

# EL DESPLAZAMIENTO EN LAS NOVELAS SATÍRICAS DE EDUARDO MENDOZA

Jerikho Ezzekiel Amores

Department of Languages, Literatures, and Cultures  
McGill University, Montreal  
December 2022

A thesis submitted to McGill University in partial fulfillment of the requirements of the degree  
of Doctor of Philosophy

© Jerikho Ezzekiel Amores  
2022

## ÍNDICE DE CONTENIDO

|                                                                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| RESUMEN                                                                                                               | 4  |
| ABSTRACT                                                                                                              | 6  |
| RÉSUMÉ                                                                                                                | 8  |
| AGRADECIMIENTOS                                                                                                       | 10 |
| INTRODUCCIÓN                                                                                                          | 11 |
| El desplazamiento: una visión activa y dinámica del mundo                                                             | 11 |
| Mendoza y la dinámica del humor literario en el desplazamiento                                                        | 16 |
| La novela cervantina como tradición y mapa modelo cartográfico-narrativo de Mendoza                                   | 20 |
| La geocrítica literaria y la interpretación del contenido satírico                                                    | 25 |
| El Mediterráneo como espacio del desplazamiento                                                                       | 29 |
| Metodología y objetivos de la tesis                                                                                   | 32 |
| El corpus elegido                                                                                                     | 33 |
| Los capítulos                                                                                                         | 39 |
| CAPÍTULO PRIMERO                                                                                                      | 43 |
| De la transgresión a la “transgressivité” de Westphal                                                                 | 43 |
| El texto como transgresividad: hacia el desplazamiento de la novela negra al humor y la sátira del espacio del crimen | 47 |
| La transgresividad en los espacios mendocianos                                                                        | 53 |
| 1. La configuración espacial de la transgresividad en el texto: relatos, huecos y caos                                | 60 |

|                                                                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2. La profanación como transgresividad: autoridades, símbolos y tradición                                                      | 104 |
| CAPÍTULO SEGUNDO                                                                                                               | 127 |
| Hacia la polisensorialidad del espacio: provocaciones y producciones de los cinco sentidos                                     | 127 |
| La polisensorialidad y el espacio humano mediterráneo de los rituales diarios                                                  | 133 |
| Los múltiples sentidos del desplazamiento: la polisensorialidad en las novelas mendocianas                                     | 138 |
| 1. Caminar por las calles <i>favorables y hostiles</i>                                                                         | 142 |
| 2. El clima y las condiciones atmosféricas contra los personajes en desplazamiento                                             | 183 |
| 3. Los transportes y la fortuna en el desplazamiento                                                                           | 201 |
| CAPÍTULO TERCERO                                                                                                               | 219 |
| Del estereotipo al etnotipo                                                                                                    | 222 |
| El Mediterráneo como espacio de estereotipos etnoculturales: de los griegos hasta la actualidad por medio del humor cervantino | 229 |
| 1. Las huellas cervantinas del Mediterráneo: hacia los etnotipos modelo que llegan a Mendoza                                   | 233 |
| 2. La cultura catalana en el Mediterráneo mendociano                                                                           | 238 |
| El etnotipo mediterráneo mendociano: entre burlas y veras                                                                      | 241 |
| 1. Etnotipos y espacios de la vida cultural urbana                                                                             | 245 |
| Gastronomía                                                                                                                    | 246 |
| Libros                                                                                                                         | 255 |

|                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Teatro                                                                                                    | 260 |
| Música                                                                                                    | 262 |
| Cine y televisión                                                                                         | 268 |
| Arte y estética                                                                                           | 273 |
| Entretenimiento y turismo                                                                                 | 276 |
| 2. Etnotipos y dinámicas de etnia y raza: entre lo real, la historia y la ficción                         | 282 |
| Dinámicas, etnicidad e historia en el Mediterráneo bíblico                                                | 283 |
| Árabes-nabateos: costumbres y desplazamiento                                                              | 285 |
| Judíos en el siglo I                                                                                      | 289 |
| Personajes bíblicos: José, María, Jesús, Lázaro                                                           | 293 |
| Zara la samaritana: desplazada, intermediaria y extranjera                                                | 296 |
| Dinámicas del flujo migratorio en la Barcelona mendociana: <i>Sin noticias de Gurb</i> y la<br>pentalogía | 298 |
| Africanos y negros                                                                                        | 300 |
| Chinos                                                                                                    | 306 |
| 3. Etnotipos sobre jefes y empleados                                                                      | 312 |
| CONCLUSIÓN                                                                                                | 325 |
| BIBLIOGRAFÍA                                                                                              | 332 |

## RESUMEN

Desde el primer éxito de *La verdad sobre el caso Savolta*, la primera novela de Eduardo Mendoza, los críticos han referido a su maestría en el uso de la parodia y el humor que entrelazan diversos géneros textuales y mediales. Esta tesis examina el desplazamiento en siete novelas de contenido satírico del escritor. El estudio se basa en el trabajo geocrítico de Bertrand Westphal y la intertextualidad cervantina e indaga enfatizando la función dinámica del desplazamiento en el espacio de la sátira. Dialoga con los estudios existentes sobre los espacios de narrativas del crimen en las novelas de ciudad del Mediterráneo, específicamente *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas*, *Sin noticias de Gurb*, *La aventura del tocador de señoras*, *El asombroso viaje de Pomponio Flato*, *El enredo de la bolsa y la vida* y *El secreto de la modelo extraviada*. Por medio del análisis del contenido y narrativo y el repaso de los estudios existentes sobre las novelas, las cuestiones planteadas hacen hincapié en cómo las novelas de Mendoza representan diferentes modos del desplazamiento dentro de un Mediterráneo literario y cómo la geocrítica literaria ilumina el contenido satírico acerca de las culturas mediterráneas en las novelas de Mendoza. El primer capítulo explora el desplazamiento como cruzar límites y fronteras con el concepto de "transgressivité" para analizar ejemplos de configuración espacial y profanación en diferentes espacios urbanos de las novelas. El segundo capítulo explora el desplazamiento como producción y codificación de sentidos con el concepto de "polysensorialité" para analizar las experiencias sensoriales de los personajes en los aspectos de los paseos, el clima y el transporte en los espacios urbanos de las novelas. El tercer capítulo explora el desplazamiento dentro del espacio de cultura con el concepto de "ethnotypie" para analizar diversas representaciones de estereotipos populares relacionados con la clase, la etnicidad y la raza de los personajes en los espacios urbanos de las novelas. Las principales constataciones de esta investigación muestran que el desplazamiento

