

El misterio de la cripta embrujada,
de Eduardo Mendoza.
Por Alberto Magro

No tienes por qué tener miedo, porque estos pies y piernas que tienes y no ves, sin duda son de algunos forajidos y bandoleros que en estos árboles están ahorcados; que por aquí los suele ahorcar la justicia cuando lo coge, de veinte en veinte o de treinta en treinta; por donde me doy a entender que debo estar cerca de Barcelona.

Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*
(E. Mendoza, epígrafe de su primera novela)

EDUARDO MENDOZA nació en Barcelona hace setenta y un años. Hijo de buena familia, estudia en diversos colegios religiosos de la ciudad. Pasa a la Universidad y se matricula en Derecho casi por tradición familiar, y porque en aquella época sólo los hijos de la burguesía y los de ciertos funcionarios tienen acceso a ella. Se licencia en el 65. Al curso siguiente viaja a Londres con una beca para estudiar sociología que la aprovecha más que nada, para leer y escribir. A su vuelta trabaja de abogado (o de sofista, al decir de los griegos, que inventaron el oficio allá por el siglo de Pericles). En el 73 se va a Nueva York, y vive de las traducciones que hace en la ONU. Cuando una vez le preguntaron por qué un joven abogado emigra a América, puso como disculpa el cierre de un bar en la calle Tuset, aduciendo que desde entonces, Barcelona se había vuelto una ciudad aburrida; toda España, añadió después, era triste, amarga y violenta en aquellos años. Durante los diez siguientes trabaja, escribe y escribe. Regresa a Barcelona tras pasar por Ginebra, Viena y otras ciudades europeas. Se sigue ganando la vida con las traducciones, aunque ya ha recogido algún premio con su primera novela. Es un escritor incisivo, crítico y observador de la realidad, que nos deja en su bibliografía más de una docena de novelas, relatos, ensayos, teatro, artículos, algún guión de sus propias novelas y múltiples colaboraciones en prensa. De sus traducciones literarias quedan, las *Cartas*, de Byron; *Antonio y Cleopatra*, de Shakespeare; *Horwards End*, de Foster; o *Panorama desde el puente*, de Miller. Algunas de sus novelas han pasado por las salas de cine de la mano de directores como Drove, Camus, del Real o Chavarri. Su última novela es de 2012, y la cuarta de las protagonizadas por el mismo personaje de ésta que hoy se presenta:

EL MISTERIO DE LA CRIPTA EMBRUJADA

En una entrevista para la televisión, tras publicarse la novela en 1979, el autor la califica de urbana y viajera. La compara con la novela antigua de viajes que utiliza el camino para la presentación de acontecimientos fortuitos. La diferencia, dice, es que en ésta, se viaja sin salir de la ciudad. Es en esta abstracción espacio-tiempo cuando transcurre la novela.

EL MISTERIO DE LA CRIPTA EMBRUJADA, es una obra satírica con sabor a novela picaresca y raíces cervantinas. Narrada en primera persona por el protagonista, un marginado al que las circunstancias obligan a hacer de detective y, que no sólo conoce la decadencia de la sociedad, sino que emite juicios morales sobre ésta, aún a costa de entrar en contradicción consigo mismo.

“Apelaría al amor a la verdad y a la justicia y a otros valores absolutos si éstos fueran mi brújula, pero no sé mentir cuando se trata de principios.”

Sin ningún tipo de conciencia es fulero, estrambótico y hasta despiadado, capaz de cualquier cosa para conseguir sus objetivos. No duda, por ejemplo, en echar sal en la herida de un individuo y aprovechar el respingo para romperle una banqueta en la cabeza.

EL MISTERIO DE LA CRIPTA EMBRUJADA, es su segunda novela. Está ambientada como la mayoría de su obra en la ciudad de Barcelona. El tiempo es 1977. Primer gobierno Suárez y uno de los años más críticos tras la muerte del dictador. Una primavera intensa, donde se han tomado decisiones políticas que determinarían el paso de la dictadura al Estado de Derecho. Por el Manzanares, cerca de la Zarzuela y la Moncloa, resuenan las cañoneras de la Armada y dimite el ministro de Marina. Es el año de los poderes fácticos.

Su amigo Vázquez Montalbán decía que en cada sitio hay que comer lo que se cocine, por eso cuando por aquel tiempo se reúne con Miquel Roca, lo hacen en un restaurante factual y piden lubina a las ostras, y beben cava. Y el mismo Mendoza declara que, entre los sueños de su promoción no figuraba el poder. Para tranquilizar el panorama, Jimmy Carter se compromete a apoyar la democracia en España. Y es también, en la primavera de ese mismo año, cuando transcurre la acción de la novela.

Ese Estado casi democrático, a pesar del apoyo del rey de los cacahuets, traerá consigo una libertad desconocida hasta entonces, donde convivirán, al igual que los personajes de Mendoza, las incipientes clases medias con los emboscados del pasado, las formas de corrupción antiguas con otras que no lo son tanto y lo que está por venir. Alrededor de este ambiente, el autor teje una farsa. Una sátira moral y social, una historia de asesinatos de ayer y de hoy, y de enigmas antiguos y nuevos. La resolución se le encarga a un enfermo mental. Una decisión auspiciada por las fuerzas viva de la ciudad: un comisario de policía, el director médico del centro que tutela la vida del loco y la madre superiora del colegio donde se han producido las misteriosas desapariciones. Los juzgamundos se

han puesto de acuerdo y prometen la libertad al supuesto esquizoide, si se aviene a colaborar y es capaz de resolver el caso.

Mendoza, crea una ciudad con aire canalla, la mezcla de mundos distintos que se entrecruzan, ampliándose y modificándose en un continuo diálogo. A diferencia con su primera novela, colocada en la misma ciudad pero más de medio siglo antes, aquí nos presenta un universo de donde surgen esos elementos carnavalescos que la acercan al *Don Quijote*. El protagonista pertenece a lo que llamaríamos lumpen, un delincuente habitual que maneja un lenguaje, retórico, con una dislocada verborrea impropia de su ascendencia social; es absurdo pero coherente con sus obsesiones, tan delirantes como él mismo:

“Soy, en efecto, o fui, más bien, y no de forma alternativa sino cumulativamente, un loco, un malvado, un delincuente y una persona de instrucción y cultura deficientes, pues no tuve otra escuela que la calle ni otro maestro que las malas compañías de que supe rodearme...”

Este loco, al igual que el *caballero andante*, es capaz de presentar la realidad en la que vive a través su peripecia vital. Dialoga a veces con el lector y le propone seguir leyendo, o le hace recomendaciones, «nuca diga usted, lector, de esta agua no beberé». Sus descripciones narrativas están llenas de detalles con un vocabulario entre culto y pasado de moda, como cuando escapa de la casa del industrial catalán:

Brinqué, pues, como iba diciendo, del coche al suelo y otrosí por sobre el seto y con pasmosa agilidad corrí por la calle usando la cabeza a modo de ariete para abrirme paso entre el gentío que los gritos y los tiros habían congregado...

O cómo se vale de argucias imposibles para engañar al mayordomo de la casa del industrial, haciéndose pasar por mandadero de una joyería de lujo y colarse así, en la habitación de la chica casadera cuando ésta se prueba el traje de novia.

