



## **Novela negra y postmodernidad. Mendoza y el resurgimiento de la literatura de género**

Luigi Motta

### **De caso y fortuna**

La genealogía del caso en la cultura moderna ancla sus raíces en el período medieval. Recorrer su trayectoria, llena de saltos y discontinuidades, no nos puede llevar, siguiendo el hilo de unas premisas positivistas, a la comprensión de un proceso en el que precisamente analicemos la historia según principios de causalidad, ajenos a los datos sometidos a análisis y que en todo caso emergen de una concepción ideológica de la materia y no de un estudio rigurosamente científico. Tampoco nos valdría un acercamiento metodológico teñido de una concepción idealista o hegeliana que dotase al proceso de una finalidad, arrastrando a la vieja usanza la implicación entre causas y efectos como estadios de un fenómeno orgánico, en el que aquellas ya poseen de forma incoativa la esencia que se ha de desarrollar en éstos. Pero la historia del caso no es tampoco el rastreo arqueológico destinado a comprender cada sustrato en su estructura, como si bastara el orden de los elementos encontrados para deducir el sentido. Lo cual supondría manejar una premisa apriorística de unidad epocal, en el mejor de los casos, cuando este tipo de análisis no se asocia, en última instancia con las concepciones de la historia apenas descritas. Volveremos más tarde sobre este asunto, sobre todo para dilucidar algunas cuestiones claves relativas a la postmodernidad.

Contrariamente, a nuestro juicio, la historia se presenta llena de contrastes, de perspectivas enfrentadas, para las que metodológicamente hemos de dar cuenta de las razones de su existencia, de cómo son generadas, del modo en que determinan la aparición de un determinado tipo de fenómenos y no de otros. Abordar el caso en tales claves, nos conduce a su problematización histórica precisa en cada momento, a la comprensión de los cambios sociales, ideológicos y culturales que obligarán sucesivamente a su transcodificación, a su acomodación a nuevos sistemas de valores en los que adquieren un nuevo significado y relevancia.

La historia de los casos es así el caso de la historia cuyo examen emprendemos. Caso contrapuesto a fortuna, claro está, dentro de la adaptación que del pensamiento aristotélico elabora Santo Tomás, pero no para sentar las bases de un desarrollo que supondría la primera fase de recuperación del pensamiento aristotélico, destinada a profundizarse con el humanismo y el pensamiento renacentista, para constituirse en la base del método deductivo que viene a culminar en la visión totalizadora que el positivismo o el behaviorismo predicar. Curioso que la visión postmoderna, contraria a cualquier tipo de aspiración a una explicación orgánica de los fenómenos, acepte así una concepción teleológica de la historia<sup>[1]</sup>.

Por el contrario, el caso tomístico es mucho más sencillo. Basta con leerlo en su coherencia contextual para percibir que adquiere relevancia en función de un argumento específico problematizado: el del libre albedrío<sup>[2]</sup>. Curiosamente, caso o fortuna empiezan a ser, en el ámbito filosófico que los lanza como términos relevantes, sencillamente dos sinónimos. Ciertamente, es un simple juego de palabras, una diversificación de una misma base etimológica, porque en los parámetros de la escolástica se va a enfrentar a esta idea de azar la de las cosas que acontecen por causas determinadas. Pero no deja de ser significativo que la evolución histórica, de la cultura y del

lenguaje, vaya a contaminar de inmediato ese caso -o a potenciar un uso ya existente en otras realizaciones del término-, hasta el punto de que podamos hablar en el *Lazarillo* del caso de manera muy similar, salvando las distancias que especificaremos debidamente, con la que Mendoza propone el caso Savolta. Esto es, lo acaecido, lo cuestionado, lo que hay que averiguar, lo que hay que determinar en sus causas. Ahora bien, no lo olvidemos, las causas medievales eran el enfrentamiento de la razón divina, de la voluntad de Dios como motor que activa el mundo, que le asigna un orden, con las leyes de la naturaleza que él mismo ha creado. Y la dialéctica tomística, más que a una síntesis, aspira a una concordancia de ambas. Pero con una ventaja añadida: la alteración de estas causas son una licencia divina, que permite la alteración diabólica, para poner el hombre a prueba. Y éste, siguiendo la lógica del sustancialismo sónico imperante, deberá demostrar en qué medida es capaz de aceptar la función que le ha dado Dios, de cumplir convenientemente su papel. De ahí la implicación de la *scenae vitae* en las tematizaciones literarias del argumento, arrastradas hasta el barroco y que de forma tan clara se reflejan en Calderón. La fortuna, pues, juega aquí el papel de un caos diabólico que contraponer al orden divino. Si impera en el mundo es porque el mundo en sí es tentación, prueba. De ahí que la mutabilidad del orden pueda ser concebida siempre como adversa, moralizada. Hay que dudar de ella porque es una forma de engaño. Y esta es la moralización esencial, por ejemplo, de la picaresca en Quevedo: todo intento de alterar el orden cambiando las apariencias conduce hacia el desengaño, con el escarnio cómico al que somete los desajustes entre la realidad modificada y su normalización.

Ahora bien, existe una visión alternativa que desde el animismo renacentista va a permitir enfocar la cuestión desde coordenadas diferentes. Esto es, si el valor de las cosas y su función son inherente a las cosas mismas, y pueden expresarse y ser captados a través de la observación del ojo desnudo, despojado de moralismos añadidos que hacen que dudemos de lo percibido y que enmendemos el engaño remitiéndonos a una explicación sacralizada, entonces la fortuna y la causalidad van a cambiar de claves. Esto va a permitir que la confesión lazarillesca sea un caso de justificación de la propia vida, de aprendizaje experiencial en un mundo, sí, corrupto, pero en el que el protagonista intenta integrarse leyendo directamente los signos que éste le presenta, clave de todo el juego paródico.

Desplazarnos, después, hacia el caso romántico, supone comprender todo el esfuerzo ilustrado por establecer las leyes y la reacción idealista, que parte ya del mismo Kant, destinada a fundar en los *a priori*, en la esencia y no en la existencia, en el noúmeno y no en el fenómeno, la comprensión última de la realidad<sup>[3]</sup>. Lo cual permite que la novela gótica, cuya estructura misma sugiere el triunfo del misterio, sea el modelo más evidente que contraponer a la novela negra y a sus antecedentes tanto en la perspectiva realista como en la naturalista.

Queda abierto a partir de aquí un recorrido amplio en el que se suceden tendencias y perspectivas, desde las primeras vanguardias hasta la narrativa de posguerra, con el realismo social, el experimentalismo, etc. Sería posible también en este nivel detenernos en las variables que el caso adquiere en cada una de las lógicas discursivas y algunos aspectos puntuales vendrán abordados en las siguientes páginas. Sin embargo, nos parece más importante pasar ahora a justificar las razones que nos han conducido a esbozar este recorrido histórico y su posible relevancia de cara a la comprensión de la narrativa de Eduardo Mendoza.

Acabamos de apuntar la propensión de realismo y naturalismo, repetidas veces considerada por la crítica que nos precede, a la hora de considerar la medida en que reproducen las bases del pensamiento inductivo, positivista o biologicista tanto en la estructura narrativa como en el aparato retórico y estilístico que opera en los textos. No siempre, sin embargo, se considera debidamente el hecho de que también en el interior de estas líneas queda un espacio reservado a la imaginación, muy evidente en todo el desarrollo filosófico y científico que corren paralelos durante la época. Lo cual viene a dar cuenta de pequeños aspectos que se escapan a las explicaciones simplificadoras,

desde la coherencia que hay que encontrar en la alternancia de lo fantástico y lo policial en Poe o en Galdós, para un relato como "¿Dónde está mi cabeza?", hasta el hecho de que un autor como Conan Doyle sea un apasionado de las ciencias ocultas y de la teosofía<sup>[4]</sup>. Se trata, pues, de considerar que esta ambivalencia ya se daba de forma muy parecida en todo el desarrollo del racionalismo cartesiano, y que más adelante, por ejemplo, para epistemólogos de base tan positivista como Gaston Bachelard se ofrece un espacio creativo, científico, también para la imaginación, precisamente como forma libre e intuitiva de pensamiento que permite superar los límites de la metodología, los obstáculos epistemológicos que impiden dar cuenta de determinados fenómenos con los instrumentos de conocimiento de los que se dispone en una determinada época. Razonamientos muy similares a los que el mismo Juan Valera seguía para justificar su interés por la teosofía y la utilidad que le concede a la metafísica. Pero, paralelamente, existe, como señala Juan Carlos Rodríguez: "la *dualidad* inscrita en el eje mismo del funcionamiento empirista. Al menos en una de sus vertientes: la más ampliamente sicologicista, la tematizada básicamente a partir de Locke (la estrictamente liberal, para entendernos). Y ahí la raíz clave; la ideología de la *doble experiencia*, la posibilidad de admitir también experiencias internas a las propiamente psíquicas, sin ningún contenido real, meramente imaginativas por tanto"<sup>[5]</sup>. Circunstancia que parece escapar a los intentos deconstructivistas de reducir los esquemas de la novela negra a un correlato sin más del pensamiento inductivo.

Por otra parte, el realismo opera con la estructura como correlato de las relaciones que se establecen entre las cosas, pero al formalizar éstas, las estetiza. No debemos, pues, olvidar, que la novela negra es un género menor que carece de estas pretensiones y su resolución es casi especular respecto al realismo. Ahora el objeto es el que se comporta de forma deductiva, mientras que el esfuerzo estilístico va a disociar, como desde el punto de vista narratológico se ha señalado<sup>[6]</sup>, dos actividades distintas: la de la lógica de la fábula como proceso de investigación interno y la que el lector desarrolla como espectador externo, lo que condiciona todos los efectos de suspense. De ahí que el enfrentamiento ley/misterio corra paralelo no sólo en la trama, sino, por ejemplo, en las palabras claves de buena parte de los títulos de las obras de Mendoza, correlato de ese enfrentamiento necesario de la doble experiencia, de la casuística y de lo inexplicable o de lo engañoso: verdad-misterio-laberinto-aventura, etc. Y de ahí las afirmaciones acertadas de Valeria Scorpioni al definir, en el análisis de algunas obras de Mendoza, que "il poliziesco [...] si combina con le caratteristiche del romanzo gotico, mettendo in scena cadaveri, scheletri, labirinti, cripte misteriose, porte nascoste e passaggi segreti"<sup>[7]</sup>.

Por lo tanto, aquí es el nivel temático el que conduce el orden empirista que se atribuye a la creación literaria, tematizando, cierto, la búsqueda de una verdad, pero a través de un diálogo de subjetividades que ponen en tela de juicio las aparentes evidencias. Todo lo cual concuerda de manera muy nítida con las acertadas consideraciones de Colmeiro cuando atribuye para el género en el nivel del "discurso" la narrativa de la investigación, asociándolo con una organización que "se ordena siguiendo las exigencias de un fuerte código hermenéutico, cuya guía es la búsqueda de la "verdad textual" donde "la función principal que cumple el código hermenéutico es la de despertar el interés del lector por medio de la presentación de una incógnita, y mantenerlo por cierto tiempo a la expectativa de su resolución o desenlace"<sup>[8]</sup>. Esto es, que al elegir tal estructura, aunque fuera para evidenciar la imposibilidad de alcanzar verdades objetivas parodiando las prerrogativas del género, no parece muy adecuado adaptar un discurso aquí ambiguo, al que además el lector está ya habituado, y que predispone para la búsqueda de una resolución, se suprima ésta o no, que va a estar siempre presente en el proceso interpretativo como finalidad fundamental.

El caso, pues, está servido. No se trata solamente de ver en qué medida la posición que le ha sido atribuida a Mendoza merced a sus rasgos supuestamente posmodernos es ortodoxa en mayor o menor medida. Consistiría más bien en tratar de resolver la contradicción existente en la propia

postmodernidad a la hora de haber privilegiado un género, de corte tan supuestamente inductivista como el de la novela negra, como base de construcción literaria, aunque sea para someterlo a diferentes formas de parodia y mezclarlo con materiales completamente heterogéneos. Contradicción, porque al poner en cualquier caso al lector frente a la resolución de un misterio, se reproduce en él la tendencia a desarrollar un razonamiento objetivo, por mucho que se destruya en el investigador interno la lógica explicativa. No parece lo más apropiado ni para la finalidad, ni para justificar la elección de los medios. Sobre todo si consideramos otra operación de fondo: el hecho de que lo que realmente ha ocurrido es que ahora la novela negra, como sucedía con la creación literaria realista, opera con un nivel de estilización, de estetización del género, ahora no ya literatura de diversión, sino creativa<sup>[9]</sup>.

Todo parece apuntar a que lo que despierta el interés de la postmodernidad en estas fórmulas narrativas es precisamente el enfrentamiento de perspectivas, el carácter dialógico que emerge de sus contrastes y que lleva a una subjetivización del discurso, en oposición a la visión totalizadora y desarrollando una favorable polifonía. Aspectos que, en efecto, no le han pasado desapercibidos a la crítica, y precisamente se señalan entre las características de *La verdad sobre el caso Savolta*, obra que, según Paolo Gravela, si contiene en sí "molte voci diverse (pluralità), e facile che queste voci siano parziali e che non arrivino ad un risultato univoco e definitivo, ad un'unica verità"<sup>[10]</sup>. A todo lo cual se une la atracción que para la postmodernidad ofrecen los discursos serializados por su facilidad para ser sometidos a operaciones paródicas<sup>[11]</sup>. Desarrollando, de paso, la tendencia a la inter y a la intratextualidad, no ya en el sentido elliotiano que hacía de la creación un gran libro que se construía progresivamente sobre la base de la tradición, superándola o adaptándola, sino desustancializando la técnica, preservando sólo su valor formal. Aquí se insertan también las consideraciones relativas a la doble experiencia, que ponen en tela de juicio el que la supuesta ruptura con los desarrollos causa-efecto ataquen, por sí mismos, el modelo empirista.

La pregunta, pues, queda enmarcada en otro contexto. Se trata de dilucidar si los requisitos de la narrativa de Mendoza se adaptan a las tendencias sucesivas con las que presenta analogías fuertes y la respuesta sólo podemos hallarlas en sus propios textos y en las opiniones del propio autor y de la crítica que ha abordado su estudio.

### **La lógica de la locura**

Cuando Mendoza se decide a usar, entremezclándolos, toda una serie de géneros que la tradición literaria había puesto a su disposición, engarzándolos en una visión predominantemente paródica, no hacía nada diferente a lo que se podía hallar en el primer modelo de novela moderna constituido por el ejemplo cervantino. Por otro lado, las intertextualidades mendozianas parecen apuntar a sugerir una intencionalidad interpretativa que confiere un principio de coherencia a la selección de los materiales, donde la comparación formal con el pastiche hay que matizarla, pues sirve para describir la mezcla y la con-fusión de los materiales integrados, pero no se trata de una apelación que se baste por sí sola para dar cuenta de la estructura resultante.

Para tratar de reconstruir el significado específico que puede adquirir la estructura resultante conviene, pues, atender a las condiciones inmediatas en que se genera el discurso de Mendoza y no a lo que se desarrollará a posteriori, aunque no por eso se descarten los vínculos con la postmodernidad, pero no podemos presentarlo de antemano como algo ya dado, a riesgo de leer su obra desde una perspectiva interesada y ajena al rigor metodológico que el estudio requiere.

Siguiendo las indicaciones de Vázquez Montalbán al definir el período previo a su propia producción literaria y, por lo tanto a la de Mendoza, destaca un proceso que determinaría a finales de los años 50 y principio de los 60 una cierta modernización cultural y literaria en España, en la que

sintetiza cuatro tendencias culturales y también literarias en el país: la primera, que teoriza la *muerte de la novela*, que en cuanto

"instrumento de análisis de la realidad que había utilizado la burguesía como clase ascendente, en el momento en que esta clase consigue la hegemonía. se ultima ese proceso de conocimiento y de análisis de la realidad"[12];

una segunda que implica la *necesidad de la vanguardia* en el sentido que ésta representaría siempre "un salto cualitativo que supera lo que anteriormente existía, mediante la violación del código lingüístico establecido"[13]; otra representada por el *realismo social* y, además, influida por el *Nouveau Roman*, tenía que utilizarse por parte de los escritores para que le llegaran a los lectores "unos mensajes críticos de la situación [...] que le ayuden a concienciarse en contra de la dictadura"[14]; y finalmente una última tendencia que se debe al influjo que desde Suramérica tuvo el impacto del *realismo mágico*.

Como reacción a este estado de incertidumbre y confusión se abre el camino hacia un tipo de literatura más de mediados de los 60

"desconectada de cualquier compromiso con lo histórico, de cualquier compromiso con lo ideológico, de cualquier compromiso temporal. Es lo que podríamos llamar una literatura ensimismada. **Ensimismada** en el sentido de que su materia prima ha de ser la palabra para construir una arquitectura narrativa gracias a un merodeo de carácter fundamentalmente sintáctico..."[15].

En la que, en otras palabras, prevalece la "búsqueda de una belleza de la construcción y [...] hay una cierta repugnancia al planteamiento de lo histórico o de lo temporal" [p. 18]. Coexistía el todo con un tipo de literatura vinculada a la *recuperación de la memoria*, u otra vertiente determinada por la ironía, a la que antes nos referíamos. y que en su opinión, se puede convertir en una "relativización de la crítica" [p. 19], en el sentido que ésta ya no podría conllevar el mensaje "mesiánico" que caracterizó el realismo social.

A final de los 70 ya se advierte la presencia de un lector más capacitado para leer cosas distintas y que, según su opinión, ya totalmente listo para determinar la misma elección de temas y argumentos por parte de las editoriales:

"... el propio lector cualificado es el que impone la diversidad del gusto y consagra así lo que podríamos llamar eclecticismo vinculado a la idea de posmodernidad"[16].

Junto a eso aparece otro elemento "muy pregonado por la crítica y bastante instrumentalizado últimamente en reuniones literarias: la participación de la llamada *literatura de género*"[17], que fundamentalmente se divide en "novela histórica" y "novela policíaca". Montalbán piensa que la adhesión a un género, o mejor dicho, a estos dos subgéneros implica un sentido general de

"... escepticismo sobre la función de la novela o [...] un reconocimiento de que se ha detenido esa lógica interna del crecimiento continuo del espíritu que había legitimado la vanguardia. [...] escribir una novela implica volver a plantearse [...] todo lo que es el patrimonio novelesco, y acogerse a la sombra protectora de una determinada tradición narrativa"[18].

Se fija luego en el porqué del uso de la novela policíaca, explicando como para el fue

fundamental recurrir a los esquemas de la novela negra norteamericana, que aparece en una sociedad "neocapitalista, hipercompetitiva, durísima, donde predomina la cultura urbana..." [p. 23], donde aparece la figura del intermediario como lógica consecuencia del aislamiento social. El personaje del detective sacado de este prototipo narrativo le habría servido de modelo para sacar a la luz su Pepe Carvalho.

Se esté o no de acuerdo con la descripción efectuada por Vázquez Montalbán, lo cierto es que alude a los aspectos principales que caracterizan el período previo al postfranquismo a partir de su propia concepción de la literatura y de la forma experiencial en que vivió estos diferentes procesos desde dentro. Y el contraste con respecto a los análisis efectuados desde la literatura sucesiva, concibiendo este último período abierto por él y por Mendoza como una anticipación, nos lleva a contemplar resultados completamente opuestos. Cabe destacar, en cualquier caso, que aparecen una serie de fenómenos bien definidos. En primer lugar, que la transformación social, cultural y política de España está permitiendo una evolución del aprovechamiento del género, que no será ya el de la adaptación a moldes nacionales, como en el caso de Francisco García Pavón, sino el de la transposición de los parámetros originarios, como fenómeno urbano y moderno, a la nueva sociedad española. Pero también, por otro lado, se deja notar una influencia de la concienciación política propia de los años 70, que aunque sumida en un proceso de transformación y, si queremos, de decadencia, seguía siendo un ingrediente importante en la cultura del momento. Y esto, al menos en *La verdad sobre el caso Savolta*, se va a delinear como constituyente de peso.

Obviar estos ingredientes supondría descontextualizar la pertinencia significativa del discurso de Mendoza. Y tales elementos justifican en gran medida la instancia argumental y narrativa: la elección de un narrador loco, a la vez un investigador loco, como conductor de un discurso de acercamiento a la resolución de los diferentes casos se plantea como contrapeso de una realidad y de toda una serie de personajes que circundan al protagonista sometidos a las leyes, al razonamiento normalizado. Su interpretación podría ser múltiple, dependiendo de la naturaleza de los desenlaces. Pero claro, no podemos atribuir a la parodia una función moralizante, a riesgo de oponernos no ya a principios narratológicos, sino a los más elementales criterios del sentido común<sup>[19]</sup>. Lo verdaderamente relevante, en cualquier *caso*, va a ser la presentación de una realidad y de un orden desequilibrados<sup>[20]</sup>, en los que sólo van a ser operativos para su comprensión los paralogramas de un personaje privado de la razón. Y aquí la crítica social, en el sentido metafórico que estructura y argumento adquieren, se plantea como un componente que no puede ser obviado. Vamos a ver cómo estos aspectos se ponen en evidencia en las novelas que hemos considerado.

### *El misterio de la cripta embrujada*

La primera obra de la trilogía vio la luz en el lejano 1979, a cuatro años de distancia de *La verdad sobre el caso Savolta*, texto que como es bien sabido suscitó unánime consenso entre público y crítica, y selló una fecha que además de obvias implicaciones históricas empezó por considerarse como parte aguas entre todo un pasado literario y las nuevas generaciones de escritores. Ya veremos a lo largo de nuestro trabajo que pese a la semejanza con el Nemesio Cabra confidente policial en la primera novela, el protagonista de *El misterio de la cripta embrujada*<sup>[21]</sup> nos recordará otro "loco" literariamente más famoso. La elección de Mendoza que nos presenta el relato sin filtro ninguno, al revés dejando que este personaje sin nombre nos relate en primera persona todos los acontecimientos, choca con la imagen estereotipada del investigador que con sus deducciones racionales consigue llevar a cabo todos los fragmentos del misterio: ¿sobre que basa se va apoyando el comisario Flores si para dilucidar el enigma de la desaparición de una niña de un colegio confía en la ayuda del ser más irracional que exista?

Porque realmente de un misterio se trata: la desaparición de una niña de un colegio de monjas, tal y como ya había pasado a otras dos, hace unos años. Por el jardinero del convento, X -como el autor no le da ningún nombre al protagonista, a lo largo de sus tres textos, aquí analizados seguiremos refiriéndonos a el de tal manera- consigue saber el nombre del que le precedió cuando ocurrió la primera desaparición, y de éste último, una vez localizado, la identidad de las desaparecidas de entonces, Isabel Peraplana y Mercedes Negrer. Mercedes obligada a un confinamiento en un pueblo aislado por orden del padre de Isabel, un industrial riquísimo, le confiesa a X -después de darle una primera versión falsa de los acontecimientos- que había asistido, o así por lo menos creyó, al asesinato de un hombre por parte de su compañera en las criptas del convento. Nuestro detective se da cuenta que como había ocurrido la primera vez, también en esta ocasión la desaparición de otra niña se pone en relación con el asesinato de un hombre por parte de Peraplana, un sueco cuyo cadáver le persigue desde el principio de la narración. Aunque él lo comprenda todo y lo explique al comisario que le había encargado de investigar sobre el asunto, como ya la primera vez la policía esconde los hechos y trae otra vez al protagonista a la casa de salud, el cual, durante el recorrido hacia atrás,

"... iba pensando que, después de todo, no me había ido tan mal, que había resuelto un caso complicado en el que, por cierto, quedaban algunos cabos sueltos bastante sospechosos, y había gozado de unos días de libertad y me había divertido y, sobre todo, había conocido a una mujer hermosísima [...] y que no se acaba el mundo porque una cosa no salga del todo bien, y que ya habría otras oportunidades de demostrar mi cordura y que, si no las había, yo sabría buscármelas." [MCE 187]

En la absurdidad o, si se prefiere, en la total falta de lógica que se pone de manifiesto en el recorrido de investigación llevado por el protagonista reside la clave de bóveda de toda la estructura de la obra: sin anticipar los que veremos más adelante ya desde el primer relato se nos va presentando la personalidad de este loco, que es capaz de juntar elementos en apariencia separados y darles el justo valor en la tentativa de reconstruir una lógica que el lector racional se esfuerza por comprender:

"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 primavera. Y a partir de ahí todo empezó a ir mal ..." [MCE 5].

Paradójicamente, vista su condición, la investigación de X se nos presenta como una continua búsqueda de las piezas que faltan, sin que nunca se perciba que el protagonista pueda quedar enredado en dificultades. Todo lo contrario. Con una habilidad extraordinaria es capaz de construirse disfraces, nuevas identidades y soslayar el problema del hambre, no obstante su absoluta falta de posibilidades económicas. Valga este ejemplo en la escena en que consigue emborrachar al jardinero para que éste le de todas las informaciones que necesita:

"Como primera providencia, me encaminé a un callejón cercano a la calle Tallers en el que una clínica adyacente amontonaba sus basuras y donde esperaba encontrar, rebuscando entre éstas, algo que permitiera disfrazar mi identidad, como, por ejemplo, algún residuo humano que pudiera yo aplicar sobre mis rasgos con objeto de alterarlos ligeramente. No tuve suerte y hube de conformarme con unas hilas de algodón en rama no demasiado sucias, con las que y mediante un cordelito compuse una barba larga y patriarcal que no sólo dificultaba mi identificación, sino que me confería un aspecto respetable y aun imponente [...] Permítame, ante todo, que me presente: soy don Arborio Sugañes, profesor de lo verde en la

universidad de Francia..." [MCE 59-61].

La mezcla de unas intuiciones y las indagaciones en el registro del catastro sobre las propiedades de Peraplana -dentro de las cuales se encuentra también el colegio, del cual obviamente el industrial tenía que conocer cada rincón- le llevan a la solución final que nada va a cambiar en realidad, puesto que el comisario Flores finge no percatarse de la culpabilidad del padre de Isabel

"¿Cómo que qué? -dije yo-. El caso está resuelto.  
-Eso es fácil de decir -dijo el comisario-. En la práctica, en cambio... -dije colgando la frase, encendió un puro y me miró como si se dirigiera a un persona inteligente, cosa que hasta entonces nunca había hecho ..." [MCE 184].

Es cierto que la frase con que se cierra el cuento y que antes citamos-"ya habría otras oportunidades de demostrar mi cordura y que, si no las había, yo sabría buscármelas"- le abre el paso a la novela siguiente adonde, por segunda vez, a nuestro "loco" le sacan del manicomio para encargarle otras investigaciones. El 1982 es el año en que Mendoza nos propone las nuevas aventuras en *El laberinto de las aceitunas*.

### *El laberinto de las aceitunas*

Cuando el autor lanza este nuevo texto toda la espera para otra aventura más de la que fuera protagonista el mismo detective internado en una casa de salud se había felizmente acabado. El lector "...quien sea reincidente en mis escritos"<sup>[22]</sup> vuelve a encontrar a los personajes que ya conoce y que, al principio del relato, se presentan con sus bien distinguidas peculiaridades: desde el señor X, que tampoco aquí ha sido dignificado por la presencia de un nombre, al director del manicomio, el doctor Sugrañes, para acabar con el comisario Flores, que, esto sí que cambia, esta vez de forma oculta consigue llevarse consigo a quien le irá a ayudar para resolver un nuevo enigma.

Y permanece también la Pepsi-Cola, "una botella de medio litro" [LA 26] que siempre estuvo por encima de los deseos del personaje principal y que ahora se vuelve en la causa de su peripecia: narcotizado a través del "precioso líquido" [LA 27] y encerrado en una habitación de un hotel adonde por encargo de un ministro y del comisario Flores tenía que esperar la mañana siguiente para entregar un maletín -que obviamente se le roban- que hubiera servido para pagar el rescate de un secuestro, nuestro hombre empieza sus aventuras decidiendo irse igualmente a la cita concertada, aunque ya no tiene el dinero que le habían dado y tiene que substituirlo con papel higiénico. Entre mil incidentes el protagonista empieza a dilucidar a su manera el rompecabezas y con la ayuda de la hermana Cándida

"-Cándida, eres una enciclopedia. Pero no te me duermas en los laureles y presta atención a lo que te voy a decir. Busco a un individuo y estoy seguro de que ese individuo y el actor a que me acabo de referir son la misma persona. Al principio no lo reconocí por los años transcurridos, pero ahora no me cabe la menor duda" [LA 43]

se da cuenta de cómo todo el engaño tuvo lugar a partir de la intervención del falso ministro, que en la realidad -y como le había parecido desde el primer momento "...bien sé que la memoria almacena lo que el intelecto rechaza..." [LA 21]- era un actor de ínfimo nivel que respondía al nombre de Muscle Power.

Misterios, monjes y catacumbas, es decir, todos los ingredientes a los que el lector ya se había acostumbrado, dan paso a un final imprevisible, donde el investigador llega hasta un observatorio

## astronómico

"-¿Un observatorio -dijo la Emilia- o un centro meteorológico?  
-Si una cosa tan inocente fuera, ¿a qué vendría tanto misterio? -le dije yo-  
Déjame pensar, déjame pensar." [LA 230],

y, finalmente, así llega, según él, a comprender lo que siempre supuso:

-Siempre hemos sabido -dije simultáneamente- que el meollo de este caso era la comisión de un acto de terrorismo. Y me digo yo ¿qué peor villanía que interferir en la retransmisión y privar a este país, tan necesario de consuelo, de un partido de la máxima... ? [LA 231],

y hasta sospechar un complot internacional para hundir toda España bajo el empate de un satélite radioactivo. Todo se cumple al llegar el comisario Flores quien se lleva "a esta joya" [LA 242] a la comisaría; es allí que nuestro investigador reencuentra a su hermana Cándida, para la cual pedirá la intercesión del mismo policía, y, sobretodo al "histórico" profesor Plutarquete Pajarell, que consigue, él sí, explicarle los pormenores del enigma a los demás.

El final ya se imagina: para nuestro héroe nada más que la llegada a la casa de salud, adonde descubre que sus maniobras en la tentativa de cambiar la ruta de empate del satélite sólo habían tenido como resultado que él mismo apareciera por la televisión por algunos segundos, en lugar del partido del equipo nacional.

### *La aventura del tocador de señoras*

*La aventura del tocador de señoras* narra la absurda historia de un crimen en el que se ve envuelto el mismo personaje sin nombre que ya protagonizaba a las dos novelas precedentes y que, por lo tanto, hace de elemento unificador de la trilogía que Mendoza dedica al tema de la investigación detectivesca. El director del manicomio donde éste había pasado sus últimos años de vida

"La causa de mi encierro había sido olvidada de antiguo y como no había argumento alguno que la pusiera en cuestión, salvo los míos, y como sea que mi pasado remoto, mi aspecto externo y algunos episodios aislados de mi vida reciente (dentro y fuera de los muros del establecimiento) no favorecían mi credibilidad, sino todo lo contrario, nada hacía prever que mis días en aquel honorable hospedaje fueran a concluir salvo de modo harto macabro." [23],

le echa de repente a la calle, con el pretexto de recalificar el terreno con "un centro comercial y seis bloques de viviendas" [*Ibidem*]. Queda claro como ya en las premisas que acabamos de señalar, el juego intertextual de cara al lector se pone de manifiesto con las claras referencias a unos acontecimientos "fuera de los muros del establecimiento" que sólo ocurrieron en los dos relatos previos.

En efecto, entre este último trabajo y los otros textos hay muchos vínculos más, a través de la pervivencia de unos personajes que rodean a este señor X -que sigue manteniendo su anonimato- no obstante su papel en la historia va a ser bastante distinto: así es el caso del doctor Sugrañes, que pese a su súbita exclusión del relato, conserva su presencia a lo largo del cuento sólo gracias al uso que de su nombre hace el protagonista; reaparecen también el comisario Flores, que se encuentra recluso y maltratado en un hospicio, y, finalmente, Cándida, hermana del protagonista que aquí se nos muestra en su nuevo rol de ama de casa y le habla por eslogan al hermano

"Quédate con nosotros y tendrás trabajo, un buen sueldo, y un brillante porvenir." [Tds 24].

Queda además la adicción a la Pepsi-Cola que ahora ya no se parece al paraíso panal del *Lazarillo*, siendo que el nuevo estado de ayudante peluquero le consiente al protagonista comprarla de "tamaño familiar" [Tds 31]. A pesar de todo esto y de la habitual exageración esperpéntica con que Mendoza nos acerca a los nuevos personajes -desde el falso industrial Pardalot al algo atontado Magnolio, del "Gauchó" al alcalde de Barcelona, o a Reinona que en una escena final X describe con "una cara de loca" [Tds 311] - permanece la sensación de estar delante de la última escena de la vida de X.

Después de unos años en su nueva y apreciable condición de "rueda de engranaje" de la sociedad civil, el personaje se encuentra involucrado a fuerza en un delito, el asesinato del verdadero Pardalot, alrededor del cual se construye toda una trama que, en la mejor tradición de la novela negra y adhesión a las reglas de Van Dine<sup>[24]</sup>, transcurre a través de robos, acontecimientos que resurgen del pasado, atentados a su vida y, como en la mejores conclusiones *à la Poirot*, con una hecatombe conclusiva que implica a todos (o casi todos) los protagonistas que se han reunido en la misma casa para, cada uno de ellos, acabar con los demás

"Como recordarán ustedes, al final del capítulo anterior estaba yo a punto de recibir una ráfaga de plomo, y sin duda se estarán preguntando, al inicio de éste, cuál era mi estado de ánimo en tan delicado trance, cuáles mis reflexiones y cuál el balance postrímico de mi azarosa existencia. a lo que responderé diciendo que, habiéndome encontrado anteriormente en circunstancias similares (por mi mala cabeza), [...] el resultado final nunca fue el previsible (diñarla), quedando así el espíritu dividido entre el susto y la filosofía." [Tds 359].

Todo parece concluido. Todo hasta cuando al final de la obra el autor vuelve a otro personaje que ya conocíamos como compañero de desaventuras del protagonista y asaltador de bancos: es su presencia que en cierto sentido nos deja la sospecha que algo tiene todavía que ocurrir, en un próximo futuro:

"... nos dirigimos de bracete, bajo el llamativo resplandor de los adornos navideños, a la pizzería [...] si finalmente me decidía a imprimir a mi vida un sesgo nuevo, y quién sabe si a cambiar también de residencia, las habilidades de Cañuto podían resultarme de mucha utilidad." [Tds 382].

Evidentemente, las decisiones tomadas por Mendoza al elegir un tipo de narrativa como la que hemos ido describiendo iban a encontrar eco en el posterior desarrollo de la novela contemporánea y en su más genuina vertiente postmoderna. Claro está, que puestos a establecer analogías, no sólo afectan a la posterior narrativa de Muñoz Molina, Juan José Millás o Javier Marías, entre otros, sino que hallamos paralelismos con el mismo Vázquez Montalbán o con Francisco Umbral que la crítica ha ido poniendo en evidencia. No podemos obviar, por otro lado, que la hibridación, la mezcla de diferentes códigos que determinaron el que se hablara del pastiche es un elemento común con el desarrollo ulterior de las tendencias postmodernas. Pero que su finalidad sea el extrañamiento es más que cuestionable, al menos siguiendo las consideraciones que hasta aquí hemos expuesto. De manera similar, podemos concordar con Giménez Micó<sup>[25]</sup> en que se pueda considerar como un factor importante su interés por atender al destinatario, pero no se puede justificar así un alejamiento del experimentalismo, que permanece presente tanto en los niveles formales como en el contenido. Hay inmediatamente que matizar que la autora se refiere a un tipo de experimentalismo específico cultivado desde la década anterior y que vería en Juan Benet a su principal representante. Sin embargo, tal consideración no puede impedir que veamos en Mendoza todo el acopio de una

tradición clásica, desde Cervantes a Borges, o de géneros desde la picaresca a la novela negra, desde Quevedo hasta Hammett, para transformarlos en un nuevo tipo de planteamiento estilístico, tremendamente personal que, aunque destinado a ser visto a la luz de dos épocas que se solapan, parece al mismo tiempo escaparse a cualquier intento de reducirlo a una de ellas.

---

## Bibliografía

- AA. VV. (1927) *The great detective stories*, New York, Scribner's
- AA. VV. (1991) *La renovation du roman espagnol depuis 1975, actes du colloque des 13 et 14 février 1991 / Yvan Lissorgues (coordonateur), avec un texte inédit de Manuel Vázquez Montalbán: La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail
- Colmeiro, José F. (1994) *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos
- Giménez Mico, María José (2000) *Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*, Madrid, Pliegos
- Knutson, David (1999) *Las novelas de Eduardo Mendoza: la parodia de los márgenes*, Madrid, Pliegos
- Herraez, Miguel (1998) *Estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza*, Barcelona, Ronsel
- Martínez de Carnero, Fernando (1999) «Prólogo», en Lope de Barrientos, *Trattato sulla divinazione e sui diversi tipi d'arte magica*, Torino, Edizioni dell'Orso
- Mendoza, Eduardo (1993) *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona, Seix Barral
- (1997) *El laberinto de las aceitunas*, Barcelona, Seix Barral, 21ª ed.
- (1998) *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona, Seix Barral, 42ª ed.
- (2001) *La aventura del tocador de señoras*, Barcelona, Seix Barral
- Rodríguez, Juan Carlos (1994a) *La norma literaria*, Granada, ed. Diputación provincial de Granada, 2ª ed.
- Roussillon, René (1992) *Du baquet de Mesmer au "baquet" de S. Freud. Une archéologie du cadre et de la pratique psychanalytique*, Paris, Presses Universitaires de France
- Scorpioni, Valeria (1995) *Tempo di silenzio e tempo di parola. Incursioni nel romanzo spagnolo dalla fine della guerra civile ai primi anni '90*, Torino, Il Segnalibro Editore
- (2000) *Effetti speciali in letteratura. Il romanzo spagnolo verso il pastiche*, Torino, Il Segnalibro editore
- Vázquez Montalbán (1991) «La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo», en AA.VV. (1991)

---

## Notas

[1] Pretendemos pues alejarnos de posiciones como la de María José Giménez Micó, quien presenta el binomio causalidad versus azar, desde una óptica marcadamente deconstructivista, como un elemento clave en la lectura de estas obras a partir de la crisis del modelo positivista. El problema es que este tipo de análisis maneja, efectivamente, un tipo de razonamiento muy común al de las posturas más militantes defendidas por la postmodernidad, por lo que guarda importantes principios de coherencia. Otra cosa es que la visión de la historia que se maneja y la interpretación que se da de los fenómenos literarios abordados sea correcta y ofrezca una interpretación adecuada de ellos (Vid. *Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*, Madrid, Editorial Pliegos, 2000, pp. 157-87).

[2] Para una descripción más detallada en torno a este argumento vid. el estudio de Fernando Martínez de Carnero en el prólogo a la edición de Lope de Barrientos, *Trattato sulla divinazione e sui diversi tipi d'arte magica*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1999.

[3] Para estas consideraciones de carácter general en el proceso histórico descrito vid. Juan Carlos Rodríguez, "Dos notas sobre la narratología: el realismo y lo fantástico", en *La norma literaria*, Granada, Diputación Provincial de Granada, pp. 341-412.

[4] Y también del mesmerismo, tema tratado en su cuento quizás menos conocido que se titula *El parásito* (1894); a pesar de que al mesmerismo se le reconoció luego el rol de iniciador de las modernas experiencias hipnóticas (v. sobre este asunto René Roussillon, *Du baquet de Mesmer au "baquet" de S. Freud. Une archéologie du cadre et de la pratique psychanalytique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992), al tiempo de Conan Doyle tenía seguramente más cercanía con las prácticas espiritistas que con las médicas.

[5] Juan Carlos Rodríguez, op. cit., p. 378.

[6] Por ejemplo, José F. Colmeiro indica: "La diferencia entre las dos investigaciones es especialmente clara al analizar el punto de vista de cada una de ellas. Se puede decir que la "historia" de la investigación (del detective) está dirigida por el investigador mismo, es su propia narrativa, mientras que el "discurso" de la investigación (del lector) está señalada por el narrador del texto y reordenado por el lector" (*La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos, 1994, p. 76).

[7] Valeria Scorpioni, *Tempo di silenzio e tempo di parola. Incursioni nel romanzo spagnolo dalla fine della guerra civile ai primi anni '90*, Torino, Il Segnalibro Editore, 1995, p. 192.

[8] Op. cit., pp. 77-8.

[9] Vid. sobre este argumento el valor añadido que le proporciona Vázquez Montalbán al uso de la ironía en la novela negra, como filtro para el "conocimiento de la conducta social o individual" [1991, p. 19]; ironía que se convierte llanamente "... en una categoría ética y, a la larga, en una categoría estética, en una manera de escribir, en un lenguaje, en un estilo para muchos de los escritores que adoptamos ese camino..." [*Ibidem*].

[10] Paolo Gravela, "Il narratore smarrito. Il labirinto de *La verdad sobre el caso Savolta* di Eduardo Mendoza", en Valeria Scorpioni, *Effetti speciali in letteratura. Il romanzo spagnolo verso il pastiche*, Torino, Il Segnalibro editore, 2000, p. 82.

[11] Véase a este propósito la posición de David Knutson en su "La parodia y el postmodernismo", en *Las novelas de Eduardo Mendoza: la parodia de los márgenes*, Madrid, Pliegos, 1999, pp. 30-2.

[12] Op. cit. p. 16.

[13] *Ibíd.*

[14] *Ibíd.* p. 17.

[15] *Ibíd.* p. 18.

[16] *Ibíd.* p. 21.

[17] *Ibíd.*

[18] *Ibíd.* p. 22.

[19] Hacia interpretaciones opuestas a la nuestra apunta la opinión de Knutson (op. cit., p. 61) al afirmar que "parodiando el género, estas resoluciones son dudosas, porque X se basa más en la fantasía que en los hechos".

[20] Parece confirmar nuestras tesis el comentario de Colmeiro a *El laberinto de las aceitunas*, en que dice: "El laberinto no es pues simplemente el resultado de la visión desfigurada del narrador-protagonista, sino también un reflejo de la deformada configuración de la propia realidad. La aparente falta de lógica en la vida del protagonista y en la inconclusividad de sus aventuras novelescas obedece tanto a la perspectiva distorsionada y marginal del protagonista, a su concepción anormal de la realidad, como a la irracionalidad de la realidad misma, la arbitrariedad del lenguaje y de las convenciones genéricas [...] su ambigua condición de cuerdo-loco revela y amplifica estas ilógicas contradicciones. De esta forma, la exposición irónica de la irracionalidad se convierte en una crítica a la realidad misma" (op. cit., 210).

[21] Eduardo Mendoza, *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona, Seix Barral, 1998; desde ahora en adelante citaremos en el texto con la sigla MCE y el número de página correspondiente.

[22] Eduardo Mendoza, *El laberinto de las aceitunas*, Barcelona, Seix Barral, 1997, p. 10; desde ahora en adelante citaremos en el texto con la sigla LA y el número de página correspondiente.

[23] Eduardo Mendoza, *La aventura del tocador de señoras*, Barcelona, Seix Barral, 2001, p. 12; desde ahora en adelante citaremos en el texto con la sigla TdS y el número de página correspondiente.

[24] Cfr. S. S. van Dine, "Twenty rules for writing detective stories", en AA. VV., *The great detective stories*, New York, Scribner's, 1927.

[25] Op. cit., pp. 211-19.

– per citare questo articolo:

*Artifara*, n. 6, (gennaio - dicembre 2006), sezione Addenda

© Artifara

ISSN: 1594-378X