constante de los personajes es un modo de crítica por medio de la sátira de sociedades mediterráneas en las que son alienados. Luego, la combinación de las situaciones de crimen y la construcción satírica del espacio urbano modifica el sentido y la experiencia del lugar en el Mediterráneo literario de Mendoza. Finalmente, el uso de Mendoza de temas raciales, étnicos y sociopolíticos con el humor satírico es relevante para el comentario y la crítica sociales actuales de las relaciones tensas e inestables entre grupos dominante y marginalizados en desplazamiento en Barcelona. La contribución original y significativa de esta tesis a los debates actuales en los estudios de la espacialidad literaria y culturales españoles contemporáneos es que la indagación geocrítica en los múltiples sentidos del desplazamiento en el espacio literario mediterráneo aporta un punto de observación de la actividad y la dinámica de los espacios humanos articuladas como críticas en las novelas satíricas de Eduardo Mendoza.

## ABSTRACT

Ever since the outset of Eduardo Mendoza's first novel *La verdad sobre el caso Savolta*, critics have pointed out his mastery in the use of parody, and humour that intertwine diverse textual and media genres. This dissertation examines displacement in seven novels of satirical content by Eduardo Mendoza. Drawing from Bertrand Westphal's geocriticism and Cervantine intertextuality, the research addresses the gap by emphasizing the dynamic function of displacement in the space of satire. It engages with the existing scholarship on the spaces of crime narratives in Mendoza's Mediterranean city novels, such as *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas*, *Sin noticias de Gurb*, *La aventura del tocador de señoras*, *El asombroso viaje de Pomponio Flato*, *El enredo de la bolsa y la vida* and *El secreto de la modelo extraviada*. Through content and narrative analysis, and review of scholarship on the novels, the questions focus on how Mendoza's novels represent different modes of displacement within a literary Mediterranean and how literary geocriticism illuminates satirical content regarding Mediterranean cultures in Mendoza's novels. The first chapter discusses displacement as crossing limits and boundaries using the concept of "transgressivité" to analyze examples of spatial configuration and profanation in different urban spaces of the novels. The second chapter discusses displacement as production and codification of sensations using the concept of "polysensorialité" to analyze the characters' sensorial experiences of walking, climate, and transportation in urban spaces of the novels. The third chapter discusses displacement within the realm of culture using the concept of "ethnotypie" to analyze diverse representations of popular stereotypes related to class, ethnicity, and race of characters in urban spaces of the novels. The main findings of this research show that the constant displacement of characters is a method of criticism through the satire of Mediterranean societies in which they are alienated. Then, the combination of crime situations and satirical construction of urban space modifies the sense and experience of place in Mendoza's literary

Mediterranean. Finally, Mendoza's use of racial, ethnic, and sociocultural topics through satirical humor is relevant to current societal commentary and critique of the tense and unstable relations between dominant and marginalized groups in displacement in Barcelona. The significant and original contribution of this study to current debates in contemporary Spanish spatial literary and cultural studies is that the geocritical exploration in the multiple senses of displacement in the Mediterranean literary space brings a point of observation of the activity and the dynamic of human spaces articulated as critiques in Eduardo Mendoza's satirical novels.



## RÉSUMÉ

Depuis le premier succès de *La verdad sobre el caso Savolta*, le premier roman d'Eduardo Mendoza, les critiques ont fait référence à sa maîtrise dans l'emploi de la parodie et de l'humour qui relie divers genres textuels et médiatiques. Cette thèse examine le déplacement dans sept romans de contenu satirique de l'écrivain. Cette étude se base sur le travail géocritique de Bertrand Westphal et l'intertextualité cervantine et se concentre sur la fonction dynamique du déplacement dans l'espace de la satire. Elle dialogue avec les études existantes sur les espaces de narrative du crime dans les romans de ville de la Méditerranée, spécifiquement *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas*, *Sin noticias de Gurb*, *La aventura del tocador de señoras*, *El asombroso viaje de Pomponio Flato*, *El enredo de la bolsa y la vida* et *El secreto de la modelo extraviada*. Au moyen d'une analyse du contenu et narrative et la revue de la littérature existante sur les romans, les questions posées mettent l'accent sur comment les romans de Mendoza représentent différents modes du déplacement dans une Méditerranée littéraire et comment la géocritique illumine le contenu satirique au sujet des cultures méditerranéennes dans les romans de Mendoza. Le premier chapitre explore le déplacement comme le franchissement des limites et des frontières avec le concept de « transgressivité » pour analyser des exemples de configuration spatiale et profanation dans différents espaces urbains des romans. Le second chapitre explore le déplacement comme production et codification des sens avec le concept de « polysensorialité » pour analyser les expériences sensorielles des personnages dans les aspects de la déambulation, du climat et du transport dans les espaces urbains des romans. