importancia de la figuración como construcción de mundo y de discurso. Eduardo Mendoza trae al texto el cambio de década de los 60 a los 70 como un lugar del pasado reinventado desde la imaginación de su presente. La *Historia* se transforma en *historia* gracias a la perpetua prioridad estética de su escritura y a aquella forma de desautomatizar la cultura simbólica (Greenblatt, 1995) con el poder evocador de las imágenes ya fabricadas. A estas estrategias se les aplica una fuerza desestabilizadora que señala las consecuencias hermenéuticas a partir de la resemantización de lo histórico-aneecdótico; una idea que recorre el texto y lo señala como memoria haciéndose, fabulándose, bajo la mirada de Rufo:

La cosa es que cuando uno mira hacia atrás se acaba dando cuenta de que muchos de los acontecimientos que en su día le parecieron anecdóticos han acabado por convertirse en acontecimientos históricos que han marcado el presente, y que muchos otros acontecimientos vividos como históricos, han pasado a ser simples anécdotas. (Mendoza, 19/09/2018)

De nuevo, Mendoza vuelve a insistir no tanto en lo histórico sino en la significación de lo histórico, en la mutabilidad paradójica de la valoración de los episodios en virtud de las distancias desde las que se miran²⁸⁹. La primavera de Praga, la revolución estudiantil de París, la guerra de Vietnam, Watergate, Stonewall, la muerte de Carrero Blanco... todos ellos presentes en el texto bajo una literaturización que moviliza su significación histórica al integrar no el *qué* fue, sino el *cómo* se pensó. A partir de esta idea, la novela recupera y amplifica desde el principio la teoría foucaultiana de que la palabra no es la cosa, un principio que, desde la panorámica ideológica, va circundando la totalidad de lo novelístico. La

²⁸⁹ Ya dentro de la novela se incorpora esta idea de reconstrucción semiológica de la 'historicidad' dando especial protagonismo a la prensa como el lenguaje de la contemporaneidad: *Periodismo es todo lo que será menos importante mañana que hoy* (2018: 36).

desacralización de los discursos a los que asiste Rufo Batalla vienen así a evidenciar la ausencia de significación; en su necesidad de singularización e imitación, unida a la narración literaria de lo histórico como valor transitivo, se retoma la idea de figuración con especial intensidad, afectando a todos los elementos semiológicos y narratológicos de la novela. Se entrevé por tanto un particular trasfondo de la autorreferencialidad hipertrofiada que distingue a esta novela, lo que no ha de extrañar si se entiende desde esa abierta voluntad de caminar por los lugares de la imaginación que guardan la imagen de pasado como una colección de lo paradigmático, no de lo verdadero. Desde la propia estructura, la novela se ofrece como testimonio fabulado, como la directa presentación de la idea de *la infancia recuperada* de Savater (2017), siempre presente en nuestro autor: interferencias textuales que parecen responder a impulsos del subconsciente mendocino, recuerdos fugaces, como impresiones sin identificar, sin ordenar ni clasificar: una liberación intermitente de lecturas²⁹⁰.

Las interferencias intertextuales que tejen una memoria textual sirven en el plano narrativo como comentarios metaficcionales al enunciado, un dispositivo que reafirma la distancia irónica, también sobre la novela, como manifestación literaria²⁹¹. No hay más que recordar la primera y la última de todas las citas incorporadas para ilustrar esta memoria textual híbrida y fragmentaria que nos ofrece Mendoza, lugares textuales de significación, también resemantizada desde la lectura; aunque como decíamos sin identificar, son extraídas respectivamente de *Tarzán de los monos* («I had this story from one who had no business to tell it to me, or to any other»²⁹²) y de *Pedro Páramo* («Los vientos siguieron soplando todos esos días. Esos vientos que habían traído las lluvias. La lluvia se había ido; pero el viento se

²⁹⁰ La diversidad de las fuentes es abrumadora: Waldo Emerson, Montesquieu, Miguel Costa i Llobera, Montaigne, Bernardino de Sahagún, Richma Crompton, Samuel Johnson, W. H. Auden, Joseph Maréchal, Rimbaud, Donald Barthelme, Valle-Inclán, Joyce, Luys Santa Marina, Baudelaire, Sterne, Gautier, Lewis Carroll, Javier Marías, Rider Haggard, Jane Austen, Robert Louise Stevenson, Tennessee Williams, Chandler, Goethe, Maurice Leblanc, T. S. Eliot, Moliere, Unamuno, Baroja, Camus... Y más aún, eslóganes como el de amnistía postfranquista, proclamas religiosas, villancicos; una hipertrofia del desorden descatalogado de voces referenciales a las que desde su primera novela ha acudido Eduardo Mendoza.

²⁹¹ —El avión que arrojó la bomba atómica llevaba a Rita Hayworth pintada en el fuselaje. Los americanos siempre han incorporado elementos de la cultura pop a momentos decisivos de su historia, como si tal cosa, mucho antes de los cuadros de Andy Warhol. Los módulos del Apolo 10 se llamaban Charlie Brown y Snoopy. A mí no me parece bien.

Intervine yo.

—Bueno, al fin y al cabo, las carabelas de Colón se llamaban la Pinta y la Niña. Lo de la Santa María fue pura chamba. Se podía haber llamado de cualquier modo.

—No es lo mismo. Ellos no sabían que iban a descubrir América. En cambio los que iban a Hiroshima sabían muy bien a lo que iban. (2018: 173-174)

²⁹² Este texto responde al mecanismo cervantino de la duplicación narrador narrario que como un *juego infantil* pretende desvincular el yo autorial del texto de ficción; incluso, le sigue un discurso hiperbólicamente impostado de un fragmento de la prensa del corazón reconocido como suyo por el protagonista, del que rápidamente se desvincula como texto pero no como dispositivo de significación: «Sí, estas frases repelentes las escribí yo hace ya mucho, y las habría echado al olvido, como haría cualquier persona sensata, si no fuera porque en cierto modo cambiaron mi vida» (Mendoza 2018: 10).

quedó»²⁹³). La tradición y el talento individual se funden en un diálogo de sus textos memorables y figurados.

Estas incursiones intertextuales no solo construyen la memoria textual como una interferencia hermenéutica de toda lectura literaria, sino que trazan una distancia con el texto que repercute en el segundo de sus vectores narrativos: el desarraigo irónico Ofrecido desde una revisitación distanciada a los recuerdos de la historia y de la literatura, el extrañamiento discursivo-narrativo de la mirada mendocina se agudiza en Rufo Batalla, cuya desviación no será sino su obsesiva búsqueda de alienación descomprometida que parece contagiar a quien le rodea. La idea del *exilio voluntario* se reitera en el discurso del personaje como el eco liberador hacia el que se ve abocado, y es que toda la novela gira en torno a las esferas de responsabilidad que van desde un centro individual creciendo en espiral hacia lo amoroso, familiar, estatal y, finalmente, lo ficcional, que envuelve todo su discurso bajo la autorreferencialidad escritural. Rufo Batalla se construye como un sujeto enfrentado a la determinación comprometedora de su ser y estar en el mundo.

Antes estábamos dispuestos a creer que nuestro carácter venía más marcado por una conjunción astral que por la herencia genética, y ninguna prueba empírica nos habría convencido de que entre nuestros padres y nosotros no mediaba una diferencia abismal. (2018: 112)

En Madrid casi nadie tenía parentela extensa o la tenía lejos, y no se veía obligado desde la cuna a justificar sus actos ante un tribunal familiar ni a colmar las expectativas de ninguna instancia. (2018: 117)

Ustedes pueden hablar así porque son una Iglesia ambulante. Nadie les va a pedir cuentas de sus actos. Obran en el vacío. Yo también soy un héroe cuando nadie me ve. (2018: 131)

(...) no pude ni quise excusar mi presencia en alguna actividad familiar de escasa significación, una presencia cuidadosamente dosificada y de ser posible breve, encaminada a dejar clara mi seriedad y buena crianza, sin incurrir por ello en un excesivo compromiso respecto de nuestro futuro inmediato. (2018: 160)

Yo las escribía más por sentido del deber que por ganas y las recibía con una ilusión que la lectura del primer renglón convertía en decepción, hastío y algo parecido al resentimiento, porque (...) me obligaban a mantener una vinculación con el pasado y me hacían sentir un expatriado, y ésta era una condición que yo no estaba dispuesto a adquirir. (2018: 197)

La desvinculación familiar, amorosa y nacional se palpa en la insistente percepción de los vínculos, que se sienten cadenas, que amarran al sujeto en su discurso; en respuesta al asfixiante y depauperado hermetismo franquista del que es heredero su narración, Rufo

²⁹³ Esta última referencia que cierra con ese irse y quedarse como un movimiento que ha columpiado toda la narración, cuya metáfora metereológica viene a consolidar el inmovilismo de la muerte en el viento que se queda en el páramo frente a la huida de la lluvia que fecunda la vida. Nótese además la peculiar asociación evocada entre los textos con el nombre del protagonista Rufo, evidente deformación de Juan Rulfo, que lo conecta abiertamente (y se comprueba en esa última referencia) a la fábula onírica de la memoria de muertos y vivos, de la búsqueda de la identidad, del totalitarismo y de los vínculos heredados que constituyen Comala.

tiende hacia las figuras de la disidencia, ya sea la revolución ideológica o el desarraigo social, como así el de Gustavo Alfaro (al que seguirán Ernie o Valentina), pues: «Al fin y al cabo, él personificaba la libertad del exilio voluntario que yo anhelaba» (2018: 143).

Es aquí donde surge el elemento decisivo para el personaje y la narración, y que viene a acoger la substancia de ambos, memoria fabulada y desarraigo irónico, en una figura singular. Nos referimos al Príncipe Tadeusz Mariav Clementij Tukuulo. *Bobby para los amigos*. Un rey sin reino, exiliado y errante con el que Rufo Batalla entablará una ex-céntrica relación desde el comienzo de la novela, precisamente en el contexto de la *Fiesta* en la *isla* de Mallorca; más todavía, en el *Hotel Formentor*. La presencia, directa e indirecta, de esta figura se irá distribuyendo a lo largo de la narración como el máximo punto de fuga ficcional carnavalesca que reúne en una hipertrófica caricatura el elemento fabulador y extranjero. Un juego cómico con el lector que imprime las notas del absurdo beckettiano como fuerza última del movimiento discursivo y narrativo del protagonista.

Pues ahora te brindo la oportunidad de pasarte al bando de los chiflados. Ya lo has hecho anteriormente. En el banco... y antes aún, el día de mi boda. Algo nos juntó. Llámalo destino, llámalo casualidad. A lo mejor sólo es una predisposición por ambas partes. Unido a mí, nada puedes perder y quizá podrías ganar mucho. (2018: 313)

Desde su primera aparición en la que sirve de entrevistado y entrevistador (*árbitro y delantero*) en el reportaje para Rufo Batalla, este personaje y sus implicaciones narrativas se fundan como la concentración de la excentricidad fantasmática de la creación mendocina. El bando de los chiflados, de la incertidumbre y de la arbitrariedad; la atracción de este dispositivo discursivo para Rufo Batalla se entiende mejor si recogemos las calificaciones que de él van haciéndose a lo largo del texto: *represento la libertad e identidad perdidas, condenado a llevar una existencia errabunda, elemento desestabilizador, al menos en potencia...* En suma, «Sin poderlo evitar me sentía partícipe de un relato fantástico» (2018: 43). Con él se completa el *Estado de bolsillo* mendocino: fabulación, extrañamiento y humor corren paralelos en una narración autónoma con la que el protagonista se cruza repetidamente y, de hecho, le sirve como fuerza de cambio.

Trazado el mapa novelístico, retomamos a este último *santo* de Mendoza para advertir en primer lugar la presencia del poder fantasmático de lo artístico en la composición discursiva de Rufo Batalla, narrador y personaje. A través del arte, el poder de la figuración estética como superposición discursiva sobre la enunciación se hace evidente: ya lo vimos en la pintura, pero igualmente el cine, la propia literatura y la música, funcionan como lenguajes decisivos en el dibujo de los personajes, incluido el del propio protagonista. Sus primeras

figuraciones policíacas en la habitación del Hotel Formentor²⁹⁴, o las lecturas de Marx, Engels, Antonio Gramsci, Georg Lukács, Frantz Fanon, Régis Debray o Trotski componen la imagen del *ideal* comunista que desarticularán los profesores checoslovacos; su hermana *confiesa* que cambiaría su nombre por Lara, del *Doctor Zhivago*; Bette Davis, Marlene Dietrich o Barbara Stanwyck suponen variaciones de una figura femenina fuerte y mala que *adoraba* la madre tradicional y comedida de Rufo Batalla; y frente a ellas, el protagonista revela sus gustos por el cine clásico: *El acorazado Potemkin*, *Duck Soup*, *Scarface*, *Johnny Guitar*, *Flores de equinoccio* o *Los viajes de Sullivan*, son traídos a la narración, y he aquí que Valentina expone definitivamente las implicaciones míticas del lenguaje fílmico que rodea a Rufo: «Los hombres os tomáis en serio el cine porque sois mitómanos». Lo fantasmático vuelve a surgir con su trasfondo de identificación premoderna cuasi religiosa del ‘ideal’, ‘adorar’, ‘confesar’, ‘nombrar’... un cultivo de mitos estéticos que alcanzará su hiperbólica comicidad, una vez más, en la industria hollywoodiense como productora de imágenes²⁹⁵.

No obstante, es la música la que cobrará una especial importancia en esta novela a la hora de fabricar los discursos y las narraciones. El lenguaje musical deviene una de las fuentes más potentes de definición figurada en este texto, donde los personajes *escuchan* su propia desautomatización. Desde las primeras páginas se presenta la afición de Rufo por la música clásica para ser pronto vinculada como lenguaje con el que interpretar el mundo, en forma de analogía, de lucha o de simulacro. De nuevo, las implicaciones del poder reaccionario que analizábamos a propósito del Liceo, se retoman a través del Palau de la Música²⁹⁶, pero los símbolos socioculturales de las notas van más allá: la feminidad anclada en la sensiblería, «Escuchaba arrobada las canciones de Françoise Hardy y de Pino Donaggio» (53); o la revolución homosexual convertida en cultura pop, «Lo peor es la música. A mí me gusta Richard Strauss, incluso Schönberg y Berg. Y, sinceramente, no soporto a las Supremes» (129). Es así como la armonía se convierte en la medida variable sobre la que se ejecuta la percepción del mundo en una conjugación de lo culto y lo popular, lo espontáneo y lo

²⁹⁴ La fabulación de la culpabilidad y el destino terrible en la habitación del hotel. Una figuración anclada más allá de las referencias estético-literarias (como pudiera ser *El proceso* kafkiano) este fragmento cobra una significación especial que se expande a toda la narración como sistema totalitario que comunicará con la culpa heredada, impuesta, inculcada desde la religión.

²⁹⁵ Como así se verá con el Western y El Padrino.

²⁹⁶ «Mi amigo y yo frecuentábamos el Palau de la Música debido a nuestra afición por la música clásica, pero considerábamos que, salvo nosotros dos, el público habitual representaba lo más reaccionario y vil de la sociedad catalana» (2018: 29); y lo mismo en su contrapartida de lo bajo que vuelve a convertirse en espacio de liberación extra-artística: «junto al habitual público rústico que seguía disfrutando con los chistes de doble sentido y las exhibiciones anatómicas, acudía un público nuevo, joven, intelectual, levemente liberado de la asfixiante represión, para disfrutar, con una actitud condescendiente, de lo que consideraba una mamarrachada no exenta de ingenio». (2018: 150)

mecanizado, medidas que igualmente se han valido de lo literario, lo cinematográfico o lo pictórico; pero será en *El rey recibe* cuando la fantasmagoría se torne explícitamente sonora, sobre todo gracias a la segunda parte afincada en Nueva York:

Animado por el vino, no me pude contener y comenté, como si fuera cosa de conocimiento general, que la vida musical de Nueva York tenía una larga e ilustre historia. El primer teatro de ópera, originalmente situado no lejos de donde yo vivía, había sido fundado por Lorenzo da Ponte, el libretista de Don Giovanni y Las bodas de Fígaro; y el concierto inaugural del Carnegie Hall lo dirigió Tchaikovski. En la actualidad, la vida musical en Nueva York era intensa y de muy alto nivel, al igual que en Chicago, Boston, Philadelphia o Los Ángeles. En Europa, sin embargo, persistía la idea contraria, basada en la ignorancia, como había dicho Valentina. (2018: 265-266)

Las dialécticas musicales abundan en una ciudad marcada por la efusión sinfónica; incluso acabará figurando un músico profesional en la narración: Yves, antagonista y rival discursivo de Rufo, surge como otro de los relatos de la otredad entre Estados Unidos y Europa, una oposición también presente en las antedichas reflexiones del protagonista y que nutre constantemente la narración. Las problemáticas que giran en torno a lo musical son pronto advertidas en su trasferencia ideológica al sistema semiológico que gobierna la novela, como una construcción de mundo a partir de las posiciones del discurso frente a lo melódico. Véanse por ejemplo las páginas de la batalla discursiva entre Yves y Valentina (2018: 260-264) y sus consecuencias narrativas para los personajes en virtud del enfrentamiento comercialista. Lo mismo que en el posterior encuentro de Yves y Rufo, dirigido abiertamente a los valores míticos del leguaje, en este caso, del lenguaje musical:

—La primera parte no ha estado mal. La segunda es un desperdicio. Tocas muy bien. Podrías haber hecho una versión espléndida de la sonata de Brahms. ¿Por qué convertirlo en una performance?

—Ah, no. Yo no hago performances. Eso se lo dejo a los artistas plásticos. Yo soy un músico. Y puedo tocar esa mierda tan bien como Richter. Pero lo que yo quiero es destruir al maldito farsante.

—¿El maldito farsante es Brahms?

—*Oui, le vieux con!* Un compositor mediocre, obtuso y cobarde, adulador de los bajos instintos de la burguesía, un hipócrita y un traidor. Fingía estar enamorado de Clara Schumann cuando lo que le habría gustado era darle por el culo a Robert.

—Bueno, pero dejando al margen sus preferencias personales, ¿de veras lo consideras un mal compositor?

—Pésimo. Todos los compositores románticos son malos, empezando por Beethoven. Y los de antes, también. Pero el romanticismo es lo peor.

—Entonces, ¿qué? ¿La Edad Media?

—No, no. Ni la Grecia clásica. Antes, antes. Lascaux, Chauvet, Bèdeilhac. *L'âge de l'innocence, pour l'amour de Dieu!* (2018 : 279)

La vanguardia entra en la novela a través del terreno musical²⁹⁷; la imposibilidad de recuperar el sonido de las cavernas, así como la voz de Farinelli *il castrato*, se convierte en la utopía del

²⁹⁷ «Mi afición a la música me había llevado a explorar en solitario la obra de los compositores americanos en activo, como John Cage o Philip Glass. Pero después de la conversación con Yves, en parte por interés y en

avant-garde que se posiciona frente a la reificación artística en una búsqueda de *l'age de l'innocence*, de la infancia, de la pureza de la ausencia que dijo Barthes (1953). El lenguaje musical justifica el discurso literario de los personajes, sirve de dispositivo analógico para manipular la identidad individual y colectiva, la creación y el mercado; en el caso de Rufo, sus preferencias melódicas lo determinan en una mirada *clásica* ante un mundo del que no parece formar parte²⁹⁸. En definitiva, los distintos elementos referenciales al mundo musical desembocan en una consideración última: el valor extrínseco de la musicalidad. Volvemos a la idea de *artisticidad*. Hablar de música es hablar de la percepción subjetiva de lo musical, de su significación individual y el proceso de configuración de un *canon*, que no es sino una corriente de pensamiento musicalizado en la partitura. El poder fantasmático de este lenguaje artístico se superpone como discurso figurado de la literatura; hay en los objetos musicales una fuerza narrativa que queda estrechamente vinculada a la figuración de mundo que impone cada discurso como interpretación particular.

En este contexto, nos aproximamos a las implicaciones de lo figurativo como la búsqueda de los signos en la comunicación del yo y el otro. Rufo advierte que «algo estaba cambiando, y para mí *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* había sido el detonante de aquel cambio» (2018: 87). Reparar en esta referencia musical es fundamental para la lectura de *El rey recibe*; no solamente los *Beatles* se resuelven símbolo aglutinador del cambio sociocultural y adquieren un valor semiológico extramusical, sino que Mendoza significativamente elige para entregar a Rufo (hágase notar, como regalo del Príncipe Tukuulo) el álbum del Sargento Pimienta, un viraje de los de Liverpool cuya sustancia sirve de metonimia a la novela. Y es que este álbum de los *Beatles*, *cansados de ser los Beatles* como diría McCartney, no es sino una representación del concierto de una banda ficticia, un *alter ego* que los libera de su marcada identidad y les permite experimentar en nuevos terrenos musicales desde la *figuración* del no-ser. El juego musical es, a fin de cuentas, el de figurarse otra banda y experimentar con su discurso (melódico) en un doble grado ficcional. La imagen impuesta y ofrecida en la dialéctica del individuo y la otredad se revela a través del elemento musical imbricado así con la construcción de la identidad discursiva en el desajuste interno de los signos motivados.

parte para reafirmarme en mis propias convicciones, decidí zambullirme en el proceloso mar de arte contemporáneo en sus demás facetas» (Mendoza, 2018: 284). El mundo de las vanguardias neoyorkinas capitaneado por la figura de Warhol se incluye entonces en la novela como un discurso paradójico en el que la reconsideración marxista de toda creación estética no hace sino mutar en un impulso subversivo que acaba por convertirse en producto. La utopía de lo mítico en el arte vuelve a descubrirse en sus limitaciones posmodernas.
²⁹⁸ «Ah, no. Acepto el rollo feminista, pero por lo de la música no paso. Es la segunda vez en poco tiempo que alguien utiliza mi afición a la música para justificarse. Y eso no. Yo no pido a nadie que se justifique, cada cual es libre de hacer lo que le plazca, pero escuchar a Beethoven no es lo mismo que esnifar ni que estar a favor de Nixon» (Mendoza, 2018: 294)

A partir de la figura de su narrador, Mendoza lleva a cabo un sagaz diálogo entre el *yo* y el *otro*, rentabilizando el punto de vista hallado de aquel pícaro curioso, en este caso desde su posición de extranjero. El extrañamiento de Rufo Batalla recorre toda la novela bajo un sentimiento de no-pertenencia perpetuo; como aquel que no ha sido invitado a participar²⁹⁹, hace de la narración una experimentación del desarraigo irónico de su mirada y la de sus congéneres. Los personajes, en busca de signos de re-conocimiento en los movimientos sociales trasversales, se enfrentan a una renovada fórmula de desengaño discursivo que induce aquel mecanismo de supervivencia de *imitar(se) al otro*. Ejemplos de ello son Clotilde y la liberación sexual fingida en la no-aventura o la ideología revolucionaria soviética como única certeza, descubierta en su malfuncionamiento por Rufo Batalla, pero entendida como un discurso de fe inquebrantable ante el otro. El proceso de re-construcción discursiva hace necesaria la presencia del componente ajeno ante el que definirse, y es así como el extrañamiento de Mendoza vuelve a impregnar la novela, descubierta entonces en su esencia dialógica³⁰⁰. En este punto logra Eduardo Mendoza en *El rey recibe* aunar con verdadero magisterio sus dos armas de construcción narrativa, personificadas en la figura de Fraga y su cargo ministerial de Información y Turismo; un claro ejemplo de lo anecdótico literario convertido en histórico hermenéutico.

Dos ministerios aparentemente inconexos que el autor logra evidenciar como *dos caras de la misma moneda*. Estamos ante un dispositivo determinante en la narración que, más allá de su magnetismo historicista, revela los máximos exponentes del encuentro del yo y el otro, con la consiguiente deconstrucción y extrañamiento de la identidad discursiva: *Spain is different*:

Este eslogan, necio pero brillante, tuvo un efecto galvanizador en una España deseosa de adquirir una nueva identidad después de un largo túnel de depauperación, tristeza y vergüenza. En apariencia, la frase era un reclamo dirigido al extranjero; en realidad, fue un mensaje dirigido a todos los españoles. (2018: 64)

A pesar de la represión del Régimen, España abría entonces nuevos ángulos de visión, el turismo franqueaba las fronteras y se aliviaba tímidamente la censura, un acontecimiento que Mendoza lee hábilmente *en* el lenguaje; se sirve de la reificación lingüística del eslogan fundado sobre una mirada turística difundida por la prensa para la proyección de una imagen distintiva en el encuentro con el otro y con la individualidad. El periodismo representa el

²⁹⁹ Con estas líneas concluye la novela: «En un apartamento alguien puso música. Había empezado la celebración y el mundo parecía haberse conjurado para dejarme fuera de la fiesta» (2018: 366).

³⁰⁰ Valentina ofrece la pregunta lapidaria: ¿Quién se puede tomar en serio a una persona que fija su propia valía mirándose al espejo? (2018: 264); un agujón que llega al centro mismo de la narración en la que se instala un movimiento desautomatizador constante fuente de la ambigüedad ontológica, que decía Kundera (1987), de la novela.

lenguaje del cambio controlado³⁰¹, el turismo la posibilidad de encontrarse ante el *otro*. Directamente planteada, la dialéctica yo-otro que articula el discurso de identificación se exhibe marcada por el espectáculo del simulacro y el desengaño moderno. Es así como el trasfondo narrativo que personifica sincréticamente Fraga interviene en el individuo literario; las criaturas de la novela hiperbolizan el extrañamiento y la necesidad de redefinición que, a lo largo de toda la narración, se sitúan bajo un *punto de vista*, el de Rufo, como testigo de la individualidad antinómica del eslogan que los condena al ostracismo espacio-temporal. El primer gran cruce discursivo-narrativo se dará en su visita soviética; la desacralización de la alternativa comunista ya apuntada en nuestro análisis se retoma en esta novela con la reunión de Rufo y un grupo de académicos en busca de resemantización del código. Más allá de las transferencias ideológicas, queremos hacer notar la significación literaria de una escena cuyos ecos se irán observando a lo largo de todo el texto:

Animados por el vino y el vodka, pero, sobre todo, por la posibilidad de exponer ante un forastero unos argumentos que a fuerza de repetirlos en círculos cerrados corrían el riesgo de convertirse en lugares comunes, acabaron confesando que al deseo de cambiar la sociedad en que vivían se unía el deseo de disfrutar un poco de la vida: todos ellos estaban dejando atrás la juventud sin haber conocido la alegría y el desenfreno que en su imaginación presidían la vida de sus coetáneos occidentales. (2018: 79)

Esa *mirada del otro* vertebra la novela como lugar del *sentido* discursivo³⁰²; a partir de esta perspectiva ex-céntrica, se podrá recorrer la dialéctica entre el *yo* y el *tú* (que no es sino una reformulación del *yo-otro*) como mecanismo conformador de identidades narrativas que acogen un relato híbrido. Ya los estudios post-coloniales de Said o Spivak abordaron el fenómeno del *despertar* nacional frente al *yugo* colonial y dieron cuenta de sus relaciones con la marginalidad y el imperialismo; no obstante, Mendoza se centra aquí en la fórmula del mirar y del mirarse como juego narrativo que logrará revelar la construcción de códigos lingüísticos, o mejor sea dicho, la *deconstrucción* literaria de los mismos. No podemos contenernos en este punto a traer precisamente el fragmento de Kundera (aludido en el texto junto a Václav Havel y Pavel Kohout en el congreso del 68) y su *espíritu de la novela*:

La novela, en tanto que modelo de ese mundo, fundamentado en la relatividad y ambigüedad de las cosas humanas, es incompatible con el universo totalitario. Esta incompatibilidad es aún más profunda que la que separa a un disidente de un *apparatchik*, a un combatiente pro derechos humanos de un torturador, porque no es solamente política o moral, sino también ontológica.

³⁰¹ Constructora de mitos, la posición de Rufo al principio de la novela inicia un juego en apariencia intrascendente sobre la fabulación periodística que se extenderá hacia un perpetuo espectáculo histórico representado por *Watergate*. El periodismo deviene elemento fundamental responsable de identificar los signos que mueven el mundo en este caso, narrativo.

³⁰² Nótese ya la incorporación de la pérdida de la juventud como razón última del desamparo de unos profesores elocuentes bajo el poder del vodka, símbolo motivado de la retórica de la imagen cultural rusa y dispositivo de liberación estupefaciente.

Esto quiere decir: el mundo basado sobre una única Verdad y el mundo ambiguo y relativo de la novela están modelados con una materia totalmente distinta. La Verdad totalitaria excluye la relatividad, la duda, la interrogación y nunca puede conciliarse con lo que yo llamaría el espíritu de la novela. (Kundera, 1987: 24)

Moldeado por su creador como el ojo que observa este centro ontológico de lo novelístico, Rufo Batalla se expondrá reiteradamente a una constatación de la depauperación de todo código inmovilizado en un sistema aislado de toda intromisión; en consecuencia, su ser-extranjero (no solo, claro está, en sentido nacional) hará del protagonista receptáculo de imágenes metanarrativas. Los encuentros que van sucediéndose con las voces de la revolución feminista, política u homosexual se construyen desde el punto de vista del narrador como momentos paradójicos de (in)definición, de pertenecer y no pertenecer, de una no-identidad que acaba en desengaño y abre la distancia entre lo que es y lo que pretende ser³⁰³. Rufo Batalla es la personificación de la crisis del sujeto literario en la búsqueda de la construcción de una individualidad, agudiza el ostracismo discursivo propio y ajeno; como ocurriera con el resto de sus protagonistas accidentales, Eduardo Mendoza acentúa ahora en él la cualidad de testigo extraño que, en busca del anonimato inculcado³⁰⁴, se disgrega como receptáculo discursivo. Rufo se forma como figura *textimomial* a la que el discurso ajeno viene a mirarse: es en él donde encuentran un lugar de justificación y a través de su alienación se ejecuta una desautomatización del discurso que oficialmente representan y *les* representa. En su funcionalidad, Rufo es requerido por la narración por su ser-extranjero:

Queremos oír tu opinión de extranjero sobre un asunto que nos tiene muy preocupados. Te presento a los doctores Bosta, Blomstedt y Rondel, dos eminentes cardiólogos y un no menos eminente gastroenterólogo, todos ellos, sin embargo, poco versados en cuestiones políticas, porque afirman que dentro de unas semanas todo el mundo habrá olvidado qué significa la palabra Watergate, y yo digo que este asunto tiene una enorme trascendencia. (2018: 214)

—¿Qué le parece?
 —Me parece muy bien, por supuesto.
 —No me refiero a mi conducta, sino a esto.
 —No sabría decirle. Yo no soy gay.
 —Salta a la vista. Por eso se lo pregunto. (2018: 231)

Detrás de cada una de estas conversaciones se esconde un extrañamiento de la signicidad que, junto a la transitividad de lo histórico, revela el proceso de figuración que hay detrás de

³⁰³ Solo hay que pensar en el mismo eslogan de Fraga que define al país por lo que no-es, por la diferencia. En Nueva York, la revolución homosexual es una de las expresiones más retributivas en este terreno, pero no la única; los personajes que rodean a Rufo parecen definirse desde la negación de sus cualidades paradigmáticas (China es la esposa sin marido, Valentina la hija sin padres, Ernie el enamorado sin amor, artistas defensores del no-arte, etc.).

³⁰⁴ Para su padre: «lo más peligroso era destacar; lo más seguro, pasar desapercibido» (2018: 59); «En boca cerrada no entran moscas; más vale prevenir que curar; donde fueres haz lo que vieres; zapatero a tus zapatos. Estos y otros apotegmas similares conformaban el cauce de su pensamiento» (2018: 60).

todo lenguaje inserto en la narración mendocina. La búsqueda por lo absoluto de cada uno de los códigos queda desautomatizada gracias a la progresiva cosificación de un discurso que será imagen-de-discurso, imagen hiperbólica fundada sobre las consecuencias de la *mirada turística* que las compone. La disidencia discursiva se superpone a la imagen figurada como una apertura desautomatizadora y, sin embargo, lo turístico se impone como valor semiológico que hace de la asimilación mimética una necesidad, por lo que el mundo narrativo habitado por Rufo se colma de imposturas discursivas pactadas:

La adaptación es un mecanismo de subsistencia. (...) este vecino [un indio americano: cheyenne, cherokee, sioux, da lo mismo], un día, hablando, me contó que, de niño, cuando veía películas del Oeste, ya sabía que los buenos eran los cowboys o los soldados o los de la diligencia, y que los malos eran los indios. Naturalmente, él iba a favor de los buenos. Si lo pensaba, le parecía un poco raro, pero hacía como si fuera normal, porque la alternativa era quedarse sin ir al cine los fines de semana. (2018: 227)

Este es un momento significativo de la novela en el que a través del discurso de un personaje de la marginalidad, Ernie, extranjero y homosexual, se ilumina la colección de imágenes figuradas que, convertidas en simulacro estético, acaban dominando la construcción del discurso individual y colectivo. Precisamente pronunciadas en *Little Italy*, donde la mafia ya es entonces atracción turística, comenzaba Ernie refiriéndose a la religión con la que *se nace* y ha de ser adaptada a las circunstancias, a sabiendas del empeño inútil de cambiarlas. Esta relación queda seguidamente asociada al lenguaje filmico hollywoodiense del western —que incide en el intercambio de simulacros culturales creados para su adaptación discursiva— por lo que la capacidad del lenguaje de crear *realidad* vuelve a vincularse al universo de lo fantasmático como sucedáneo estético del terreno religioso, en tanto que manifestación de lo mítico. Además de la sátira, el elemento religioso sirve a Mendoza para incorporar reflexiones del origen y el funcionamiento del discurso de fe que sus personajes forman parte y subrayar los desajustes del sistema semiológico que parece componer narraciones espectaculares (en su ceremonia), en lugar de discursivas.

La exhibición como figuración del otro (y para el otro) es la herramienta comunicativa posmoderna por excelencia. Así como las teorías conversacionales se detienen en las modulaciones hermenéuticas para la *comunicación feliz*, el mundo narrativo de Mendoza es un diálogo consciente fundado en *lo espectacular* como expresión del signo y revelador de su inestabilidad en todas las esferas de la novela. La mirada del turista y el relato periodístico llevan la narración a los terrenos de la espectacularidad y suben al escenario las figuraciones que descubren la fragilidad (motivada) del sistema; su modo más hiperbólico será abiertamente explotado desde el pánico nuclear:

La política carece de validez y de futuro, como las ideas y creencias que la sustentan. El patriotismo es un engaño, la democracia es una estafa. Cuando la amenaza nuclear deje de justificar cualquier situación y cualquier conducta, el mundo se vendrá abajo. Entonces, como dice el Apocalipsis, surgirán falsos profetas. (2018: 45)

La desacralización de todo código organizativo llega así a su máxima expresión; la inestabilidad semiológica se combate con la filiación a un discurso unívoco que fije su forma e impida su disolución en *la vaguedad del todo*. De esta manera, el simulacro llega a gobernar el lenguaje como un dispositivo profetizador cuyas imágenes permiten reconocer(se) entre la alteridad. Y es que «La función de un profeta es profetizar, no acertar. El profeta predica lo que la gente quiere oír. Un futuro bueno o malo, pero sin incertidumbre» (2018: 45). Los trabajadores españoles aislados en la oficina, el americano gobernando la barbacoa, los homosexuales en los locales de ambiente... los discursos oficiales hacen posible la mimetización discursiva que salvaguarda unos valores estables de significación dentro del intercambio de expectativas. Paradójicamente, es en este punto donde los desajustes entre el individuo y su representatividad se hacen más palpables gracias a la individualización de los personajes que se singularizan ante un protagonista que explora los espacios de significación sin ser miembro de ninguno. Eduardo Mendoza sitúa a Rufo en el quicio de la *Batalla* de los cambios emblemáticos, caminando y observando desde los márgenes distantes a los lenguajes que componen los relatos y a los orificios que *rev(b)elan* la complejidad de lo ambiguo, escondida en el código pactado en un tiempo y un espacio determinado. La memoria fabulada que rige la obra se filtra así como aquel brote esquizofrénico posmoderno que se ofrece como lugar para la praxis discursiva; decía Jameson (1991) que la ruptura de lo temporal libera *súbitamente* un presente colmado de todas las actividades e intencionalidades y *escenifica* el poder del significante material.

Llegamos así al peculiar *cronotopo fabulado* mendocino que, con implicaciones ciertamente autorreferenciales, enmarca la narración de Rufo. Las coordenadas espaciotemporales sirven —más allá del análisis histórico-biográfico— de resorte al quehacer narrativo mendocino; como *personaje posmoderno* y *transición inminente*, espacio y tiempo marcan el ritmo de los discursos en el baile de la inmovilidad y la transformación que afecta a la creación e interpretación de los discursos narrativos. La capacidad del espacio para instaurar los valores de lo posmoderno es, como ya se ha podido avistar, reiteradamente utilizada por Mendoza en esta última obra. De la misma manera que los museos construyen artisticidad o los lugares de culto allegan la espiritualidad, la descripción de determinados territorios de su mundo literario impregnan la interpretación del texto. Si bien existen distintos ejemplos que sirven a

la novela de enclaves primigenios del espacio como *personaje posmoderno*³⁰⁵, es indudable que será Nueva York la capital del desarrollo semiológico de lo espacial. Las relaciones que los sujetos entablan con la ciudad se concretan en la definición misma del proceso de creación literaria como figuración; así como el autor se finge otro(s) para experimentar con las posibilidades ficcionales y discursivas como artificio, al personaje se le abren sus posibilidades de actuación en este escenario. «Quizás mis sentimientos por Valentina no habrían sido tan intensos de no haberse desarrollado en un lugar tan teatral. Todo era grandilocuente en Nueva York» (2018: 208). El espacio neoyorkino resulta ser el *culo del vaso* valleinclanesco que desmesura y deforma todo discurso posado en él. Ahora bien, no es teatro, sino teatralidad, pues el espacio neoyorkino se textualiza como *escaparate*. Volvemos al doble ministerio de Turismo e Información: las propagadas transformaciones se prostituyen desde el componente turístico que transforma su veracidad en objeto de consumo mediático. Lo mismo que *Little Italy* y su violencia, el barrio de Rufo batalla es *el escaparate de la transformación* homosexual que mercantiliza el signo y lo convierte en símbolo simulado³⁰⁶. Es gracias a Nueva York que se manifiesta la textualización del yo como desdoblamiento de una identidad que se construye como figuración perecedera; en este contexto donde la transcendencia de la Fiesta salta a la luz, como *la débil estructura contextual que rodea a este encuentro* que ya dijo Bradbury (2007). Las parties neoyorkinas se narran como los teatros de sala que miniaturizan en el salón toda una ciudad; de hecho, la ciudad de las ciudades mendocinas. La estridente orquesta de voces de la alteridad se reúnen en un espacio y tiempo reducidos, como la síntesis motivada de la ex-centricidad³⁰⁷:

Nueva York era una ciudad de aluvión, un enorme centro de acogida, no amable aunque sí generoso para emigrantes, desamparados y trotamundos de muchos tipos y de muy variada procedencia. Pero una vez allí, el recién llegado quedaba absorbido por la masa urbana y su personalidad se diluía en el aire, como un gas inerte. Tal vez por esta causa se forzaban encuentros donde cada uno pudiera recuperar por un rato una parte reconocible de su identidad primigenia. (2018: 200)

³⁰⁵ Destacamos la visita a Madrid, sinécdoque de la figuración neoyorkina, y la significativa descripción del Hotel Palace: «Después de muchas horas llegábamos derrengados y nos alojábamos en el hotel Palace, de una ampulosidad algo abrumadora para mí, poco o nada acostumbrado a la opulencia. Las espesas alfombras, los cortinajes y la calefacción excesiva de las habitaciones me asfixiaban y me hacían pasar las noches inquieto, sediento y presa de horribles pesadillas. Pero de aquel lujo, del sigiloso ir y venir del servicio, de la magnificencia del salón, enorme y recargado, yo deducía el significado de una ciudad en la que residía el poder y su manifestación más conspicua: la importancia» (2018: 116).

³⁰⁶ La ya citada conversación con el profesor alemán es reveladora: «Verá, me he pasado la vida soñando con este momento. La liberación, quiero decir. Por fin ha llegado. Pero nunca imaginé que llegaría en forma de pantomima. Quizá no pueda ser de otro modo. Toda victoria es amarga y toda ilusión lleva implícito el engaño. No me malinterprete. No estoy decepcionado. Si fuera joven tal vez me comportaría del mismo modo» (2018: 231). Los locales acogen una pantomima liberadora que lleva implícita el desengaño moderno de saberse farsa teatral válida únicamente como el lenguaje juvenil de lo carnavalesco.

³⁰⁷ Remitimos al lector a su descripción completa (Mendoza, 2018: 201-203).

Donde la singularización del individuo se pierde en la masa de la urbe, el fenómeno *party* funciona como espacio constitutivo, que se sostiene en esas condiciones de provisionalidad alienadas, donde los personajes representan la figuración hiperbólica de la que depende su supervivencia: «Esta conjunción aleatoria, sostenida por una forzada cordialidad, propiciaba el ingenio y premiaba la excentricidad» (2018: 201). La concentración espacial y temporal que supone estas *reuniones de salón* agudiza el carácter teatral y farsesco impuesto por la ciudad; una integración artificial y *momentánea* se hace evidente en cada síntoma temporal de la novela: desde la propia contextualización entre-décadas, la oscilación de movimiento e inmovilismo se transmite igualmente al tiempo como una forma de presente suspendido en la inminencia incierta.

Sirviéndonos de la oposición Barcelona-Nueva York como división espacial de las parte de la novela, es útil acompañar los matices de temporalidad que se unen a cada uno de lugares literarios que vienen a corresponderse con el hermetismo y la permeabilidad. Mientras que la ciudad natal de Rufo se adhiere a sintagmas como *desde el origen de los tiempos, desde que nació, desde siempre, exasperante regularidad, desde la cuna*, el espacio neoyorkino es *algo rápido, sobre la marcha, obsoleto ipso facto*. La atemporalidad, nido del autoritarismo; la fugacidad, superficie resbaladiza que precipita la caída. Rufo Batalla está, como él mismo admitirá, *condenado* al presente; un tiempo de incertidumbre, cegado ante el acontecimiento significativo que ha caracterizado las narraciones ficcionales de Mendoza y se hipertrofia en esta todavía última expresión de la *transición inminente*:

La incierta situación del país. Los días de Franco estaban contados. Muchos anhelábamos su desaparición, pero nadie sabía qué pasaría después. (...) La muerte inminente del dictador, cuya figura decrepita aún garantizaba la cohesión de las fuerzas en el poder, podía generar el caos y, de rebote, un golpe militar cruento. (Mendoza, 2018: 235-236)

La situación neoyorkina de Rufo no hace sino acentuar el desasosiego de lo presente como promesa huidiza figurada desde el arte de las vanguardias: «En la mayoría de los casos quedé doblemente decepcionado. Todo lo que veía me parecía, como mucho, una idea, buena o mala, pero que se agotaba una vez expuesta» (2018: 285). Y es que el héroe accidental de *El rey recibe* acaba admitiendo su posición temporal como una transición de valores semiológicos vehiculados en el arte, la sociedad y la política, que acaba finalmente por concentrarse en la que siempre ha sido la mutación decisiva en nuestra investigación: el quicio entre lo mítico y lo postmítico, la infancia y la vida adulta, la inocencia y la culpabilidad:

Ahora, en cambio, nadie estaba a salvo. Vista desde el búnker, la violencia ya no actuaba únicamente de dentro afuera, sino también al revés. La sucesión de Franco se hacía difusa. Por primera vez en varias décadas, la iniciativa había cambiado de bando. En este sentido, quizá sí

que la muerte de Carrero Blanco marcó el inicio de la democracia en España, en la medida en que fue un rito iniciático, el cambio de la edad inocente a la edad culpable. Algo parecido a lo que para los que crecimos a la sombra de la Iglesia española de la posguerra significaba la primera comunión (...) la de que habían nacido con culpa y que toda su existencia debía ir encaminada a lamentar el hecho mismo de estar vivos y a pedir perdón con efectos retroactivos por algo oscuro y levemente sicalíptico realizado en un pasado mitológico por nuestros primeros padres. (...) Que la ceremonia propiamente dicha empezara por la mañana en la iglesia y acabara por la tarde con una fiesta en la que a menudo intervenía un payaso era lo único consecuente de aquel conjunto. (Mendoza, 2018: 352-353)

Tiempo y espacio se unen en una dialéctica de fuerzas lingüísticas que acaba en la irracionalidad cómica del payaso y la fiesta.

EPÍLOGO: LAS LEYES DEL MOVIMIENTO

Si la fuerza resultante que actúa sobre un cuerpo es nula, permanecerá a velocidad constante (en un sistema de referencia inercial)»

La fuerza resultante ejercida sobre un cuerpo es igual al producto de su masa (inercial) por la aceleración que la fuerza le produce»

Cuando dos cuerpos interaccionan, la fuerza que el primer cuerpo ejerce sobre el segundo (acción) es igual y opuesta a la fuerza que el segundo ejerce sobre el primero (reacción)

(Análisis comportamental de las leyes de Newton, O. Miguel)

Así podrían enunciarse las tres leyes de Newton que vienen a concretar la fórmula del principio de inercia (un cuerpo permanecerá en reposo o en movimiento uniforme a menos que no se aplique sobre él una fuerza), de dinámica (la fuerza que actúa sobre un cuerpo es directamente proporcional a su movimiento) y de acción-reacción (por cada acción hay una reacción igual y de signo opuesto). La novela del *Rey recibe* se descubre ciertamente como una adaptación lingüístico-cultural de estas leyes físicas básicas, que recogen en el proyecto literario la trascendencia no solo de la coordinación espacio-temporal, sino de la necesaria dialéctica del cuerpo y lo ajeno. Rufo Batalla, protagonista y narrador, se convertirá en un personaje movido por la inercia de las fuerzas que gravitan a su alrededor y, desde las cuales, la dicotomía discursiva entre pasividad-acción nacida de la lucha de los totalitarismos y los movimientos revolucionarios, se ha ido multiplicando hacia todos los niveles de la obra; desde el estructural, con las fugaces memorias textuales que interrumpen la narración, hasta el conversacional en un tercer movimiento metanarrativo que compone la sinfonía de voces

contándose y ejemplificándose desde la disidencia: cada código sistematizado ofrece una subversión contradiscursiva, incluida la narración y sus interferencias intertextuales. En este contexto, Rufo Batalla se sitúa en ese *primer principio* inercial a la que reiteradamente alude en su narración:

(...) tenía la sensación de que la relación se mantenía en un estado de suspensión estable solamente porque nada propiciaba la ruptura o el afianzamiento. (2018: 112).

Pasaba el tiempo, las cosas que me rodeaban tocaban a su fin y, si yo no hacía algo pronto, también mi vida pasaría sin dejar de ser como había sido desde sus inicios: inmóvil, vacía, oscura y desesperada. (2018: 142)

Era un agradable estado de emancipación que podía convertirse en desasosiego si no lo reconducía pronto a otro más objetivo y estable. (2018: 365)

Suspensión, vacuidad, emancipación. Estos tres momentos de linealidad dispuestos a lo largo del texto los movilizan las fuerzas desestabilizadoras que lo empujan hacia una nueva *ruptura* o *afianzamiento* discursivo. Así como la primera con *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, el último movimiento viene igualmente ofrecido por el Príncipe Tukuulo, y trasladará a Rufo Batalla a Tokio. Llegamos así a la que será la segunda entrega de estas «Tres leyes del movimiento», *El negociado del yin y el yang*, de la que únicamente nos atrevemos a adelantar lo que ya adelantó su autor al final de la primera novela:

—No te hagas ilusiones. Querrán venderte algo. Un seguro de vida. Ándate con cuidado: hay mucho timo. (2018: 366)

El perpetuamente desengañado Rufo Batalla solo puede agarrarse a su seguro de vida: la fabulación, el extrañamiento y el humor. La desilusión y la estafa quedan garantizadas en un universo de figuraciones, cuanto más en la mercantilización asiática. ¿Estando ante una nueva forma de *chinidad* en la que los valores semiológicos del ying y el yang se ofrecen como objetos de consumo del último capitalismo? En cualquier caso, seguimos condenados a la ceguera del presente junto a Rufo Batalla, el personaje definitivo de la Transición que, en una postura extrañada y figurada, construye con su pluma el discurso excéntrico que compone las memorias fabuladas del mundo narrativo de Eduardo Mendoza.

CONCLUSIONES

Hemos buscado elaborar en estas páginas un discurso orientado hacia los lindes en los que el modo paródico y la literatura de Eduardo Mendoza han perdido su singularidad como fenómenos literarios. Con este propósito, no solo hemos visitado los posibles terrenos aún por explorar, sino aquellos *lugares comunes* que creemos merecían una revisión rigurosa que despejara ciertas asunciones que determinaban, pero no definían, nuestros objetos de estudio. En este contexto, una de las claves que circundan nuestra investigación ha sido observar la textualidad como una conjugación de provisionalidad e inmanentismo de lo literario (artístico). La autoridad ilocutiva, basada en el aislamiento y la inmovilidad del código, es el eje sobre el que giran las distintas esferas que componen nuestra investigación: en su eterna búsqueda por amplificar sus posibilidades estéticas, la literatura retoma las fórmulas sistematizadas bajo nuevos ángulos, y en particular, la novela, asume una naturaleza relativizadora desde su nacimiento en el seno del dialogismo. Es por ello que la parodia, desde su vivificación alternativa premoderna a la oficialidad, se ha vinculado a la evolución literaria como fórmula de desautomatización cómica de los textos-imagen y la novela ha acogido lo paródico desde sus orígenes como género moderno. En este sentido, la obra de Eduardo Mendoza se instala en el cruce de estas tres vías como la necesidad y la voluntad sustancial de alienar, desde la fabulación, cualquier intento de compromiso moralista o nostálgico con el discurso.

La literariedad, punto de partida y de llegada en la creación y el estudio teórico, se ha convertido así en uno de nuestros focos de referencia para la construcción de la teoría de la parodia y el análisis crítico de Eduardo Mendoza, lo que ha propiciado una revisión de los

parámetros de la ficción como dispositivo pragmático. Al situar la pragmática de la ficción dentro del constructo lingüístico-comunicativo, tanto la parodia como el mundo narrativo de Mendoza se han podido observar en movimiento, como una conjugación de elementos diacrónicos y sincrónicos re-formulada constantemente de acuerdo a una situación comunicativa concisa; esto es, al abrigo de la intencionalidad, la forma y la interpretación como el ciclo de escritura y lectura literaria. En este punto, las relaciones que engarzan el terreno conceptual de los elementos estéticos con su aplicación modal (paródica) y estilística (mendocina) han sido advertidas desde el interior y exterior del discurso literario; en otras palabras, como un ejercicio enunciativo al que envuelve el sistema artístico que podemos entender como historia de la literatura. Esta última aparece configurada como un diálogo recursivo en el que la Tradición existe en virtud de un palimpsesto intertextual que reformula los códigos literarios sobre las concreciones de lo que podemos entender como *las necesidades de mercado* acordadas por el cruce de expectativas de autor y lector. Pero situados ya dentro de este panorama de creación y recepción estética, se ha de buscar el mecanismo que hace funcionar a la literatura desde el interior: la transformación del enunciado a la enunciación. Desde el centro del lenguaje literario, las condiciones advertidas con el formalismo ruso han sido fundamentales para nuestra investigación; la estilización, la desautomatización y el extrañamiento nos han servido para superar las demarcaciones de las teorías desviacionistas y, junto a las propuestas que desde la lingüística y la filosofía del lenguaje nos legan los análisis conversacionales, hemos indagado en las condiciones que identifican lo literario como lenguaje, que no es sino el material de trabajo de la parodia y de Mendoza.

A lo largo de esta tesis, se ha insistido en que son estos movimientos de *deconstrucción*, no de destrucción, lingüístico-literaria, en los que el *thriller* o *striptease enunciativo* descomponen el texto en fragmentos discursivos semejantes a ese *corps morcelé* barthesiano: la tierra prometida, que decía el francés, nunca podrá reunirse completamente sino como una sustitución, que se prolongará inevitablemente hasta el infinito. Esto es, el enunciado nunca aparecerá sino como un complejo de enunciaciones que acabarán por desvelar la no-identificación referencial; la palabra literaria *hace señas* y el enunciado acaba convirtiéndose en la propia enunciación. En este contexto, la importancia de las impresiones como fórmulas de evocación han establecido unos vínculos medulares entre la teoría de la parodia y el mundo narrativo de Eduardo Mendoza, ambas como impresiones bien de literariedad, bien de reminiscencia. Más allá de la superficie literal y más allá de los valores de referencialidad, el modo paródico y la escritura mendocina se construyen sobre una compartida manipulación semiológica de la economía simbólica (artística y cultural). En sus textos, los signos se

reconocen en su capacidad de evocar emociones a través de las asociaciones de lo presente y lo ausente, unas asociaciones que se sostienen gracias a una fuerza evocadora fundamental: la hipertrofia.

Desde esta perspectiva, hemos estudiado la intertextualidad como los mecanismos estructurales de ficcionalidad cuyos síntomas se concretan a través de referencias hiperbólicas en el texto. La dirección causal, insistimos, es aquella que se sirve de la superficialidad sintomática de las citas parodiadas para acceder a la significación paródica última, y no al revés. De esta manera, las relaciones externas e internas del discurso literario quedarán instaladas en los terrenos de la autorreferencialidad que, desde la modernidad, han sido dominadas por lo metaliterario. Más aún, con la obra de Eduardo Mendoza hemos destacado cómo lo metaliterario se torna constantemente en meta-artístico y el enunciado de la novela (la narración literaria) se dispersa en enunciaciones, no solo discursivas sino teatrales, cinematográficas, pictóricas y musicales. El arte, su continente y su contenido, se convierte en el lugar de recreación semiológica de los códigos estético-sociales con los que interactúan las voces narrativas intervenidas por lo paródico o impostadas por la pluma de Mendoza. La escritura del barcelonés ha quedado confirmada en las páginas anteriores como un valioso ejemplo de la transversalidad de la parodia dado su afán *impostor*, su habilidad con el lenguaje que llega a convocar un concierto de voces en cada novela. Así como quedó descartada desde el principio la posibilidad de una definición universal de la parodia, situar el quehacer literario de Mendoza bajo una categorización estilística resulta del todo inconveniente.

La rigurosa escritura del barcelonés ha quedado probada en los distintos niveles narrativos y, especialmente, en la constitución de una escritura memorable y evocadora que deja siempre abierta la puerta al humor. El gran logro de la literatura de Eduardo Mendoza es la intensidad semiológica conseguida en su disposición sintáctica y paradigmática, preñando cada palabra de fecundas evocaciones que, pese al gobierno del realismo, funcionan como juegos impresionistas que desdibujan la univocidad interpretativa. Es por ello que el lenguaje figurativo, que ya es el literario, aparece en Mendoza hiperbolizado en su paradoja del ser y no-ser simultáneo: las analogías, metáforas y simulacros adquieren un carácter recursivo que acaba mirando desde y hacia la enunciación como un lenguaje relativo. Tener presente las voces mendocinas como núcleos de problematización entre el enunciado y la enunciación visibiliza las motivaciones y efectos buscados dentro del sistema literario que es su personal mundo narrativo. Las implicaciones de la lengua como herramienta social y el lenguaje como constructo filosófico se tornan fundamentales para la lectura del quehacer narrativo del autor

y, dado su forma cómica de estar en el mundo, han hecho de los estadios de la parodia y del uso paródico del lenguaje los dos faros que iluminan los márgenes mendocinos.

La importancia de considerar los valores del carnaval bajtiniano en la parodia pese a la distancia que nos separa del universo quimérico ha quedado probada por dos factores principales: la relatividad grotesca y el carácter representativo. La mutabilidad que impone el código del realismo grotesco se demuestra cualidad indispensable en la definición de lo paródico como un modo de ambivalencia y desestabilización permanente; una cualidad vestigial premoderna que reaparece en la escritura contemporánea como se ha podido observar en las caricaturas de Mendoza, cuyas analogías salvajes liberan las fronteras de las oposiciones semánticas y las restricciones temporales. De la misma manera, la posibilidad de la parodia premoderna de establecerse como código denotativo gracias a su naturaleza mítica será trascendental, no tanto en su recuperación, cuanto en su confrontación y derrota en los estadios siguientes.

La modernidad llega así de la mano del individualismo que no podrá ya recuperar el idealismo universal perdido del carnaval. La dialéctica establecida en la parodia moderna ha sido sin duda la raíz que nutre, desde el Quijote, el modo paródico y la narrativa de Eduardo Mendoza. La trascendencia de este segundo estadio se ha entendido como el quicio del verbo literario, que ya solo comparte una parcela del lenguaje: la metafórica. Los límites de referencialidad, revelados en la consciencia post-mítica acentuada en el barroco, llevan a la expresión literaria hacia la expansión de la connotación, una vía de amplificación estética que Mendoza recogerá en su labor de *relojero*. La consciencia e inconsciencia del mecanismo conceptista que es, desde la modernidad, el lenguaje literario, se traduce a los enfrentamientos entre el quijotismo y el realismo que acaban por descubrir el desengaño. Es por ello que la voluntad estética deviene una de las herramientas fundamentales que aprovechará, tanto la parodia en su hipertrofia, como Mendoza en su memoria fabulada; una lucha entre lenguajes que hemos querido vincular a la necesidad que el individuo (frente al tipo) literario tiene de explicar su génesis. Las genealogías épicas y los mitos fundacionales han sido desacralizados, por lo que el pícaro y el loco han de reestablecer nuevos sistemas de significación; el tiempo en Mendoza remite al estado de suspensión moderna como una pérdida de la infancia, metonimia de la inocencia anterior a la caída. Las referencias a los pasajes bíblicos son reiteradas, como así hemos querido dejar constancia, como un eco de la pérdida de significación de la heroificación épica.

Llegamos así a la posmodernidad, lugar desde el que escribe Eduardo Mendoza y que traerá a la parodia un nuevo gobierno: el del simulacro. He aquí que aquel valor mítico premoderno se retoma, no en su vivificación idealista, sino como un sucedáneo de espectacularidad barroca. La capacidad de la imagen por producir mundo se somete a la comercialización de la figuración como una fórmula de satisfacción de expectativas hiperrealistas; es por ello que el personal desarraigo irónico que caracteriza la obra del barcelonés ha servido para sacar a la luz las consecuencias de lo que denominamos la mirada turística como una reificación cultural de lo ajeno. La parodia posmoderna se posiciona entonces como una parodia de la signicidad que ha logrado vaciar la máscara carnavalesca de su valor denotativo-de-ambigüedad para convertirla en un espejo de intercambios simbólicos motivados. Se ha podido observar en nuestro análisis la manera en la que Mendoza ha incorporado a su literatura este último estadio paródico, para lo que usábamos como ejemplo más ilustrativo, en tanto más hiperbólico, la *chinidad*. Sin embargo, el simulacro invade toda la construcción narrativa de Mendoza y sus valores semiológicos como índices de la dicotomía etiológica del valer y tener. La habilidad de la literatura mendocina en este punto ha sido la incorporación de la episteme posmoderna como nuevo lenguaje idealista enfrentado en la dialéctica de la modernidad. El desencanto cervantino se actualiza como la revelación de la cosificación estética que ha propagado el pastiche y la pérdida de significación histórica.

Dos secciones con sentido propio, la teoría de la parodia y el mundo narrativo de Eduardo Mendoza, han sido contempladas en diálogo con el propósito de conducir el discurso teórico hacia el crítico y viceversa. Ciertamente, no podrían entenderse la una sin la otra; así como la definición de la parodia debe comprobarse en su manifestación literaria que excederá las referencias paradigmáticas de un corpus (de hecho, inabarcable), la narrativa de Eduardo Mendoza verá reducido su campo de actuación estética sin un trasfondo teórico que contemple el humor y lo histórico como sustancias de su lenguaje literario. Presentadas aquí las ideas principales que vehiculan uno y otro fenómeno, el campo de estudio queda abierto a nuevas preguntas que indaguen en las posibilidades de concreción del modo paródico y en las lecturas potenciales de los textos de Mendoza. Porque si una pepita de verdad puede extraerse segura de las páginas que componen esta tesis, es que la literatura siempre acaba imponiendo su interrogante.

CONCLUSIONS

We have aimed to elaborate in these pages a discourse oriented towards the boundaries in which parody as a mode and Eduardo Mendoza's literature have lost their singularity as literary phenomena. For the purpose of not considering only the improbable unexplored lands of knowledge, we have looked into those *common places* that are believed to deserve a rigorous revision that clarifies certain assumptions that determined, but do not define, our objects of study. In this context, one of the pivotal elements that surrounds our research has been textuality, understood as a conjugation of provisionality and immanentism in literature (and art). The illocutive authority, based on the isolation and immobility of the code, is the axis on which the different spheres plotted our research: while literature resumes the systematized formulas under new angles in its eternal quest for amplifying their aesthetic possibilities, the novel has assumed relativity since its birth in the heart of dialogism. These statements explain why parody, from its pre-modern alternative apart vivification, has been linked, first, to literary evolution as a comic deautomatization of text-as-an-image; and, second, to the novel since its origins as a modern genre. In this sense, Eduardo Mendoza's narrative merges the aforementioned connexions thanks to its substantial need and will to alienate, by fabulation, any attempt to moralistic or nostalgic commitment in the discourse.

Literariness, point of departure and arrival for creation and theory, has thus become one of our focal points in the construction of the theory of parody and the critical analysis of Eduardo Mendoza; in doing so, the parameters of literary writing has been thought through as a pragmatic device. By placing the pragmatics of fiction within the linguistic-communicative construct, both parody and Mendoza's narrative world have been studied *in*

Conclusions

motion, as a conjugation of diachronic and synchronic elements constantly re-formulated according to a concise communicative situation; that is, sheltered in intentionality, form and interpretation as the writing and reading literary-cycle. At this point, the relationships that between the conceptual field of literary elements and their modal (parodic) and stylistic (mendocinian) application have been noticed from the internal and external site of literary discourse; in other words, as an enunciative exercise that involves the artistic system that the history of literature is. The latter appears configured as a recursive dialogue in which Tradition exists by virtue of an intertextual palimpsest that reformulates the literary codes on the concretions of what could be named the *market needs*, agreed by the crossed expectations of author and reader. But going deep within this broad view of creation and aesthetic reception, the mechanism that makes literature work from the inside must then be revealed: the transformation of the *histoire* into the *discours*. From this center of literary language, the conditions noted by formalist theories have turned out to be fundamental to our research; stylization, deautomatization and estrangement have helped us to overcome the demarcations of deviationist approach and, together with the proposals that conversational analysis bequeathed from linguistics and philosophy of language, we have explored the conditions that identify literary as language, which is nothing but the material of both parody mode and Mendoza's work.

Throughout this thesis, we have insisted on describing the movements mentioned above as a linguistic-literary deconstruction, not a destruction, in which the thriller or striptease enunciation decomposes the text into discursive fragments, similar to that Barthesian *corps morcelé*: the promised land, as the French said, can never be completely gathered, except as a substitution, which will inevitably prolong to infinity. That is, the *story* will never appear except as a complex of discourses that will eventually reveal the referential no-identification. The literary word beckons to itself, and the plot ends up existing as its autorreferential own performance. In this context, the importance of impressions as evocative devices have established some core links between the theory of parody and the Eduardo Mendoza's oeuvre, both as literary and reminiscent impressions. Beyond the literal surface, and beyond the values of referentiality, the parodic mode and Mendoza's writing are built on a shared semiological manipulation of an artistic and cultural symbolic economy. In their texts, the signs are recognized in their ability to evoke emotions through the associations of the present and the absent, associations that are sustained by an essential evocative force: hypertrophy.

From this perspective, intertextuality has been studied as the structural mechanism of fictionality, whose symptoms are specified through hyperbolic references in the text. The

causal direction, thus, functions using the symptomatic superficiality of parodic quotes to reach the ultimate parodic significance, and not in the opposite way. The external and internal relationships of the literary discourse will be installed in the fields of self-referentiality that, since modernity, have been dominated by metaliterature. Moreover, Eduardo Mendoza's work has highlighted how the metaliterary expression constantly becomes a meta-artistic one, and the novelistic conveying is dispersed in enunciations, not only discursive but also theatrical, cinematographic, pictorial and musical. Art, its content and its context, becomes the place of a semiological recreation of the aesthetic-social codes, with which the narrative voices —intervened by the parodic or imposed by Mendoza— interact. The writing of the author has been confirmed in the previous pages as a valuable example of the transversality of the parody, given its *impostoring* trait, that is, its skill to bursting into the language a concert of voices in each novel. Just as the possibility of a universal definition of parody was excluded from the beginning, placing Mendoza's literary work under a single stylistic categorization is quite inconvenient.

The rigorous writing of the Catalan author has been proven in the different narrative levels and, especially, in the constitution of a memorable and evocative writing that always leaves the door open to humour. The great achievement of Eduardo Mendoza's literature is the semiological intensity accomplished in its syntactic and paradigmatic word disposition, filling every unit of fruitful evocations that, despite the government of realism, function as impressionist games that blur interpretative univocality. That is the reason why figurative language, which is literature already, appears hyperbolized in Mendoza through its paradox of simultaneous being and non-being: analogies, metaphors and simulations acquire a recursive character that looks *at* and *from* literary enunciation as a relative language. Keeping in mind Mendoza's voices as unstable nucleus of story and plots enlighten the motivations and effects founded within the literary system that his personal narrative world is. The implications of language as a social tool and language as a philosophical construct become fundamental for reading the author's narrative oeuvre; and, given humour as his way of being in the world, the stages of parody and the parodic use of the language have served as a headlight that illuminate the margins of Mendoza's expression.

The importance of considering the values of the Bakhtinian carnival in parody, despite the distance that separates us from the chimeric universe, has been proven by two main factors: grotesque relativity and representational condition. The mutability imposed by the code of grotesque realism is demonstrated as an indispensable element of the definition of parody as a mode of ambivalence and permanent destabilization. This premodern vestigial quality

Conclusions

reappears in contemporary writing, as it has been observed in the caricature in Mendoza, whose wild analogies release the linings of semantic oppositions and temporal restrictions. In the same way, the possibility of premodern parody to establish itself as a denotative code thanks to its mythical nature will be transcendental, not in its functional recovery, but in its confrontation and defeat at the following stages.

Modernity thus comes with individuality, which can no longer recover the lost universal idealism of carnival. The dialectic established in modern parody has undoubtedly been the root that nourishes, from Don Quixote, parody mode and Eduardo Mendoza's narrative. The significance of this second stage has been understood as the hinge of the literary verb, which only would occupy a smallholding of language: the metaphorical. The limits of referentiality, revealed in the post-mythical consciousness accentuated in the Baroque, lead the literary expression towards the connotative expansion, a route of aesthetic amplification that Mendoza will pick up in his watchmaker's work. The awareness and unconsciousness of the conceptism mechanisms, that define literary language from modernity, are translated into the dialectic between quixotism and realism, which ends up discovering disappointment. The aesthetic determination, in consequence, becomes one of the substantial tools that will be used by both parody in his hypertrophy, and Mendoza in his fabulated memory; a struggle between languages that was aimed to be related to the necessity that the individual (as opposed to the literary type) has to explain his genesis. Epic genealogies and foundational myths have been desacralized, so the rogue and the fool must re-establish their new systems of significance. Mendoza's narrative time refers to the state of modern suspension as a loss of childhood, metonymy of innocence before the fall. References to the biblical passages are repeated, as we have wanted to record, as an echo of this loss of significance of epic heroification.

Thus we arrive at postmodernity, the place from which Eduardo Mendoza writes and that will bring a new government to parody: that of the simulacrum. The premodern mythical value is resumed, not in its idealistic vivification, but as a substitute for baroque spectacularity. The simulated image enables producing the world, submitted to the commercialization of figuration as a way of satisfying hyperrealistic expectations; that is why the ironic uprooting technique that characterizes Mendoza's work has remarked the consequences of what we call the *tourist look* as a cultural reification of the alienation. Postmodern parody is then understood as a parody of the significance that has managed to empty the carnival mask of its denotative-ambiguity value and turns it into a mirror of motivated symbolic exchanges. It has been explored in our analysis the way in which

Mendoza has incorporated this last parodic stage, for what we used as the most illustrative example, because of its hyperbolic treatment, the *chinito*; however, the simulation invades his whole narrative construction and its semiological values as indexes of the etiological dichotomy of worth and having. The ability of Mendoza's literature at this point has been the incorporation of the postmodern episteme as a new idealistic language faced in the dialectic of modernity. The Cervantine disenchantment is updated as the revelation of the aesthetic reification that has spread the pastiche and its deprivation of historical significance.

Two sections with their own meaning, the theory of parody and Eduardo Mendoza's narrative world, have been contemplated in dialogue with the purpose of leading the theoretical discourse towards the critic, and vice versa. Certainly, they could not be plenty understood without each other: the definition of parody must be verified in its literary manifestation beyond the paradigmatic references to its immensurable textual corpus; Eduardo Mendoza's narrative would see its impact on aesthetic creation reduced without a theoretical background that contemplates humour and history as substances of its literary language. Presented here are the main ideas that convey both phenomena, the field of study is open to new questions that inquire into the possibilities of concretizing the parodic mode and offering potential readings of Mendoza's texts. Because if a nugget of truth can be extracted safely from the pages that compose our thesis, it is that literature always turns out imprinting its question mark.

Hice una pausa para calibrar el efecto de mis palabras sobre el auditorio. El Pollo Morgan se había dormido, porque era un hombre de edad avanzada y el día había sido largo. La Moski se había ido a la cocina a proseguir su altercado con el dueño del restaurante, a juzgar por el estruendo de platos rotos. El Juli miraba con atención un plátano abandonado sobre una alacena, pero como los albinos tienen los ojos rojos y, en consecuencia, poco expresivos, bien podía estar en Babia. En vista de lo cual y para aborrazar saliva, seguí exponiendo las conclusiones para mis adentros.

(Eduardo Mendoza, *El enredo de la bolsa y la vida*)

BIBLIOGRAFÍA

- Addison, J. (1991). *Los Placeres de la Imaginación*. Madrid: Visor.
- Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Afinoguénova, E. (2000). El sujeto postfranquista bajo la influencia de estupefacientes. *Revista hispánica moderna*, 53(2), 463-481.
- Alazraki, J. (1988). Borges: entre la modernidad y la postmodernidad. *Revista hispánica moderna*, 41(2), 175-179.
- Alter, R. (1978). *Partial magic: the novel as a self-conscious genre*. California: University of California Press.
- Álvarez Méndez, N. (2017). Geografías de la memoria y otros territorios fabulados. Los espacios narrativos de Luis Mateo Díez y José María Merino. En A. Casas y M. Encinar (Eds.), *El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino* (pp. 133-155). Madrid: Cátedra.
- Aparicio Maydeu, J. (1999). *El teatro barroco: guía al espectador*. Madrid: Literatura y ciencias S.L.
- Aparicio Maydeu, J. (2008). *Lecturas de ficción contemporánea. De Kafka a Ishiguro*. Madrid: Cátedra.
- Aparicio Maydeu, J. (2011). *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Aparicio Maydeu, J. (2013). *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.

Bibliografía

- Aparicio Maydeu, J. (2015). *La imaginación en la jaula: razones y estrategias de la creación coartada*. Madrid: Cátedra.
- Aparicio Maydeu, J., ed. (2019). Eduardo Mendoza *Una comedia ligera*. Madrid: Cátedra
- Apuleyo, L. (2013). *El asno de oro*. Madrid: Alianza Editorial.
- Aristóteles. De memoria et reminicentia. *Parva Naturalia*. (Ed. J. A. Serrano, 1993). Madrid: Alianza Editorial.
- Aristóteles. *Poética* (Ed. P. Ortiz García, 2010.) Madrid: Dykinson.
- Auerbach, E. (1950). *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Auster, P. (1996). *La trilogía de Nueva York*. Barcelona: Anagrama.
- Bajtín, M. (1971). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Barral Editores.
- Bajtín, M. (1981). *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Texas: University of Texas.
- Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de cultura económica.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bajtín, M. (1993). *Problems of Dostoevsky's poetics*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Ball, R. (1977). *Góngora's Parodies of Literary Convention*. Michigan: UMI.
- Ball, R. (1980). Imitación y parodia en la poesía de Góngora. En A. M. Gordon y E. Rugg (Presidencia), *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977* (pp. 90-93). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Ballart, P. (1994). *La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Bally, C. (1951). *Traité de stylistique française*. París: Klincksieck.
- Barco, O. d. (2004). La ilusión posmoderna. En N. Casullo (Ed.), *El debate modernidad-posmodernidad* (pp. 193-200). Buenos Aires: Retórica.
- Barth, J. (1987). Literatura del agotamiento. En J. Alazraki (Ed.), *Jorge Luis Borges* (pp. 170-182). Madrid: Taurus.

- Barthes, R. (1953). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Edition du Seuil.
- Barthes, R. (1967). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Barthes, R. (1970). La ironía, la parodia. En R. Barthes, *S/Z* (2006 ed., pp. 36-41). Mexico: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1970). *S/Z*. París: Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1974). Théorie du texte. *Encyclopædia Universalis* [en línea]. Consultado el 18 de diciembre de 2017. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>
- Barthes, R. (1980). *Mitologías*. México: Siglo XXI Editores.
- Barthes, R. (1986). Retórica de la imagen. En R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 27-43). Barcelona: Paidós.
- Baudelaire, C. (2005). *Lo cómico y la caricatura y El pintor de la vida moderna*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Baudrillard, J. (2000). *Symbolic exchange and death*. London: Sage.
- Baudry, J. L. (1986). The apparatus: Metapsychological approaches to the impression of reality in cinema. En P. Rosen, *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader* (pp. 299-318). New York: Columbia University Press.
- Bayless, M. (1996). *Parody in the Middle Ages. The Latin tradition*. Michigan: University of Michigan Press.
- Behler, E. (1990). *Irony and the Discourse of Modernity*. Washington: University of Washington Press.
- Beltrán Almería, L. (1994). Notas para una teoría de la parodia. En *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada celebrado del 18 al 21 de noviembre de 1992* (pp. 49-56). Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Zaragoza.
- Beltrán Almería, L. (2002). *La imaginación literaria: la seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona: Montesinos.
- Benet, J. (1987). La novela de los prodigios. *Saber leer*, (1), 4.
- Benveniste, É. (1966). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.

Bibliografía

- Bergson, H. (2002). *La risa*. Buenos Aires: Losada.
- Bergson, H. (2013). *Materia y memoria: ensayo sobre la relación de cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- Blesa, T. (1994). Parodia: literatura. En *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada celebrado del 18 al 21 de noviembre de 1992* (pp. 57-54). Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Zaragoza.
- Bloom, H. (1997). *The anxiety of influence: A theory of poetry*. USA: Oxford University Press.
- Bobes Naves, M. d., Baamonde Traveso, G., Cueto Pérez, M., Frechilla Díaz, E., y Marful Amor, I. (1995). *Historia de la teoría literaria. II Transmisores Edad Media. Poéticas Clasicistas* (Vol. II). Madrid: Gredos.
- Böhn, A. (1997). Parody and Quotation: A Case-Study of E.T.A. Hoffmann's Kater Murr. En B. Müller (Ed.), *Parody: Dimensions and perspectives* (pp. 47-66). Amsterdam: Editions Rodopi B.V.
- Boileau, N. (1787). *El arte poética*. Valencia: Joseph y Tomas de Orga.
- Borges, J. L. (1974). *Obras Completas. 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1987). *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bou, E. (2008). Construcción literaria: el caso de Eduardo Mendoza. *Ciberletras*, 20. Recuperado de <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20/bou.html>
- Bou, E. (2017). Eduardo Mendoza: retratos de Barcelona, la (re)invención de la ciudad. En J. Cañete Ochoa (Ed.), *Eduardo Mendoza y la ciudad de los prodigios: homenaje al Premio Cervantes* (pp. 35-48). Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá.
- Boyd, M. (1983). *The reflexive novel: fiction as critique*. Pennsylvania: Bucknell University Press.
- Bradbury, M. (1987). An age of parody: style in the modern arts. *No, Not Bloomsbury*, 46-64.
- Bradbury, M. (2007). *El dueño de la historia*. Barcelona: El Aleph Editores.
- Bravo, M. Á. (2017). *Humor y posmodernidad: el humorismo en la narrativa de Eduardo Mendoza Garriga* (tesis doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España.

- Broch, H. (1980). *La muerte de Virgilio*. Madrid: Alianza Editorial.
- Busutil, G. (2012). Entrevista a Eduardo Mendoza. *Mercurio: panorama de libros* (145), 11-15.
- Cabrales Arteaga, J. M. (2001). Parodia y polifonía en una comedia ligera de Eduardo Mendoza. En *VIII Simposio General de la Asociación de Profesores de Español celebrado del 13 al 16 de septiembre del 2000* (pp. 59-70). Asociación de Profesores de Español, Pamplona.
- Callebat, L. (1998). Le grotesque dans la littérature latin. En M. Trédé y P. Hoffmann (Presidencia), *Le rire des anciens: actes du colloque international celebrado en Université de Rouen, École normale supérieure, del 11 al 13 enero de 1995* (pp. 101-115). Presses de L'École Normale Supérieure, Paris.
- Capdevila-Argüelles, N. (2005). "Barcelona modernista", un escenario narrado. En J. V. Saval (Ed.), *La verdad sobre el caso Mendoza* (pp. 181-194). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Casona, A. (1991). *La sirena varada; Los árboles mueren de pie*. Madrid: Espasa Calpe.
- Casulto, N. (2004). *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica.
- Cercas, J. (2016). *El punto ciego: Las conferencias Weidenfeld*. Barcelona: Literatura Random House.
- Cervantes, M. d. (1605). *Don Quijote de la Mancha* (Ed. Conmemorativa RAE y ASALE, 2015). Barcelona: Alfaguara.
- Chambers, R. (2010). *Parody: The Art that Plays with Art*. New York: Peter Lang.
- Chuaqui, C. (1996). *El texto escénico de Las Ranas de Aristófanes*. México: Universidad de México.
- Cilleruelo, L. (1986). *Obras completas de San Agustín. Cartas (I)*. Madrid: Editorial Católica, S. A.
- Cohn, D. C. (1978). *Transparent minds: Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. New Jersey: Princeton University Press.
- Colmeiro, J. F. (1992). Posmodernidad, posfranquismo y novela policíaca. *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 5(2), 27-40.
- Colmeiro, J. F. (2007). *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria*. London: Tamesis Books.

Bibliografía

- Colmeiro, J. F. (2017). Memoria, ideología y heterodoxia: Contra el pensamiento hegemónico. *MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, 3(1), 3-24.
- Compitello, M. A. (1987). Spain's nueva novela negra and the Question of Form. *Monographic Review*, 3(2), 182.
- Conte, R. (1996). Una comedia ligera. Eduardo Mendoza. *ABC Literario*, 7.
- Culler, J. (1974). *Flaubert: The uses of uncertainty*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Culler, J. (1978). *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Anagrama.
- Dane, J. (1988). *Parody. Parody: Critical concepts versus literary practices, Aristophanes to Sterne*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- Denith, S. (2000). *Parody*. London: Routledge.
- Derrida, J. (1975). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Derrida, J. (1979). *Spurs: Nietzsche's Styles*. París: Flammarion.
- Derrida, J. (1989). La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas. En J. Derrida (Ed.), *La escritura y la diferencia* (pp. 383-401). Barcelona: Anthropos Editorial.
- Derrida, J. (1998). *De la Gramatología*. México: Siglo XXI.
- Díaz, J. M., y Cots, J. (2005). Rompiendo las reglas: pragmática y humor verbal en "Sin noticias de Gurb". En J. V. Saval (Ed.), *La verdad sobre el caso Mendoza* (pp. 209-224). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Díez, L. M. (2005). Territorios de la imaginación y la memoria. En J. M. Balcells (Presidencia), *Literatura actual en Castilla y León: actas del II Congreso de Literatura Contemporánea* (pp. 19-22). Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Burgos.
- Dolezel, L. (1973). *Narrative modes in Czech literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- Domínguez Caparrós, J. (1994). Sobre funciones literarias de la parodia. En *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada celebrado del 18 al 21 de noviembre de 1992* (pp. 97-104). Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Zaragoza.

- D'Ors, E. (1944). *Lo barroco*. Madrid: Alianza/Tecnos.
- Dufournet, J. (1984). *Aucassin et Nicolette: édition critique*. Paris: Flammarion.
- Eagleton, T. (1996). *Literary Theory. An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Eco, U. (1982). *El nombre de la rosa*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U. (1984a). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1984b). The frames of comic 'freedom'. En T. A. Sebeok (Ed.), *Carnival!* (pp. 1-10). Amsterdam: Mouton.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Eichel-Lojkine, P. (2002). *Excentricité et Humanisme. Parodie, derision et détournement des codes a la renaissance*. Genève: Libraire Droz.
- Eliot, T. S. (1982). Tradition and the Individual Talent. *Perspecta*, 19, 36-42.
- Erlich, V. (1969). *Russian formalism: history-doctrine*. Paris: Mouton.
- Fallend, K. (1994). El arte postpicaresco de Eduardo Mendoza. *Verba hispanica*, 4(1), 51-64.
- Ferreras, J. I. (1982). *La estructura paródica del Quijote*. Madrid: Taurus.
- Ferriol-Montano, A. (2000). *De la paranoia a la ternura. Ironía y humor en la novela española posmoderna de los años ochenta: Eduardo Mendoza, Cristina Fernández Cubas y Luis Landero* (tesis doctoral). The Pennsylvania State University, Pennsylvania.
- Flanderka, M. (2013). *Komentovaný překlad fragmentu z knihy Sin noticias de Gurb* (tesis doctoral). Technická Univerzita v Liberci, Liberec.
- Fokkema, D. W. (1984). *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Foster Wallace, D. (2011). *La broma infinita*. Barcelona: Literatura Random House.
- Foster, H. (1985). *Recordings -art, spectacle, cultural politics*. Seattle: Bay Press.
- Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.

Bibliografía

- Fray Luis de León (1583). *De los nombres de Cristo* (Ed. C. Cuevas García, 1997). Madrid: Cátedra.
- Gadamer, H.-G. (1977). *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H.-G. (1989). Historia de efectos y aplicación. En R. Warning (Ed.), *Estética de la recepción* (pp. 81-88). Madrid: Visor.
- Gagliardi, T. D. (2005). Mujeres fatales y posmodernas y rasgos del film noir en La aventura del tocador de señoras. En J. V. Saval (Ed.), *La verdad sobre el caso Mendoza* (pp. 225-240). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Galván Reula, J. F., y González Doreste, D. M. (1994). El uso contemporáneo de "parodia". En *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada celebrado del 18 al 21 de noviembre de 1992* (pp. 111-118). Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Zaragoza.
- García, C. J. (2001). Las otras cartas de La verdad sobre el caso Savolta. *Hispanic Review*, 69(3), 319-336.
- Garr, M. D. (2012). *The recontextualizing function of masking in Eduardo Mendoza's parodic detective series* (tesis doctoral). Purdue University, Indiana.
- Gass, W. H. (1970). *Fiction and the Figures of Life*. New York: David R. Godine Publisher.
- Genette, G. (1983). *Narrative discourse: An essay in method*. New York: Cornell University Press.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gilman, S. L. (2003). *Nietzschean Parody: An Introduction to Reading Nietzsche*. Colorado: The Davies Group Publishers.
- Giménez-Micó, M. J. (2000). *Eduardo Mendoza y las novelas de la transición*. Madrid: Editorial Pliegos.
- Gimferrer, P. (2012). Un narrador prodigioso. *Mercurio: panorama de libros*, 6-10.
- Goethe, J. W. (2014). *El carnaval de Roma; La fiesta de san Roque en Bingen*. Barcelona: Editorial Alba.

- Gómez Íñiguez, L. (1993). Los recursos de la estilización paródica en la obra cervantina. En *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas Alcalá de Henares celebrado del 12-16 de noviembre* (pp. 191-200). Barcelona: Anthropos.
- Gracián, B. (2004). *Agudeza y arte de ingenio*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Grela, E. (2013). Modernidades tru(n)cadas: parodia de la Razón en la obra de Eduardo Mendoza. *Bulletin of Hispanic Studies*, 697-716.
- Grice, H. P. (1975). Logic and conversation. En P. Cole, & J. Morgan (Eds.), *Syntax and Semantics. Volume 3: Speech Acts* (pp. 41-58). New York: Academic Press.
- Grohmann, A. (2005). La aventura del tocador de señoras o la forma y la nobleza de la risa. En J. V. Saval (Ed.), *La verdad sobre el caso Mendoza* (pp. 133-144). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Grohmann, A. (2011). *Literatura y errabundia: Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero*. New York: Rodopi.
- Grothe, M. F. (2000). *City of memory: Barcelona in the novels of Juan Marse and Eduardo Mendoza* (tesis doctoral). Johns Hopkins University, Maryland.
- Hannoosh, M. (1989). *Parody and decadence: Laforgue's Moralités légendaires* (Vol. 41). Ohio: The Ohio State University Press.
- Hargrave, K. G. (2004). *Writing site: Barcelona in the novels of Eduardo Mendoza* (tesis doctoral). University of Missouri, Columbia.
- Hart, P. (1987). *The Spanish Sleuth: The Detective in Spanish Fiction*. London: Associated University Presse.
- Hassan, I. (1987). *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio: Ohio State University Press.
- Hegel, G. W. (1991). *Lecciones de estética (1835-1838)*. Barcelona: Península.
- Heidegger, M. (1998). *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Henderson, J. (1991). *The Maculate Muse. Obscene language in attic comedy*. New York: Oxford University Press.
- Herráez, M. (1997). El modelo postmoderno en Eduardo Mendoza: la descreencia de lo real. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 2.

Bibliografía

- Herráez, M. (1998). *La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza*. Barcelona: Ronsel.
- Hickey, L. (1990). Deviancy and Deviation in Eduardo Mendoza's Enchanted Crypt. *Anales de la literatura española contemporánea*, 15, 51-63.
- Hickey, L. (1992). The Incongruence Factor in Eduardo Mendozas "Ceferino" novels. *Leeds Papers on Thrillers in the Transition*, 75-104.
- Hirsch, E. D. (1967). *Validity in interpretation*. London: Yale University Press.
- Hobbes, T. (1651). *Leviatán o la materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil* (Ed. C. Mellizo Cuadrado, 2011). Madrid: Alianza.
- Homero. (1990). *Himnos; Margites; Batracomiomaquia; Epigramas; Fragmentos*. Barcelona: Ediciones B.
- Hugo, V. (1971). Prólogo a Cromwell. En V. Hugo (Ed. 1827), *Manifiesto romántico* (pp. 60-61). Barcelona: Península.
- Humphrey, C. (2001). *The Politics of Carnival. Festive misrule in Medieval England*. Manchester: Manchester University Press.
- Hung, K. W. (2007). *Traducción y análisis de Sin noticias de Gurb* (tesis de máster). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Hutcheon, L. (1981). Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie. *Poétique: Revue de Theorie et d'Analyse Litteraires*, 140-155.
- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody. The teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Illinois: University of Illinois Press.
- Hutcheon, L. (2007). *The politics of postmodernism*. London: Routledge.
- Iser, W. (1989). La estructura apelativa de los textos. En R. Warning (Ed.), *Estética de la recepción* (pp. 133-148). Madrid: Visor.
- Ivanov, I. I. (1984). The semiotic theory of carnival as the inversion of bipolar opposites. En T. A. Sebeok (Ed.), *Carnival!* (pp. 11-36). Amsterdam: Mouton.
- Jakobson, R. (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.