Los personajes de esta novela, son fiel reflejo de una sociedad dividida en clases, desde la alta burguesía al sector más miserable que, sin ninguna conciencia social, sobrevive por los impulsos del instinto. En otras ocasiones son los detalles los que convierten en auténtica, esa realidad, como el taxista de la policía secreta, que piensa votar a González y, sin embargo, vigila a Raventós, el dirigente socialista catalán.

En la ciudad de Mendoza, se entrecruzan con irónica denuncia la Barcelona burguesa y biempensante, con la mugre del Barrio Chino. Pero no se limita a la mera descripción. La utiliza como personaje que a veces huele a jazmín y a veces a vómito,

...nos adentramos en una de esas típicas calles del casco viejo de Barcelona tan llenas de sabor, a las que sólo les falta techo para ser cloaca...

o crea una caja china para llenarla de imágenes:

...y nos detuvimos frente a un inmueble renegrido y arruinado de cuyo portal salió una lagartija que mordisqueaba un escarabajo mientras se debatía en las fauces de un ratón que corría perseguido por un gato.

Pero también es capaz de estilizar el lenguaje para crear un retrato casi perfecto de la Barcelona de la transición.

Ví pasar por la ventanilla aceleradamente casas y más casas y bloques de viviendas baldíos y fábricas apestosas y vallas pintadas con hoces y martillos y siglas que no entendí, y campos mustios y riachuelos de aguas putrefactas y tendidos eléctricos enmarañados y montañas de residuos industriales y barrios de chalets de sospechosa utilidad y canchas de tenis que se alquilaban por horas, siendo más baratas las de la madrugada, y anuncios de futuras urbanizaciones de ensueño y gasolineras donde vendían pizza y parcelas en venta y restaurantes típicos y un anuncio de Iberia medio roto y pueblos tristes y pinares.

Pero la crítica permanente a todo lo que se mueve, no queda aquí. Si el alma existiera, en esta novela se llamaría parodia. La utiliza para entrarle por derecho a una sociedad triste y amarga, por utilizar sus mismas palabras. Me pregunto si no servirían también para los tiempos que corren, a pesar de que hoy los bares son más numerosos. Paródicos son los nombres de los personajes secundarios; un jardinero viejo y casto que se llama Cagomelo Purga o un tal Plutonio Sobobo, dentista y lacayo del industrial. También forman parte de la parodia, las digresiones largas y cargadas de humor en las alucinaciones del protagonista hasta llegar al sarcasmo narrativo; paródica es la conversación con el negro del taparrabos de lamé, que se le presenta en el sueño involuntario del éter y le dice: *yo soy aquél negrito del África tropical.*

Divagaciones, abstracciones a propósito, explicaciones retóricas, dislocadas verborreas. Nada está ahí por casualidad, todo lleva al final de la trama.

El estafalario detective termina resolviendo el enigma pero a costa de inculpar al rico industrial. Lo impide la autoridad competente con la sutileza que le es propia. Le propone olvidarse de la libertad y volver a la confortabilidad del manicomio:

Te voy a exponer el problema sin tapujos. Ante todo, tenemos un caso, que yo veo así: estás recién salido de un manicomio y buscado por lo que a continuación se enumera: ocultación de un delito, desacato a la autoridad, agresión a las fuerzas armadas, posesión y suministros de sustancias sicotrópicas, robo, allanamiento de morada, suplantación de personalidad, abusos deshonestos con una menor y profanación de sepulturas.

Nuestro loco cervantino, ante la casuística policial, accede resignado.

“Y yo iba pensando que, después de todo, no me había ido tan mal, que ha-bía resuelto un caso complicado en el que, por cierto, quedaban algunos cabos sueltos bastante sospechosos”.

Y camino de su internamiento, se reconforta con esos días de libertad, mientras le llega el recuerdo de una compañera oligofrénica, que siempre le había mirado con buenos ojos.

Taller, lluvioso CCXXII

El «cronotopo» del «camino» en la literatura española

El análisis del *cronotopo* —abstracción del espacio-tiempo en que transcurren las obras pertenecientes a un género— permite la superación de las épocas y de las diversas literaturas a la búsqueda de caracteres comunes:

El camino es singularmente apropiado para la representación de un acontecimiento fortuito (...) Se entiende, pues, la importancia temática que el camino tiene para la historia de la novela: está presente en la novela antigua de costumbres y de viajes (...) Los héroes de la novela medieval de caballerías emprenden el camino, donde a menudo se desarrollan todas las peripecias del relato (...) Ha determinado también los asuntos de la novela picaresca española del siglo XVI: *Lazarillo*, *Guzmán*. Durante los siglos de oro es *Don Quijote* quien se encamina al reencuentro de toda España, desde el forzado que va a galeras, hasta el Duque. Ese camino está condicionado profundamente por el transcurso del tiempo histórico, por las impresiones y los síntomas de su descomposición, por los indicios de la época.

CONSTRUCCIÓN LITERARIA: EL CASO DE EDUARDO MENDOZA

Enric Bou. *Brown University*

Las novelas de Eduardo Mendoza constituyen una propuesta muy original entre los diversos intentos de construcción literaria de la ciudad. Buena parte de ellas dibujan un mundo caracterizado por dos rasgos: la ambientación en una Barcelona pretérita y la focalización en torno a un personaje central ambiguo, de origen dudoso, que asciende y cae, hasta desaparecer de modo más o menos sorprendente. En el mundo narrativo de Mendoza se confirma una situación o cronotopo reincidente: el loco, extraño, *parvenu* (Leppince, Bouvila, Prullàs) integrado por impostación en una alta burguesía barcelonesa, en un tiempo histórico muy preciso que ilustra retrospectivamente el presente. Como es sabido el *cronotopo* es la materialización principal del tiempo en el espacio, el centro de la concretización y encarnación representativo de toda la novela. Todos los elementos abstractos de la novela –generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc.– giran en torno al cronotopo (Bachtin 398). Mendoza utiliza la “inversión histórica” que discute Bajtín, en la cual se refigura como ya sucedido en el pasado aquello que puede o debe ser realizado sólo en el futuro y que constituye un fin, una posibilidad y no una realidad en el pasado. La ciudad sirve no como mero fondo, sino que adquiere categoría de personaje. En el *Quijote* se mezclan el cronotopo del “prodigioso mundo extraño” con el del “camino principal a través del país natal” en un modo que cambian sustancialmente el sentido de ambos. Algo así sucede en las novelas de Mendoza, siempre preñadas de cervantismo de la mejor estirpe: el loco protagonista puede presentar, o mejor indagar, la normalidad del mundo extraño a través de una peripecia vital. Pero en el fondo no hace sino ofrecer una mirada deformada de una realidad bien conocida por el narrador y por buena parte de sus lectores. Así son los personajes de Miranda, Pajarito o Leppince en *La verdad sobre el caso Savolta*, y el propio Bouvila, en *La ciudad de los prodigios*, enajenado y alienado de su familia que vive la obsesión de recrear una villa de coleccionista, como el *Xanadú* de *Citizen Kane*. O el personaje de Prullàs, de *Una comedia ligera*, autor teatral que huye de su ambiente familiar burgués y se refugia en sórdidos ambientes de teatro en la tórrida ciudad. A esta serie o trilogía podemos añadir incluso al anónimo protagonista de novelas como *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas* o *La aventura del tocador de señoras* (1), el cual añade una perspectiva más contemporánea.

Esta relativa unidad de proyecto narrativo es lo que me permite leer estas novelas de Eduardo Mendoza como una suerte de trilogía de novelas urbanas, complementadas en parte con la serie detectivesca. Con este conjunto el autor presenta una visión urbanística y literaria de una ciudad –Barcelona–, que inaugura una estantería bien característica junto a los modelos ya establecidos, de la ciudad industrial, detectivesca, cubista o cibernética (Vidler 235) y que resulta en una incursión original en la biblioteca que es la ciudad. El análisis que propongo tiene su arqueología en la conocida ciudad-libro que evocó Roland Barthes inspirándose en Balzac: “*Et nous retrouvons la vieille intuition de*

Victor Hugo: la ville est une écriture; celui qui se déplace dans la ville, c'est-à-dire l'usager de la ville (ce que nous sommes tous), est une sorte de lecteur qui, selon ses obligations et ses déplacements, prélève des fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret" (Barthes 268). En efecto, el habitante/usuario de la ciudad efectúa un doble movimiento, de exploración y de enunciación, ya que la conoce y la dice al caminar. Y el escritor colabora en esta operación de manera significativa, al crear una ciudad alternativa, hecha de palabras y trayectos, de elecciones y fragmentos. Escribe textos que son libros y al mismo tiempo edificios. Modificaciones de la imagen mental del espacio urbano. De hecho, al escribir novelas urbanas contribuye a hacer verdad la visión que tuvo Gerard Genette: "*je rêve parfois que je marche dans une rue de Paris dont les façades haussmanniennes se transforment peu à peu en rayons de livres superposés et alignés à l'infini, chaque étage devenant un rayon, chaque fenêtre un dos de livre. Je cherche une adresse, et je ne trouve qu'une cote*" (Genette 2006, 38). La obra de Mendoza es una contribución significativa en la literaturización de la ciudad. En el caso de Mendoza, la construcción literaria de la ciudad, un aspecto que desde perspectivas diversas ha generado un gran interés (2), se desarrolla en torno a la yuxtaposición de cuatro modos complementarios: el contraste entre el lujo y la mugre; la incorporación de los textos paródicos que recrean y manipulan la historia del lugar (3); el documentalismo a través de notas de ambiente que reconstruyen el espíritu y la imagen de una época; las visiones y contemplaciones de la ciudad. Aquí estudiaré los cuatro modos en función de la trilogía urbana. En el uso de los mismos, en el sentido genettiano de modo, de regular la información narrativa (Genette 1972, 183), se confirma la distinción esencial que hiciera Erich Auerbach, el maestro de todos, entre dos tipos de realismo. El primero es el que reconocía en la *Odisea* de Homero, construido a partir de una descripción particularizada, bajo una luz igual, con una conexión sin lagunas, expresión franca, uso de primeros planos, y limitación de la perspectiva histórica y la problemática humana. El segundo tipo de realismo es el que reconocía en el *Antiguo Testamento*, el cual presta atención desigual a la totalidad, iluminando algunas partes, dejando otras a oscuras, con un estilo roto, en el que domina la sugestión de lo no dicho, con una pretensión de valor histórico universal, una representación del devenir histórico y la profundización en lo problemático (Auerbach I, 3-29). La combinación de ambos tipos de realismo concede al mundo de Mendoza una característica combinación de lo particular y lo universal. En una narrativa muy condicionada por el espacio concreto, pero con la habilidad de hablarnos de lo divino y lo humano.

Mendoza recrea una ciudad, Barcelona, que le atrae, por ese aire canalla, la mezcla de mundos, de niveles, que se entrecruzan, ampliándose, modificándose, en diálogo. Es este un valor importante en la narrativa de este autor: la capacidad para denunciar irónicamente la Barcelona, burguesa y bienpensante, el contraste entre la mugre y el lujo como ya indicó Costa Vila (40). En ocasiones Mendoza ha utilizado la descripción de los bajos fondos para inscribir una visión pesimista de la ciudad, matizada siempre por el uso de una aproximación en clave irónica. Por ejemplo, en un fragmento especialmente cómico de *El misterio de la cripta embrujada* presenta las calles sucias del Barrio Chino (el antiguo barrio de prostitución de Barcelona situado entre la Rambla y la avenida del Paralelo) como si éstas se trataran de una cloaca, una metáfora que insiste en los aspectos negativos del barrio. Pero no se limita a la mera descripción, sino que añade otros efec-

tos ópticos inspirados en la poesía popular (o las *nursery rhymes*) para introducir una complejidad inesperada:

Nos adentramos en una de esas típicas calles del casco viejo de Barcelona tan llenas de sabor, a las que sólo les falta techo para ser cloaca, y nos detuvimos frente a un inmueble renegrido y arruinado de cuyo portal salió una lagartija que mordisqueaba un escarabajo mientras se debatía en las fauces de un ratón que corría perseguido por un gato. (MCE, 60)

El efecto de hipérbole, al convertir la calle en cloaca, es matizado por el uso que hace de este caso particular de *clímax*, es decir una anadiplosis continuada, o la repetición de la última parte de un segmento sintáctico o métrico en la primera parte del segmento sucesivo (Mortara Garavelli 191, 195). Un fragmento como éste demuestra la atención, irónica y detallista, al escenario urbano, pero al mismo tiempo la habilidad de intervenir a través de la palabra que permite al narrador introducir una (re)visión de este espacio. Esta revisión, o revisitación provoca una apreciación del entorno en función del detalle. Al introducir estos elementos de literatura popular modifica y amplía nuestra percepción del lugar, pero sobre todo lo aleja de cualquier pretensión realista.

En un episodio de *Una comedia ligera* el autor describe la escena de un carro que llega junto a un mercado. La descripción del ambiente urbano culmina con el siguiente comentario: “Como en la ilustración edificante de un catecismo escolar, un hombre con el rostro blanco, que cargaba un saco de harina, se cruzó con otro hombre tiznado de negro que cargaba una espuerta de carbón.” Sigue una descripción de las diversas tiendas que ve en la calle. Tras lo cual el narrador añade: “Prullàs aspiró el aire con delectación; le fascinaba el espectáculo de aquella Barcelona insólita, de blusón y mandil, ordenada, tenaz y laboriosa, tan distinta de aquella otra Barcelona de pechera almidonada y traje largo, frívola, viciosa, hipócrita y noctámbula, que la vida le había llevado a compartir y en la que se encontraba maravillosamente bien.” (CL, 156). Como apuntaba antes, ésta es una de las constantes de la ciudad evocada por Mendoza: el contraste entre los bajos fondos y los ambientes de la alta burguesía elegante. Y así atribuye a un mismo personaje obsesiones cruzadas, como los escaladores sociales que evocan sus humildes orígenes: Lepprince a la búsqueda de María Coral, Bouvila obsesionado por el recuerdo que ya es fantasma de Delfina, o Prullàs deambulando por el Barrio Chino. Contrastan las viviendas elegantes, soñadas y reconstruidas en todos sus pormenores, como las tabernas, cabarés y tascas de los bajos fondos.

Es precisamente la pareja de personajes Miranda-Pajarito la encargada de introducir la sensación de ciudad en *La verdad sobre el caso Savolta*. En una novela que en la primera parte está tan dominada por el diálogo, las extensas evocaciones de Miranda, con su peculiar registro que produce un *pastiche* folletinesco, introducen un respiro en las ristas dialogadas y añaden las necesarias acotaciones de ambiente: “Circulaban por entre las barracas hileras de inmigrantes, venidos a Barcelona de todos los puntos del país. No habían logrado entrar en la ciudad: trabajaban en el cinturón fabril y moraban en las landas, en las antesalas de la prosperidad que los atrajo. Embrutecidos y hambrientos esperaban y callaban, uncidos a la ciudad, como la hiedra al muro.” (VCS, 72). El mismo personaje introduce callejones oscuros donde se producen asesinatos de los pistoleros

(VCS, 74), librerías en la calle Aribau donde se reúnen anarquistas (VCS, 88), cabarés y tascas de mala muerte, todos lugares fronterizos de la ciudad moral. En la segunda parte de la novela, un narrador en tercera persona, a partir de la focalización en el personaje de Nemesio Cabra Gómez, o a través de los monólogos de Javier Miranda, nos introduce en el ambiente de la taberna (VCS, 171-4, 189) y el cabaré (VCS, 177, 180, 189), respectivamente. El cabaré es importante puesto que allí Miranda conoce a María Coral. La escena de presentación del cabaré sucede a través de un largo paseo por el barrio chino, del que destaca la desorientación a causa de su carácter laberíntico y el azar que provoca reconocimiento: “Perico y yo nos internamos más y más en aquel laberinto de callejones, ruinas y desperdicios, él curioseándolo todo con avidez, yo ajeno al lamentable espectáculo que se desarrollaba a nuestro alrededor. Así llegamos, por azar o por un móvil misterioso, a un punto que me resultó extrañamente familiar” (177). El lugar no es otro que el tenebroso cabaré Elegantes Variedades. En estas páginas de la novela, la presentación de los bajos fondos alterna con escenas de la nueva vida burguesa de Lepprince, recién casado con la hija del asesinado Savolta, que acaba de quedar encinta. El contraste entre los bajos fondos y los barrios elegantes, entre lo canalla y lo burgués, da pie a cómicas situaciones que tienen, sin embargo, un gran fondo trágico. Pero son situaciones que, en definitiva, expresan la doble faz de la ciudad, algo que el poeta Maragall percibió años antes y plasmó en unos versos definitivos: “*Tal com ets, tal te vull, ciutat mala:/ és com un mal donat, /de tu s'exhala:/ que ets vana i coquina i traïdora i grollera,/ que ens fa abaixa' el rostre/ Barcelona! i amb tos pecats, nostra' nostra'/ Barcelona nostra! la gran encisera!*”.

El *pastiche* (juego lúdico) y la parodia (degradación), ofrecen a la novela dos instrumentos precisos para manipular el espacio urbano. Y en las manos de Mendoza sirven para el retrato de la ciudad apartándose de la mera voluntad documentalista de raigambre realista (4). Ésta no es un simple decorado de fondo, sino que se incorpora de forma integral en el planteamiento narrativo. En *Una comedia ligera*, por ejemplo, el narrador nos sitúa en una Barcelona de posguerra, anodina, adormecida. Colapsada. Hay una voluntad por parte del narrador de presentar el contraste entre una ciudad “roja”, de antes de la guerra y la narcotizada del presente. Estamos en 1948 y las lecturas del periódico *La Vanguardia Española* por parte del protagonista tienen una función menos programática, pero igualmente informativa, que las que abren los capítulos de *Manhattan Transfer* de John Dos Passos (CL, 245). Asistimos al juicio de Nuremberg (CL, 20, 56), al retorno de Dalí (CL, 56), se respira todavía el duelo por la cogida mortal de Manolete en Linares (CL, 14) (5). Estas notas de ambiente se combinan con la sutil descripción de la ciudad ocupada en la que bajo lo aparentemente perfecto y normal, el ambiente edulcorado del franquismo, se respira lo siniestro:

Por doquier reinaban el orden, la medida y la concordia, se valoraban sobre todas las cosas la discreción y la elegancia, y se observaban los buenos modales en todo momento y ocasión: en el tranvía y en el trolebús los hombres cedían el asiento a las señoras, y se quitaban el sombrero al pasar ante la puerta de la iglesia. El tráfico rodado se detenía al paso de un entierro y la gente se santiguaba al salir de casa y al iniciar un viaje, porque en aquellos años la religión desempeñaba en su vida un impor-

tante papel de contención y de consuelo [...]. Nadie quería apartarse por ningún concepto del recto camino, porque aún flotaba en el aire el recuerdo conmovido de una época reciente en la que la irreligiosidad y el anticlericalismo habían conducido a todo tipo de excesos primero, y más tarde, como consecuencia inevitable, a unos años terribles, durante los cuales la ciudad vivió sumida en la violencia, el pillaje, la escasez y la zozobra. (CL, 6)

Esta descripción parece pertenecer al reino de los manuales de urbanidad, y tiene una función semejante a los *pastiches* de libros de historia o de prensa de época que leemos en *La verdad sobre el caso Savolta* o *La ciudad de los prodigios*. No se corresponde al mundo subterráneo, salvaje e incoherente, de una ciudad recién ocupada, que ha sufrido una represión brutal, como el que aparece en las novelas de Juan Marsé. Estas frases descriptivas deben leerse contra el fondo de las láminas y los consejos que repartían los manuales de urbanidad en la enseñanza primaria (Guereña). La ciudad y los comportamientos hipócritas que en la misma se viven se sitúan en las antípodas de los que Mendoza describe al final del mismo párrafo:

En aquellos años terribles, como en la bíblica visión, cayeron sobre la ciudad relámpagos y truenos, granizo y fuego, mientras las calles eran escenario de luchas internas y al amparo de la confusión se cometían crímenes horribles. De las ruinas humeantes se alzaba noche y día el coro de las lamentaciones. (CL, 6)

Estas referencias, como es habitual en Mendoza, nos remiten a un subtexto, que en este caso es el de los manuales usados en las escuelas primarias durante buena parte del régimen franquista. Estos libros, destinados a reeducar a unos ciudadanos peligrosos, rojos y separatistas, contrastan con los comentarios irónicos que se atreve a introducir Prullàs, el protagonista autor de esa genial obra *¡Arrivederci, pollo!*, los ensayos de la cual ocupan los ocios estivales del protagonista. Cuando se encuentra con los suegros y le preguntan cómo están las cosas en Barcelona, éste responde: “Nada de particular; dijo Prullàs, salvo que la FAI ha vuelto a quemar tres o cuatro conventos.” (CL, 33).

El humor es de gran importancia en la obra de Mendoza, y en la trilogía es la clave para presentar una versión paródica de la historia de la ciudad. Leídos literalmente como pueden hacer lectores poco informados, pueden llegar a crear una terrible confusión cómica. Mendoza se funda a menudo en una memoria histórica, tergiversada, a partir de la mezcla de documentos, testimonios falsos, citas de periódicos, reales o inventados, episodios de la historia de la ciudad, reinterpretados, y puestos al servicio de la narración. En la tipología del discurso literario de Bajtín una de las tres categorías básicas es el discurso de doble orientación, es decir el discurso que se refiere a algo que existe en el mundo, pero también a otro discurso. En este discurso subyacente se pueden distinguir diversas categorías de las cuales nos interesan particularmente dos: la estilización y la parodia. La estilización consiste en tomar prestado un estilo con otras finalidades (Lodge 33-37). Mendoza estiliza el discurso al imitar con frecuencia el lenguaje y el estilo de la etnología, de la prensa de época, de las guías turísticas, de los manuales de historia. Se inventa leyendas como la anécdota sobre el alcalde Rius y Taulet, según la cual, cuando el emprendedor Serrano de Casanova desistió de organizar la Exposición Universal de

Barcelona, el alcalde exclamó: “*Hòstia, la Mare de Déu*”. Esa frase, nos convence el narrador, “figura hoy, con otros dichos célebres, labrado en un costado del monumento al alcalde infatigable” (CP, 37) (6).

Gracias a otro de los efectos del discurso de doble orientación, el efecto paródico, Mendoza toma prestados otros estilos y los aplica a una finalidad expresiva contraria a la del discurso original. Mendoza parodia con frecuencia el discurso “moral” burgués. Los cuatro pilares de la sociedad, leemos, son “la ignorancia, la desidia, la injusticia y la insensatez” (CP, 135). Muchas páginas de *La ciudad de los prodigios* están escritas en la órbita del *pastiche* y la parodia. La obertura del capítulo IV ofrece un ejemplo extraordinario de la imitación de las guías decimonónicas: “El viajero que acude por primera vez a Barcelona advierte pronto dónde acaba la ciudad antigua y empieza la nueva” (CP, 165). Después del engaño que produce este inicio sigue una serie de despropósitos. El hacinamiento dentro de las murallas de la ciudad antigua, según el narrador, provocaba epidemias y obligaba “a cerrar para evitar que la plaga se extendiera y los habitantes de los pueblos formaban retenes, obligaban a regresar a los fugitivos a garrotazo limpio, lapidaban a los remisos, triplicaban el precio de los alimentos” (CP, 165). O incluye falsas autoridades: “Más conciso, escribe el padre Campuzano: *Raro es el barcelonés que antes de tener uso de razón no se ha informado gráficamente del modo en que fue engendrado*” (CP, 166). En la misma línea se pueden mencionar la visión del alcalde acerca del futuro de la ciudad (CP, 167), la utópica “Ciudad de Dios” propuesta por Abraham Schlagober (CP, 168-169), la discusión acerca del futuro Plan de Ensanche, con la intervención del gobierno central y la crítica del Plan Cerdà (CP, 170-173), la delirante narración del crecimiento Ensanche (183-185), las estafas con las vías de tranvía que organiza Bouvila (CP, 189). O la visión cómica del arte y la arquitectura del *Modernismo* catalán:

Con estuco y yeso y cerámica menuda dieron en representar libélulas y coliflores que llegaban del sexto piso al nivel de la calle. Adosaron a los balcones cariátides grotescas y pusieron esfinges y dragones asomados a las tribunas y azoteas; poblaron la ciudad de una fauna mitológica que por las noches, a la luz verdosa de las farolas, daba miedo. También pusieron frente a las puertas ángeles esbeltos y afeminados que se cubrían el rostro con las alas, más propios de un mausoleo que de una casa familiar, y marimachos con casco y coraza que remedaban las walkirias, entonces muy de moda, y pintaron las fachadas de colores vivos o de colores pastel. Todo para recuperar el dinero que Onofre Bouvila les había robado. (CP, 190-1)

Muchas de estas páginas pueden pillar desprevenido al lector y hacerle creer lo que no es. Incluso el mejor informado duda entre lo que realmente ocurrió y lo que añade Mendoza (7). Como ha indicado Mario Santana “el discurso paródico apela al palimpsesto de voces reconocibles pertenecientes a un legado común” (Santana 140). Contribuye, por tanto, a la constitución de una apariencia de verdad al inscribirse parcialmente en una memoria colectiva de textos leídos o citados.

La verdad sobre el caso Savolta, que desarrolla la historia del asesinato del industrial catalán Savolta, un traficante de armas durante la Primera Guerra Mundial, está escrita en clave de novela detectivesca. En esta novela Mendoza no describe la ciudad sino que ésta co-

bra vida a partir de las rendijas que abre el collage de textos y de voces. Revela un corrosivo análisis de la realidad económica, política y social de una Barcelona en la que conviven una burguesía reaccionaria, otra más liberal y un potente movimiento obrero anarquista. Según explicó con precisión José M. Marco, la novela se organiza a partir de tres estrategias narrativas y tres personajes principales, que tienen categoría de héroes picarescos o cinematográficos (Marco 48-52). Javier Miranda efectúa un relato en primera persona, monologuista, que es una especie de reflexión a partir del juicio, sin formar parte de éste. Este personaje corresponde a un Lazarillo, a quien le ponen los cuernos, y es el sujeto pasivo de unos acontecimientos que no comprende o ignora. Bajo una variedad de perspectivas, dominada por el dialogismo, se presenta la documentación del juicio: declaraciones, fichas policiales, artículos escritos por los implicados, la transcripción de las declaraciones de Miranda y el comisario. Nemesio Cabra Gómez es medio loco, vive en manicomios, manipulado por anarquistas, policía y poderosos. Es un personaje característico de Mendoza, y se asemeja al protagonista de *El misterio de la cripta embrujada* o *El laberinto de las aceitunas*. La narración en tercera persona proporciona una coherencia al conjunto, al complementar a los otros testimonios. A esta narración corresponde el personaje de Lepprince, deudor de los mafiosos cinematográficos, asesino de su suegro, escalador social. Al final de la novela la verdad queda oculta, puesto que la propia pesquisa desplaza a la verdad por descubrir. Es la focalización en la persona de Javier Miranda, la voz de su relato, la que nos da expresa la apreciación más exacta de esta ciudad. Después de escuchar a Doloretas, en un monólogo plagado de catalanismos, en el que ella cuenta la historia de su marido Andreu, asesinado por los pistoleros, Miranda medita mientras bebe un coñac: “Su historia era la historia de las gentes de Barcelona”. Y, acto seguido, al llegar a su casa, María Coral le ve cara de fantasma y le pregunta “¿Te has topado con tu propio fantasma?”. A lo que Miranda responde: “Un fantasma muy peculiar: un resucitado del futuro. Nuestro propio fantasma” (VCS, 350-2).

La ciudad es el escenario para una minuciosa reconstrucción de hechos históricos, en la que se aprecia el buen trabajo de hemeroteca que realizó Mendoza durante la preparación de sus novelas. Más exactamente, la ciudad proporciona el fondo de ambiente que es sutilmente mezclado con la realidad de la novela. Así en *La verdad...* reconocemos la manifestación catalanista del primer capítulo, o bien los ambientes de pistolero, característicos de la “rosa roja”, la Barcelona del primer tercio del siglo XX. Pequeños episodios de la ficción son ratificados por grandes episodios de la historia: sabemos que el abogado Claudedeu perdió una mano porque estaba en el Liceo el día que Santiago Salvador arrojó las bombas “Orsini” (VCS, 96). También el rey Alfonso XIII asiste a una cena en casa de Lepprince. Son ejemplos de legitimización de la ficción a través de referencias históricas.

Del mismo modo que la historia del pistolero blanco está inscrito en el destino de la infeliz pareja, las notas de ambiente en Mendoza reconstruyen la época, derivadas de una verdadera obsesión documental. O, mejor, de una opción estética de raigambre realista. En *Una comedia ligera*, quizá porque el autor ha conocido personalmente el lugar y el tiempo, los cuales corresponden al paisaje de su infancia y juventud, esta reconstrucción de la realidad es mucho más precisa. Informa con detalle de los locales que ve Pru-

llàs desde la parte posterior de un tranvía: *Granjas la Catalana*, el *Términus*, o los programas de los cines *Fantasio* y *Savoy* (CL, 57). En ese contexto tiene sentido la atención detallista a los cortes de energía eléctrica (CL, 9-10), la referencia a la abundancia de taxis que funcionan con gasógeno. La actitud documental le lleva también a inventariar oficios y personajes con un ágil trazo, como un modo incisivo de recrear el ambiente humano de la ciudad. Cuando Prullàs, en *Una comedia ligera*, se entrevista con el abogado Fontcuberta en el interior de *El Oro del Rhin*, introduce la escena con una conspicua descripción de ambiente que incluye, en particular, el paisaje humano que puebla el lugar:

Hombres graves y oscuros pontificaban sobre temas banales en largas y adornadas faenas retóricas que remataban con la certera estocada de un dicho sentencioso e irrefutable. Correteaban de mesa en mesa ofreciendo sus servicios tipos pálidos, sinuosos, de hombros escurridos, piel sebosa y mirada turbia, vestidos con sudorosos trajes de rayadillo, zapatos deformados por el uso, sombreros de paja y cartera. A sí mismos gustaban de llamarse falsamente interventores (CL, 217).

En otras ocasiones son pequeños detalles que resucitan el Zeitgeist y otorgan un valor de autenticidad a la época recreada. En *El misterio de la cripta embrujada*, un negro que aparece en un sueño canta la canción del *Cola-Cao* (8), que es de una publicidad comercial muy popular. Un taxista de la policía secreta piensa votar a González y vigila al líder socialista Reventós. O en las páginas finales del libro, durante un rápido viaje de retorno al manicomio, el protagonista rememora y valora la aventura vivida mientras contempla y da testimonio del paisaje suburbial, mientras se dirige desde el centro de la ciudad al manicomio:

Vi pasar por la ventanilla aceleradamente casas y más casas y bloques de viviendas baldíos y fábricas apestosas y vallas pintadas con hoces y martillos y siglas que no entendí, y campos mustios y riachuelos de aguas putrefactas y tendidos eléctricos enmarañados y montañas de residuos industriales y barrios de chalets de sospechosa utilidad y canchas de tenis que se alquilaban por horas, siendo más baratas las de la madrugada, y anuncios de futuras urbanizaciones de ensueño y gasolineras donde vendían pizza y parcelas en venta y restaurantes típicos y un anuncio de Iberia medio roto y pueblos tristes y pinares. (MCE, 203)

La visión caleidoscópica recompone el viaje de la ciudad al extrarradio y constituye un poderoso retrato de la Barcelona de la transición.

Las visiones y contemplaciones de la ciudad, por último, adoptan diversas funciones complementarias. En *La ciudad de los prodigios*, una novela inscrita en la posmodernidad, la ciudad de Barcelona desempeña un papel singular. En primer lugar es una ciudad que deviene escenario-personaje. Barcelona es el teatro de la ascensión y caída de Onofre Bouvila: allí peregrina buscando trabajo y asciende en la escala social a través de encuentros fortuitos, lugares de reunión (bares, casas) y la utilización de las bandas callejeras. De hecho, hay un paralelismo entre la fortuna de Bouvila, las mujeres que ama y la de la ciudad, como pone en evidencia la estructura de la novela. En los capítulos I y II Onofre Bouvila encuentra su lugar en el submundo. Estamos en la Barcelona de la Exposición del 1888, el inicio de la “Renaixença” (el catalanismo), la recuperación eco-

nómica, cuando se enamora vagamente de Delfina. En los capítulos III y IV el protagonista se instala en la buena y mala sociedad, inicia el amor por Margarita, la hija de Figa y Morera, se introduce en el mundo del pistolero y los negocios de especulación inmobiliaria. Corresponde a la Barcelona del Ensanche. En la última parte de la novela, los capítulos V, VI y VII la acción gira en torno a los negocios de armas y cinematográficos, y se enamora de María Belltall. La ciudad entra en el siglo XX, se prepara la Exposición del 1929 y el protagonista se refugia en la reconstrucción de la torre elegante. Las frases del inicio y final de la novela configuran el doble movimiento de ascensión y decadencia: “El año en que Onofre Bouvila llegó a Barcelona la ciudad estaba en plena fiebre de renovación” (CP, 9). La última frase es: “Después la gente al hacer historia opinaba que en realidad el año en que Onofre Bouvila desapareció de Barcelona había entrado en franca decadencia” (CP, 394). El calculado paréntesis que abre y cierra estas dos frases contiene lo que Barthes llamaba la caja negra de la novela (Barthes 1335). La ciudad no es sólo el escenario donde se pueden desarrollar las “hazañas” de Bouvila, sino que es también el marco espacial y temporal para las aventuras del protagonista.

La verdad... la ciudad también es presente. El paseo por la plaza de Catalunya de Miranda en compañía de Teresa da pie a una confesión. Teresa odia la ciudad, en cambio Miranda afirma: “Al contrario, no sabría vivir en otro sitio. Te acostumbrarás y te sucederá lo mismo. Es cuestión de buena voluntad y de dejarse llevar sin ofrecer resistencia” (VCS, 18). Una frase de Leppince abre un hondo misterio: “¿Sabes una cosa? Creo que Barcelona es una ciudad encantada. Tiene algo, ¿cómo te diría?, algo magnético. A veces resulta incómoda, desagradable, hostil e incluso peligrosa, pero, ¿qué quieres?, no hay forma de abandonarla. ¿No lo has notado?” (VCS, 252). Asimismo se produce una identificación entre algunos personajes y la ciudad, como una variante de las personificaciones de la misma. Cuando Miranda se entera del arreglo entre Leppince y María Coral exclama: “Soy el mayor cornudo de Barcelona” (VCS, 336).

En ocasiones la voz de Miranda, teñida impecablemente por los códigos de la novela rosa, nos presenta la ciudad: “recorrimos cada uno de los rincones de la ciudad dormida, poblados de mágicas palpaciones” (VCS, 68). Suben a las azoteas y se sienten como “el diablo cojuelo de nuestro siglo”. Y añade: “Con su dedo extendido sobre las balaustradas de los terrados señalaba las zonas residenciales, los conglomerados proletarios, los barrios pacíficos y virtuosos de la clase media, comerciantes, tenderos y artesanos” (VCS, 68). Nemesio Cabra Gómez presencia el fusilamiento de unos anarquistas en el castillo de Montjuïc, lo que da pie a una observación de la ciudad desde lo alto, similar a la de Miranda y Pajarito: “Frente a sí veía los muelles del puerto, a su derecha se extendía el industrioso Hospitalet, cegado por el humo de las chimeneas; a su izquierda, las Ramblas, el Barrio Chino, el casco antiguo y más arriba, casi a sus espaldas, el Ensanche burgués y señorial” (VCS, 304). La escena que contempla a continuación, el fusilamiento de compañeros anarquistas, le provoca la locura. Es el propio Miranda quien introduce la sensación de soledad urbana, “cuando se vive en una ciudad desbordada y hostil” (VCS, 93). En la misma novela un narrador en tercera persona traza un vivo panorama de la situación social en 1919 y el impacto que ésta tiene en el paisaje urbano: “en las paredes aparecían signos nuevos y el nombre de Lenin se repetía con frecuencia obsesiva” (VCS, 175). (9)

El mismo interés por el trasfondo social, pero de mucho mayor calado, predomina en *La ciudad de los prodigios*. En el capítulo VI Onofre Bouvila compra una mansión abandonada (CP, 296). Buena parte del capítulo es destinado a narrar las operaciones de restauración de la misma. Un momento significativo sucede durante la primera visita a la casa, cuando Bouvila se asoma a una ventana y mira hacia abajo:

Los matorrales y arbustos habían borrado los lindes de la finca: ahora una masa verde se extendía a sus pies hasta el borde de la ciudad. Allí se veían claramente delimitados los pueblos que la ciudad había ido devorando; luego venía el Ensanche con sus árboles y avenidas y sus casas suntuarias; más abajo, la ciudad vieja, con la que aún, después de tantos años, seguía sintiéndose identificado. Por último vio el mar. A los costados de la ciudad las chimeneas de las zonas industriales humeaban contra el cielo oscuro del atardecer. En las calles iban encendiéndose las farolas al ritmo tranquilo de los faroleros” (CP, 307-8).

Bouvila, que en el fondo es un pueblerino instalado en la ciudad, en la que ha realizado una fulgurante ascensión social, ve corroborado su puesto con esta mirada de dominio y control del espacio a sus pies. Aunque es un espacio que observa desde lejos, con el que no se siente identificado, excepto parcialmente con la parte vieja de la ciudad. Aquí se inicia una obsesiva y enfermiza maniobra de reconstrucción de la casa, que es algo más compleja que la simple ilustración de la “*synthesis of time by money*” (Resina, 962). Lo que en verdad hace el protagonista es construir una especie de *Xanadú* a la *Citizen Kane*. Es un “rompecabezas sin solución” en el que “cada cosa tenía que ser exactamente como había sido antes” (CP, 309). Coincide esta maniática reconstrucción con un viaje de retorno a su pueblo natal, Basora, y a un reencuentro con la familia que no ha visto en décadas. La personalidad del protagonista, nos recuerda el narrador, se refleja en la apropiación del espacio:

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 era falso y opresivo. [...] la mansión adquirió una solemnidad funeraria. Hasta los cisnes del lago tenían un aire de idiocia que les era propio. El alba amanecía para arrojar una luz siniestra y distinta sobre la mansión. Estas características eran del agrado de Onofre Bouvila. (CP, 332)

La crisis personal del personaje Bouvila se proyecta en este espacio iluminado por una luz siniestra, alejado de la ciudad, en el que todo es falso y opresivo, acentuando así la oposición entre un espacio interior, privado y controlable, y uno exterior, público e imprevisible. Tocado por la locura del coleccionista, los gestos del personaje en el cenit de su éxito, a las puertas de la decadencia, significan su identificación con un espacio fúnebre: la casa es la lápida que anuncia su caída.

Es curioso observar cómo lo analizado hasta aquí pervive en gran parte en la obra teatral que escribió en catalán. *Restauració* (1990) tiene muchos de los mínimos –y de los má-

ximos— exigibles a una obra literaria que encante a un público amplio, y esto lo consigue sin rebajar el nivel de sus mejores novelas: *La verdad sobre el caso Savolta*, *La ciudad de los prodigios*, *Una comedia ligera*. Aquí encontramos lo mejor del núcleo —quizás más acentuado— de la obra anterior y posterior, en prosa y en español, de Mendoza. En primer lugar, poderosa en la lejanía, la ciudad —Barcelona— que ha sido siempre el núcleo de su mundo narrativo. También la intervención irónica en situaciones históricas, trampa habitual para introducir el presente (aquí a través de los carlistas o la aparición cómica del rey). O los personajes ambiguos que se fundan en la ambivalencia (como subraya el cambio de vestidos y de identidades), en este caso exagerado por la velocidad de situaciones que exige el teatro. A su modo Mallenca (“*tot plegat, un mirall que es mira en un mirall*”), pero sobre todo Bernat en unas intervenciones que consagran la impostura, el artificio, como uno de los componentes esenciales del mundo de Mendoza. El resultado es como un collage hecho a partir de otras voces teatrales, expresamente fragmentario, un texto insólito en el panorama del teatro catalán. Porque es obra de un narrador que consigue juntar, sin aparentemente muchas pretensiones, en una noche de Tempestad unos protagonistas de Sueño. O de los sueños que vivimos tan a menudo (Mendoza, 1990).

¿Cuál es la verdad sobre la construcción literaria en Eduardo Mendoza? Un personaje de *La verdad sobre el caso Savolta*, el abogado Cortabanyes, da en el clavo cuando dice con sorna: “La vida es un tío-vivo que da vueltas hasta marear y luego te apea en el mismo sitio en que has subido” (VCS, 371) (10). El tío-vivo que constituye el mundo narrativo de Eduardo Mendoza consiste en una serie de movimientos de desorientación como algunos de los aquí analizados. Otro concepto constituyente de su mundo es la búsqueda de la verdad, la resolución de los misterios. Esperanza vana, como se encarga de anunciarnos otro personaje de *La verdad sobre el caso Savolta*. En palabras del anarquista “*mestre Roca*” cuando termina su defensa de la sustitución de las ideas por la acción: “Ésa es la verdad, lo digo sin jactancia, y la verdad escandaliza; es como la luz, que hiere los ojos del que vive habituado a la oscuridad.” Y esta es una de las verdades de este ciudadano escritor, de estirpe cervantina, con inflexiones entre lo picaresco y lo gótico: que a partir de documentación y parodia, visión y contrastes, consigue la recreación de un mundo urbano, de las miserias y glorias, el lujo y los bajos fondos siempre en combinación. Con una fina ironía, las “luces de la ciudad” son en Mendoza brillantes recreaciones desfiguradas del espacio urbano. Como Orson Welles hizo decir a Leland en *Citizen Kane*: “He was disappointed in the world. So he built one of his own— An absolute monarchy.” De modo semejante en la Barcelona de Mendoza, él es el rey. Aquí “construcción” cabe entenderlo en el sentido literal de evocación de la construcción de la ciudad (en especial en *La ciudad de los prodigios*, su novela más arquitectónica y urbanística), pero también de juego paródico y recreación de una ciudad que nunca existió. Su proyecto narrativo, la propuesta de una ciudad literaria a partir de la trilogía de novelas, presenta un contrapunto a las voces funestas que maldicen la ciudad real. Contra lo que ha escrito Paul Virilio: “*villes panique qui signalent, mieux que toutes les théories urbaines du chaos, le fait que la plus grande catastrophe du XXe siècle a été la ville, la métropole contemporaine des désastres du Progrès*” (23), se alzan proyectos alternativos como el de Mendoza. Un proyecto que encarna una verdad a la que se puede aplicar la reflexión de

Don Quijote al visitar una imprenta en Barcelona en la que corrigen la *Segunda parte* de la obra de Tordesillas: “las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas” (1146). Mendoza, combinando hábilmente *civitas* y *urbs*, ciudadanos y espacio urbano, ha conseguido edificar una verdadera ciudad fingida, que está en el centro de su mundo. Y cuando nos paseamos por ella, en maniobra parecida a la de Genette, reconocemos en las calles las casas-libros con su número de registro.

Notas

(1). La bibliografía de Mendoza incluye, entre otras, las siguientes novelas: *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) [VCS], *El misterio de la cripta embrujada* (1977) [MCE], *La ciudad de los prodigios* (1986) [CP], *Una comedia ligera* (1996) [CL]. Cito según estas ediciones utilizando las siglas entre corchetes.

(2). Entre los ensayos más destacables que se han tratado este aspecto en la narrativa de Mendoza se cuentan: Marco 1987, Alonso 1988, Roy 1991, Maurice 1991 y 1997, Rodríguez-García 1992, Soubeyroux 1994, Resina 1994, Santana 1997, Schwarzbürger 1998, García 2001, Wells 2001, González Ruiz 2002, Saval 2003.

(3). Caragh Wells ha indicado con acierto el peligro de confundir la mimesis de la ciudad a través de las palabras que configuran la novela con la ciudad misma. También ha analizado la subversión paródica del *Bildungsroman* a través de las descripciones históricas. En efecto, las descripciones y referencias históricas producen en las novelas de Mendoza un efecto inverso al del documentalismo decimonónico: “in *Balzac’s fiction* (...) they provide sociological and anthropological informations on Paris. The narrator therefore attempts to provide the reader with accurate impressions of the city whereas in *La Ciudad*, disgressions have the reverse effect” (Wells 721).

(4). La tesis de Begoña González Ruiz (2002 154-384) y en especial la documentación de los “Anexes”, constituye una minuciosa anotación de la ciudad que reconstruye, en que se inspira, Eduardo Mendoza. Es de una gran utilidad para constatar esta fidelidad a, y manipulación de, unas fuentes originales, algo característico del proyecto novelístico de Mendoza.

(5). Manuel Rodríguez "Manolete" (1917-1947) murió de una cornada en la plaza de toros de Linares en septiembre de 1947.

(6). Otros excelentes ejemplos estilización los localizamos en la presentación de la ciudad, en las alusiones históricas (mezcla de reales y ficticias, cómicas), las características fisiológicas de sus habitantes (7-8), las críticas a la ciudad en cartas en la prensa (38), los comentarios en la prensa sobre las concesiones para la Exposición de 1888 (42); la descripción de Barcelona y la explicación del hacinamiento de la población, así como la distinción entre el casco antiguo y el Ensanche (165-166); la explicación del desarrollo del Ensanche: el crecimiento del barrio (183-185); la visión cómica del Modernisme

(190); la explicación del advenimiento del cinematógrafo (265-66) o las nuevas diversiones (282-4); el desarrollo de la aviación en relación con Sagrada Familia y Gaudí (347-348).

(7). Mendoza ha realizado una parodia genial de los capítulos catastrales de *La comédie humaine* de Balzac. En opinión de Félix de Azúa “[l]a comparación con Balzac no es gratuita.” (1998 301).

(8). “Yo soy aquel negrito del África tropical...” (MCE, 184).

(9). Cuando Miranda y Coral regresan a Barcelona tras la luna de miel, hay otra importante escena en la que se documenta el ambiente social del momento (VCS, 300-1).

(10). Páginas antes la frase era ligeramente distinta: “La vida..., la vida es un tío-vivo, que da vueltas... y vueltas hasta marear y luego... y luego... te apea en el mismo sitio en que... has subido” (VCS, 85).

Obras Citadas

Alonso, Santos. *"La verdad sobre el caso Savolta" de Eduardo Mendoza*. Madrid: Alhambra, 1988.

Auerbach, Eric. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Piccola Biblioteca Einaudi, 35. 2 vols. Torino: Einaudi, 2000.

Azúa, Félix de. "Novelas y ciudades: Barcelona 1900-1980." *Lecturas compulsivas. Una invitación*. Barcelona: Anagrama, 1999: 295-309.

Bachtin, Michail. *Estética e romanceo*. Torino: Einaudi, 1979.

Barthes, Roland. "Sémiologie et urbanisme (1967)." *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil, 1985: 261-71.

Barthes, Roland. "Nouveaux essais critiques." *Oeuvres complètes. Tome 2. 1966-1975*. Ed. Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 1993 [1972]. 1335-411.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001.

Colmeiro, Jose F. "Eduardo Mendoza y los laberintos de la realidad." *Romance Languages Annual 1* (1989): 409-12.

Compitello, Malcolm Alan. "Spain's Nueva novela negra and the Question of Form." *Monographic Review/Revista Monografica* 3.1-2 (1987): 182-91.

Costa Vila, Jordi. "El autor contra su ciudad." *Quimera* 66-67 (1987): 39-41.

García, Carlos-Javier. "Las otras cartas de *La verdad sobre el caso Savolta*." *Hispanic Review* 69.3 (2001): 319-36.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

Genette, Gérard. *Bardadrac*. Paris: Seuil, 2006.

- González Ruiz, Begoña. *Le roman de Barcelone, Eduardo Mendoza et ses devanciers*. Vileneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2002.
- Guereña, Jean Louis. *Alfabeto de las buenas maneras*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2005.
- Lodge, David. "Mimesis and diegesis in modern fiction." *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*. London: Routledge, 1990. 25-44.
- Marco, José M. "El espacio de la libertad." *Quimera*.66-67 (1987): 48-52.
- Maurice, Jacques. "De la manipulation de l'Histoire dans La verdad sobre el caso Savolta." *La Renovation du roman espagnol depuis 1975. Actes du Colloque des 13 et 14 fevrier 1991*. Eds. -Yvan Lissorgues and Jose-Javier Nagore-Sanmartin. Toulouse: PU du Mirail, 1991.
- . "La ciudad de los prodigios o la deconstrucción de Barcelona." *Historia, espacio e imaginario*. Ed. Jacqueline Covo. Villeneuve d'Ascq, France: PU du Septentrion, 1997. 61-70
- Mendoza, Eduardo. *La verdad sobre el caso Savolta*. Barcelona: Editorial Seix-Barral, 1975.
- . *El misterio de la cripta embrujada*. Barcelona: Editorial Seix-Barral, 1977.
- . *La ciudad de los prodigios*. Barcelona: Editorial Seix-Barral, 1986.
- . *Una comedia ligera*. Barcelona: Editorial Seix-Barral, 1996.
- . *La aventura del tocador de señoras*. Barcelona: Editorial Seix-Barral, 2001
- Resina, Joan Ramon. "Money, Desire, and History in Eduardo Mendoza's City of Marvels." *PMLA* 109.5 (1994): 951-68.
- Rodríguez-García, Jose Maria. "Gatsby Goes to Barcelona: On the Configuration of the Post-Modern Spanish Novel." *Letras Peninsulares* 5.3 (1992): 407-24.
- Roy, Joaquim. "La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza: Una meditación cultural sobre Barcelona." *Hispanic Journal* 12.2 (1991): 231-46.
- Santana, Mario. "Antagonismo y complicidad: Parábolas de la comunicación literaria en 'Volverás a Región' y 'La verdad sobre el caso Savolta'." *Revista Hispánica Moderna* 50.1 (1997): 132-43.
- Saval, José-V. *La ciudad de los prodigios, de Eduardo Mendoza*. Madrid: Síntesis, 2003.
- Schwarzburger, Susanne. *La novela de los prodigios: Die Barcelona-Romane Eduardo Mendozas, 1975-1991*. Berlin: Frey, 1998.
- Soubeyroux, Jacques. "De la historia al texto: Génesis de La verdad sobre el caso Savolta de Eduardo Mendoza." *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos*. Ed. Juan Villegas. Irvine: Univ. of California, 1994. V: 370-78.
- Vidler, Anthony. "Reading the City: The Urban Book from Mercier to Mitterand." *PMLA* 122.1 (2007): 235-51.
- Virilio, Paul. *Ville panique. Ailleurs commence ici*. Paris: Ed. Galilée, 2004.
- Wells, Caragh. "The City of Words: Eduardo Mendoza's La Ciudad de los Prodigios." *Modern Language Review* 96.3 (2001): 715-22.