- Jameson, F. (1981). *The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act*. London: Routledge.
- Jameson, F. (1988). *The Ideologies of Theory: The syntax of history*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Jean-Marie, S. (2013). *Pequeña ecología de los estudios literarios. ¿Por qué y cómo estudiar literatura?* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jencks, C. (1984). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Julià, J. (2005). El inestable papel de la identidad en "Restauració". En J. V. Saval (Ed.), *La verdad sobre el caso Mendoza* (pp. 161-180). Madrid : Fundamentos.
- Kant, I. (1987). *Critique of Judgment*. Indiana: Hackett Publishing Company.
- Kellman, S. (1980). *The Self-Begetting Novel*. Columbia: Columbia University Press.
- King, S. (2005). Tímido, reprimido o simplemente torpe. la masculinidad parodiada en "El misterio de la cripta embrujada", "El laberinto de las aceitunas" y "La aventura del tocador de señoras". En J. V. Saval (Ed.), *La verdad sobre el caso Mendoza* (pp. 195-208). Madrid: Fundamentos.
- Kiremidjian, G. D. (1969). The Aesthetics of Parody. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28(2), 231-242.
- Kirk, E. (1980). *Menippean Satire: An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*. New York: Garland.
- Klein, R. (1970). *La forme et l'intelligible: écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. París: Gallimard.
- Knutson, D. (1999). *Las novelas de Eduardo Mendoza: La parodia de los margenes*. Madrid: Pliegos.
- Knutson, D. (2005). Mundos aparte: Mendoza y su visión de la riqueza y la pobreza. En J. V. Saval (Ed.), *La verdad sobre el caso Mendoza* (pp. 33-47). Madrid: Fundamentos.
- Kristéva, J. (1969). *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*. París: Éditions du Seuil.
- Kundera, M. (1987). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.
- Lacan, J. (1987). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Bibliografía

- Lacan, J. (2009). El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En J. Lacan (Ed.), *Escritos* (Vol. 1, pp. 99-105). México: Siglo XXI.
- Lázaro Carreter, F. (1976). *Teatro medieval*. Madrid: Castalia.
- Lefère, R. (2002). Borges ante las nociones de "modernidad" y de "posmodernidad". *Rilce*, 18(1), 51-62.
- Lehmann, P. (1884). *Die Parodie Im Mittelalter*. Charleston: Nabu Press.
- Lida de Malkiel, M. R. (1953). La Garcineida de García Toledo. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1/2(7), 246-258.
- Lilikovich, O. (2014). Algunas paradojas de un diálogo de culturas española y rusa: la novela de E. Mendoza "Sin noticias de Gurb". *Ибероамериканские тетради*, (1), 167-171.
- Lipovetsky, G. (1981). La société humoristique. *Le Débat*, 3(10), 49-67.
- Llàtzer Moix. (2006). *Mundo Mendoza*. Barcelona: Seix Barral.
- Lodge, D. (1992). *El arte de la ficción*. Barcelona: Península.
- López Rejas, J. (20 de febrero de 2015). Harold Pinter o el efecto invernadero. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Harold-Pinter-o-el-efecto-invernadero>
- Lukács, G. (1966). *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Liotard, J.-F. (1979). *The postmodern condition : a report on knowledge*. Manchester: Manchester University Press.
- Macherey, P. (1966). *A Theory of Literary Production*. Abingdon: Routledge Classics.
- Mainer, C. (30 de noviembre de 2016). Laberintos y sarcasmos, *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/11/30/actualidad/1480533097_013536.html
- Mangueneau, D. (1983). *Sémantique de la polémique*. Lausana: L'Age d'homme.
- Marin, M. A. (1992). *El espectro posutópico: Eduardo Mendoza y la narratividad posmoderna*. Austin: The University of Texas.
- Martínez Pérez, A., y Palacios Bernal, C. (1989). *El teatro de Adam de la Halle: Le jeu de la feuillée. Le jeu de Robin et Marion*. Murcia: EDITUM.

- Medina, A. H. (2002). *The representation of Barcelona in three novels by Eduardo Mendoza* (tesis doctoral). Columbia University, Columbia.
- Mendoza, E. (25 de mayo de 1979). La novela policial es la variante urbana de la de viajes. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1979/05/25/cultura/296431202_850215.html
- Mendoza, E. (2003). Sobre el humor, la risa y la ironía. En *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*. Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea (pp. 11-22). Puerto de Santa María: Fundación Goytisoló.
- Mendoza, E. (29 de diciembre de 2003). Mendigos. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2003/12/29/ultima/1072652402_850215.html
- Mendoza, E. (2004). El arquitecto meditabundo. *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid*, (95), 24-26.
- Mendoza, E. (2005). El escritor y la crítica. En J. V. Saval (Ed.), *La verdad sobre el caso Mendoza* (pp. 15-18). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Mendoza, E. (2008). Literatura e identidad o el misterio de la paella. *Conferencia Spinoza*. Ámsterdam: Cervantes Virtual.
- Mendoza, E. (20 de octubre de 2010). Todos mis personajes son extraterrestres. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Eduardo-Mendoza-Todos-mis-personajes-son-extraterrestres>.
- Mendoza E. (15 de noviembre de 2011). Entrevista con Jordi Bernal. *Jot Down*.
- Mendoza, E. (2012). Prólogo a *Panorama desde el Puente*. En A. Miller (Ed.), *Teatro reunido* (pp. 317-319). Barcelona: Tusquets.
- Mendoza, E. (30 de octubre de 2015). Entrevista Eduardo Mendoza. El secreto de la modelo extraviada. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/El-secreto-de-la-modelo-extraviada>
- Mendoza, E. (23 de mayo de 2016). Bailan los nombres. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2016/05/23/icon/1463997391_453843.html
- Mendoza, E. (2016). Interartes y educación en el espacio iberoamericano de conocimiento. En *VII Congreso de la Lengua Española celebrado del 15 al 18 de marzo 2016*. San Juan de Puerto Rico.

Bibliografía

- Metz, C. (1975). The Imaginary Signifier. *Screen*, (16), 14-76.
- Miguel, O. (1986). Analisis comportamental de las leyes de Newton. *Enseñanza de las ciencias: revista de investigación y experiencias didácticas*, 51-55.
- Modesto, C. (1992). *Studien zur "Cena Cypriani" und zu deren Rezeption*. Narr: Tübingen.
- Moix, L. (2006). *Mundo Mendoza*. Barcelona: Seix Barral.
- Müller, B. (1997). *Parody: Dimensions and Perspectives*. Amsterdam: Rodopi.
- Murillo, C. (2005). Entre presente y pasado. "La verdad sobre el caso Savolta", una invitación a un viaje ontológico. En J. V. Saval (Ed.), *La verdad sobre el caso Mendoza* (pp. 241-254). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Navajas, G. (1996). *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: EUB.
- Neuschäfer, H.-J. (1963). *Der Sinn der Parodie im Don Quijote*. Heidelberg: Karl Winter Universitätsverlag.
- Nietzsche, F. (1882). *La Gaya ciencia* (En P. González Blanco y L. Mantua, 2003). Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- Nocera, P. (2009). Parodia, ironía e ideología carnavalesca. Marxismo y literatura en la socio-semiótica bajtiniana. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, (22), 1-25.
- Novati, F. (2010). La parodia sacra nelle letterature moderne. En F. Novati (Ed.), *Studi critici e letterari* (pp. 177-310). Whitefish: Kessinger Publishing.
- O'Leary, C. (2005). La historia en "Restauración" de Eduardo Mendoza. En J. V. Saval (Ed.), *La verdad sobre el caso Mendoza* (pp. 145-160). Madrid: Fundamentos.
- Orejas, F. (2010). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco Libros.
- Orozco, W. (2016). *Transtextualidad y reescritura en Lolita de Vladimir Nabokov* (tesis doctoral). Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
- Ortega y Gasset, J. (1962). *Obras completas. Tomo VIII*. Madrid: Ediciones Castilla.
- Ortega y Gasset, J. (2016). *La deshumanización del arte*. Madrid: Austral.

- Ortega, J. (1997). Postmodernism in Spanish-American Writing. En H. Bertens, y D. Fokkema (Ed.), *International Postmodernism: Theory and Literary Practices* (pp. 315-326). Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Oswald, K. R. (2001). *Eduardo Mendoza's Barcelona* (tesis doctoral). The University of Arizona, Arizona.
- Pavel, T. G. (1986). *Fictional worlds*. Boston: Harvard University Press.
- Paz, O. (1971). *Traducción: Literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- Petronio. (2010). *El Satiricón*. Madrid: Cátedra.
- Pfeiffer, M., y Argullol, R. (1999). Entrevista con Eduardo Mendoza. En M. Pfeiffer y R. Argullol (Eds.), *El destino de la literatura: diez voces* (pp. 125-142). Barcelona: El Acantilado.
- Pirandello, L. (1999). *Seis personajes en busca de autor*. Madrid: Biblioteca el Mundo.
- Pittarello, E. (2018). Pintura y memoria en la novela. *AISPI*, 49-86.
- Platón. *Teeteto* (Ed. M. Boeri, 2006). Buenos Aires: Editorial Losada.
- Poirier, R. (1971). *The Performing Self: Compositions and decompositions in the languages of contemporary life*. London: Oxford University Press.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1979). *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1979). Lingüística y poética: desautomatización y literariedad. *Anales de la Universidad de Murcia*, 91-144.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1999). Roland Barthes y el cine. En J. L. Castro de Paz y P. Couto Cantero (Eds.), *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto filmico* (pp. 237-253). Madrid: Visor.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2000). Parodiar, rev(b)elar. *Exemplaria*, 4, 1-18.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (29 de marzo de 2008). Eduardo Mendoza, humor Satiricón. *ABC Cultural*, p. 11.

Bibliografía

- Pozuelo Yvancos, J. M. (2010a). *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2010b). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2012). "Figuración del Yo" frente a autoficción. En A. Casas (Ed.), *La autoficción: reflexiones teóricas* (pp. 151-173). Madrid: Arco Libros.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2014). El Quijote y la parodia moderna. En J. M. Pozuelo Yvancos (Ed.), *La invención literaria: Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián* (pp. 65-78). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2014). *La invención literaria*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2018). Diálogo germinativo de los textos: Javier Marías ante un motivo de Juan Benet. *Occidente*, (450), 99-114.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2019). Interdiscursividad: cine y literatura en Javier Cercas. En S. López Poza, N. Pena Sueiro, M. de la Campa, I. Pérez Cuenca, S. Byrne y A. Vidorreta (Eds.), *Docta y sabia Atenea: studia in honorem Lía Schwartz* (pp. 671-681). A Coruña: Servizo de Publicacións, Universidade da Coruña.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (26 de enero de 2019). Celama. El territorio literario de Luis Mateo Díez. *Zenda*. Recuperado de <https://www.zendalibros.com/celama-el-territorio-literario-de-luis-mateo-diez/>
- Pratt, M. L. (1986). Ideology and Speech-Act Theory. *Poetics Today*, 7(1), 59-72.
- Propp, V. (1984). *Theory and history of folklore*. Manchester: Manchester University Press.
- Proust, M. (1971). *Pastiches et mélanges*. París: Gallimard.
- Pueo, J. C. (2002). *Los reflejos en juego (una teoría de la parodia)*. Barcelona: Tirant lo Blanch.
- Quevedo, F. (1990). *Poesía original completa; edición, introducción y notas de José Manuel Blecua*. Barcelona: Planeta.
- Rabelais, F. (1962). *Ouvres complètes. Introduction, notes, bibliographie et relevé de variantes par Pierre Jourda*. París: Garnier Frères.
- Rabelais, F. (2003). *Pantagruel*. Madrid: Cátedra.
- Rabelais, F. (2008). *Gargantúa*. Madrid: Cátedra.

- Rector, M. (1984). The code and message of Carnival: 'Escolas-de-Samba'. En T. A. Sebeok (Ed.), *Carnival!* (pp. 37-72). Amsterdam: Mouton.
- Redondo, A. (1989). La tradición carnavalesca en el Quijote. En J. Huerta Calvo (Ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura* (pp. 153-181). Barcelona: El Serbal.
- Redondo, A. (1990). Parodia, creación cervantina y transgresión ideológica: el episodio de Basilio en el Quijote. En *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas celebrado en Alcalá de Henares del 6 al 9 de noviembre de 1989* (pp. 135-148). Barcelona: Anthropos.
- Redondo, A. (1991). Don Quijote caballero e hijo de ventero y ramerar: algunas calas en la parodia cervantina. *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, (535), 30-34.
- Redondo, A. (1992). De las terceras al alcahuete del episodio de los galeotes en el "Quijote" (I, 22). En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Barcelona del 21 al 26 de agosto de 1989* (pp. 679-690). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Redondo, A. (1994). Diálogo, parodia y problemas textuales: el coloquio entre Sancho y el duque, a raíz del vuelo de Clavileño ("Don Quijote", II, 41). En F. Cerdan (Ed.), *Hommage à Robert Jammes* (pp. 967-976). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Redondo, A. (2007). Los amores burlescos en el Quijote. Una cala en la parodia cervantina. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27(1), 227-248.
- Reyes, G. (1984). *Polifonía textual: la citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- Rico, F. (1970). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.
- Rico, F. (1983). Literatura e historia de la literatura. *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, (127), 3-16.
- Rico, F. (1984). Puntos de vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca. *Edad de Oro*, 3, 227-240.
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- Riffaterre, M. (1990). *Fictional Truth*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Bibliografía

- Rodríguez Alonso, M. (2019). Ideas teatrales. En J. M. Pozuelo Yvancos, M. Rodríguez Alonso, P. Ballart, J. Julià, M. J. Olaziregui, L. Otaegui, M. D. Cebreiro Rábade Villar (Eds.), *Pensamiento y crítica literaria en el siglo XX (castellano, catalán, euskera, gallego)* (pp.147-202). Madrid: Cátedra.
- Rodríguez Monegal, E. (1979). Carnaval/antropofagia/parodia. *Revista Iberoamericana*, 45(108/109), 401-412.
- Rose, M. (1979). *Parody// meta-fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm.
- Rose, M. (1993). *Parody: ancient, modern and post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rubio-Lopez, I. (1998). *Eduardo Mendoza y Edgar Doctorow: Verdad histórica/verdad ficticia*. Universidad de Kansas.
- Ruiz Arcipreste de Hita, J. (1997). *Libro del buen amor*. Madrid: Espasa Calpe.
- Ruiz Tosaus, E. (2001). De la manipulación histórica en La ciudad de los prodigios. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (17), 4.
- Ruiz, M. B. (2002). *Le roman de Barcelone, Eduardo Mendoza et ses devanciers*. Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.
- Ryle, G. (1984). *The concept of mind*. London: Hutchinson.
- Salam, R. A. (2013). Recreación de la ciudad en "La ciudad de los prodigios" de Eduardo Mendoza. *Candil: Revista del Hispanismo-Egipto*, 91-108.
- Sangsue, D. (1994). *La Parodie*. París: Hachette.
- Santana, M. (2005). Eduardo Mendoza y la narrativa de la Transición. En J. V. Saval (Ed.), *La verdad sobre el caso Mendoza* (pp. 19-32). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Santos Botana, E. (1997). *La narrativa de Eduardo Mendoza y la posmodernidad: un análisis textual (tesis doctoral)*. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Sarduy, S. (1977). Barroco y neobarroco. En C. Fernández Moreno (Ed.), *América Latina en su literatura* (pp. 167-184). México: Siglo XXI.
- Sarduy, S. (1982). Barroco furioso. *Revista Universida de México*, 38(12), 39-40.

- Sartre, J. P. (2002). Prólogo. En N. Sarraute (Ed.), *Retrato de un desconocido* (pp. 1-15). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Saval, J. V. (2003). *La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*. Madrid: Síntesis.
- Saval, J. V. (2004). *El triunfo de un luchador incansable*. Madrid: Síntesis.
- Saval, J. V. (2005). *La verdad sobre el caso Mendoza*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Saval, J. V. (2008). Comicidad y estructura en la columna de El País de Eduardo Mendoza. En A. Grohmann y M. Steenmeijer (Eds.), *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)* (pp. 165-173). Madrid: Editorial Verbum.
- Savater, F. (2017). *La infancia recuperada*. Madrid: Taurus.
- Schaeffer, J.-M. (1988). Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica. En M. Á. Garrido Gallardo (Ed.), *Teoría de los géneros literarios* (pp. 155-182). Madrid: Arco Libros.
- Schlegel, A. W. (1965). *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*. New York: AMS Press.
- Schmidt, S. J. (1976). Towards a Pragmatic Interpretation of 'Fictionality'. En T. A. van Dijk (Ed.), *Pragmatics of language and literature* (pp. 161-178). Michigan: North-Holland Pub. Co.
- Scholes, R. (1970). Metafiction. *The Iowa Review*, 100-115.
- Schopenhauer, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta.
- Schwartz, L. (1984). *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*. Madrid: Taurus.
- Schwartz, L. (1986). La figura del letrado en la sátira de Quevedo. *Hispanic Review*, (54), 27-46.
- Schwarzbürger, S. (1998). *La novela de los prodigios: die Barcelona-Romane Eduardo Mendozas 1975-1991*. Berlín: Tranvía.
- Schwarzbürger, S. (2002). La ciudad narrada: Barcelona en las novelas urbanas de Eduardo Mendoza. La relación entre texto y ciudad. *Revista de filología románica*, 3, 203-219.

Bibliografía

- Segre, C. (1982). Intertextuale-Interdiscursivo. Appunti per una fenomenología delle fonti. En C. Di Girolamo y I. Paccagnella (Eds.), *La parola ritrovata. Fonti e analisi* (pp. 15-28). Palermo: Sellerio.
- Segre, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Madrid: Crítica.
- Serés Guillén, G. (1994). El concepto de fantasía, desde la estética clásica a la dieciochesca. *Anales de Literatura Española*, (10), 207-236.
- Shklovsky, V. (1925). El arte como artificio. En T. Todorov Ed. (1970), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55-70). México: Siglo XXI Editores.
- Shklovsky, V. (1990). The Novel as Parody: Sterne's Tristram Shandy. En V. toedsaovskiy (Ed.), *Theory of Prose* (pp. 147-170). Florida: Dalkey Archive Press.
- Smith, D. R. (2012). Sociable Laughter, Deep Laughter. En D. R. Smith (Ed.), *Early Modern Art. Essays on Comedy as Social Vision* (pp. 11-16). Ashgate: Surrey.
- Soldevila Durante, I. (1998). Ficciones de la memoria: Una comedia ligera de Eduardo Mendoza. *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 103-106.
- Sontag, S. (2014). *Estilos radicales*. Barcelona: Debolsillo.
- Sontag, S. (1987). *Against interpretation ; an other essays*. London: André Deutsch.
- Soubeyroux, J. (1992). De la historia al texto: Génesis de La verdad sobre el caso Savolta de Eduardo Mendoza. En J. Villegas (Presidente) *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en California del 24 al 29 de agosto de 1992* (pp. 370-378). California: University of California Press.
- Spires, R. (1984). *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Steinbeck, J. (2002). *Al este del Edén*. Barcelona: Tusquets.
- Steiner, G. (1961). The Retreat from the Word. *The Kenyon Review*, 23(2), 187-216.
- Steiner, G. (1985). *Languaje and Silence. Essays 1958-1966*. London: Faber and Faber.
- Sterne, L. (2008). *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Madrid: Cátedra.
- Thibaudet, A. (1925). *Le liseur de romans*. París: Les Éditions G. Crès et cie.

- Tocado Orviz, E. (2017). Pastiche, parodia e ironía en La verdad sobre el caso Savolta de Eduardo Mendoza. *Hispania*, 10(3), 379-385.
- Todorov, T. (1977). The Typology of Detective Fiction. En T. Todorov (Ed.), *The Poetics of Prose* (pp. 42-52). Nueva York: Cornell University Press.
- Todorov, T. (1988). El origen de los géneros. En M. Á. Garrido Gallardo (Ed.), *Teoría de los géneros literarios* (pp. 31-48). Madrid: Arco Libros.
- Torres Naharro, B. (1517). *Teatro completo* (Ed. Vélez Sáinz, 2003). Madrid: Cátedra.
- Tran-Gervat, Y.-M. (2006). Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire: parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique. *Cahiers de Narratologie*, 13, 1-9.
- Trotman, T.G. (2009). *Eduardo Mendoza's Crime Novels: The Function of Carnavalesque Discourse in Post-Franco Spain, 1979-2001*. New York: Edwin Mellen Press.
- Trotman, T. G. (2013). Neo-carnavalesque Culture in Eduardo Mendoza's *El enredo de la bolsa y la vida* (2012). *Hipertexto*, 18, 19-32.
- Trotman, T. G. (2007). *Eduardo Mendoza's Ceferino series: spanish crime fiction and the carnivalesque*. University of Otago.
- Tynyanov, Y. (1971). On Literary Evolution. En L. Matejka y K. Pomorska (Eds.), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views* (pp. 66-78). Cambridge: Cambridge Mass.
- Tynyanov, Y. (1979). Dostoevsky and Gogol: Towards a Theory of Parody. En P. Meyer y S. Rudy (Eds.), *Dostoevsky and Gogol: Texts and Criticism* (pp. 101-118). Ann Arbor: Ardis.
- Valles Calatrava, J. R. (1999). *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*. Almería: Universidad de Almería.
- van Dijk, T. A. (1976). *Pragmatics of language and literature*. Michigan: North-Holland Pub. Co.
- Vargas Llosa, M. (1991). Prólogo. En E. Williamson (Ed.), *El Quijote y los Libros de Caballerías*. Madrid: Taurus.
- Villalón, D. (1982). *El crotalón de Cristóforo Gnofoso*. Madrid: Cátedra.
- Wade Soule, L. (2000). *Actor as Anti-Character. Dionysus, the Devil, and the Boy Rosalind*. London: Greenwood Press.

Bibliografía

- Waugh, P. (1984). *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. London: Routledge.
- Weinberg, B. (2003). *Estudios de poética clasicista : Robortello, Escalígero, Minturno, Castelvetro*. Madrid: Arco Libros.
- Wells, C. (2001). The City of Words: Eduardo Mendoza's "La ciudad de los prodigios". *The Modern Language Review*, 96(3), 715-722.
- Wells, C. (2005). El uso y significado de la ropa incongruente en las novelas' de detectives' de Eduardo Mendoza. En J. V. Saval (Ed.), *La verdad sobre el caso Mendoza* (pp. 103-116). Madrid: Fundamentos.
- Wells, C. (2011). A Close Reading of Manuel Vázquez Montalbán's Use of Digression in Selected Novels from the 'Serie Carvalho'. *Bulletin of Spanish Studies*, 88(7-8), 299-310.
- Westphal, B. (1993). Au-delà du réel et de la fiction : temps et histoire chez Eduardo Mendoza. *Versants: revue suisse des littératures romanes*, 107-120.
- Whitman, C. H. (1964). *Aristophanes and the Comic Hero*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Williamson, E. (1982). Romance and Realism in the Interpolated Stories of the Quixote. *Cervantes: Bulletin of Cervantes Society of America*, 43-67.
- Williamson, E. (1991a). Cervantes y Chrétien de Troyes: La destrucción creadora de la narrativa caballeresca. En *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca* (pp. 145-164). Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Williamson, E. (1991b). *El Quijote y los Libros de Caballerías*. Madrid: Taurus.
- Williamson, E. (2014). De un "mundo al revés" a un "mundo nuevo": la prolongación de la Segunda Parte del Quijote y sus consecuencias. En *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* celebrado en Oviedo del 11 al 15 de junio de 2012 (pp. 104-121). Asturias: Fundación M^a Cristina Masaveu Peterson.
- Wittgenstein, L. (2012). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.
- Woolf, V. (1967). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.
- Wright, M. (2012). *The comedian as critic. Greek old comedy and poetics*. London: Bloomsbury.

Yang, C.-Y. (2000). *Eduardo Mendoza y la búsqueda de una nueva novela policíaca española*. Madrid: Pliegos.

Yang, C.-Y. (2005). Parodia, humor y crítica de Eduardo Mendoza: crónica de un detective sin nombre. En J. V. Saval (Ed.), *La verdad sobre el caso Mendoza* (pp. 117-133). Madrid: Fundamentos.

OBRAS DEL AUTOR

NOVELA

- Mendoza, E. (1975/2016). *La verdad sobre el caso Savolta*. Barcelona: Seix Barral.
- Mendoza, E. (1979/2016). *El misterio de la cripta embrujada*. Barcelona: Seix Barral.
- Mendoza, E. (1982/2016). *El laberinto de las aceitunas*. Barcelona: Seix Barral.
- Mendoza, E. (1986/2017). *La ciudad de los prodigios*. Barcelona: Seix Barral.
- Mendoza, E. (1989/2016). *La isla inaudita*. Barcelona: Seix Barral.
- Mendoza, E. (1991/2003). *Sin noticias de Gurb*. Barcelona: Seix Barral.
- Mendoza, E. (1992/2016). *El año del diluvio*. Barcelona: Seix Barral.
- Mendoza, E. (1996/2016). *Una comedia ligera*. Barcelona: Seix Barral.
- Mendoza, E. (2001/2016). *La aventura del tocador de señoras*. Barcelona: Seix Barral.
- Mendoza, E. (2002/2010). *El último trayecto de Horacio Dos*. Barcelona: Seix Barral.
- Mendoza, E. (2006/2017). *Mauricio o las elecciones primarias*. Barcelona: Seix Barral.
- Mendoza, E. (2008). *El asombroso viaje de Pomponio Flato*. Barcelona: Seix Barral.
- Mendoza, E. (2010/2015). *Riña de gatos. Madrid, 1936*. Barcelona: Seix Barral.
- Mendoza, E. (2012/2017). *El enredo de la bolsa y la vida*. Barcelona: Seix Barral.
- Mendoza, E. (2015/2017). *El secreto de la modelo extraviada*. Barcelona: Seix Barral.
- Mendoza, E. (2017). *Las barbas del profeta*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Mendoza, E. (2018). *El rey recibe*. Barcelona: Seix Barral.

RELATO

- Mendoza, E. (2009/2017). *Tres vidas de santos*. Barcelona: Seix Barral.

TEATRO

Mendoza, E. (2017/2018). *Teatro reunido*. Barcelona: Seix Barral.

ENSAYO

Mendoza, E. (1986). *Nueva York*. Barcelona: Ediciones Destino.

Mendoza, C., y Mendoza, E. (1989/1990). *Barcelona modernista*. Barcelona: Planeta.

Mendoza, E. (2001). *Pío Baroja*. Barcelona: Ediciones Omega.

Mendoza, E. (2007). *¿Quién se acuerda de Armando Palacio Valdés?* Barcelona: Galaxia
Gutenberg.

Mendoza, E. (2017). *Qué está pasando en Cataluña*. Barcelona: Seix Barral.

Mendoza, E. (2019). *Baroja y yo: por qué nos quisimos tanto*. Navarra: Ipso Ediciones.

ABSTRACT

The present doctoral dissertation aims to define the concept of parody by a comprehensive approach to the literary theory and contemporary Spanish literature. In doing so, this thesis has been structured on two core ideas which articulate each of the parts in the essay: I Theory of parody and II Eduardo Mendoza's narrative world.

First of all, the construction of our theory of parody has been developed on a diachronic and synchronic research on this literary notion, understood as an interartistic method that has been observed from rhetoric, aesthetics, poetics, or psychoanalysis. Attending to the principal considerations of the diverse field of knowledge, and following Pozuelo Yvancos' paper *Parodiar, rev(b)elar* (2000), three major stages will be established: premodern, modern and postmodern. These stages have affected the conjugation of parodied-parodistic, which can be observed according to the epistemological changes of language, as symbol, metaphor, and simulacrum of world. Meanwhile, a pragmatic view —using the act-speech theory— was incorporated, something that enables noticing the effects of parody inside the communicative literary system; in other words, the conditions needed for the establishment of a parodic use of language looked into by linguistics and philosophy of language. Secondly, we will turn to a particular Spanish literary oeuvre to go in depth in the study of narrative expression of parody with the parameters of Critical Theory. Eduardo Mendoza's texts support the research due to his significance to literary context and his remarkable treatment of humour as an attitude, as an interpretative position; through a narratological analysis of its minimal elements and its structure, the dialectic relation between *histoire* and *discourse* has been revealed in its semiological and formalist implications which explain the parodic mechanisms and effects of his written novels, dramas and essays. By means of a comparative methodology, the reading of Mendoza's creation assesses his long-favoured devices inherited from formalism and postmodern thoughts, *ostranenie* and desacralization respectively; both have been uttered by discourse levels (with madness, strangeness and the picaresque-

detective universe), as well as by the narrative arrangement not only in its digressiveness, but in its spatial-temporality uniqueness.

By integrating the diachronic variation, mythic and post-mythic, into the study of its illocutional execution as aesthetic mode, theory of parody reveals that it is its substantial duality and its comic nature what particularizes its artistic entity. Parody is defined thus as a specific relativizing (re)creative mode whose duplicity parodied-parodic is proved in the diverse manifestations of its states, and it is transferred to its communicational dimension as a textual hypertrophic superposition (hypertext and hypotext), double reception (conscious and unconscious) and its intentional ambiguity (imitation and innovation). Thanks to this theory of parody, texts as those of Eduardo Mendoza can be reconsidered in light of creation problematics, melting them in the premodern, modern and postmodern dialectic to constitute his narrative world. The resultant comic effect adheres to the chief centres of author's literary work, and explains them as an alienating discourse framed by the literaturization of a fabulated memory.

Keywords: figuration, intertextuality, ostranenie, memory, signifier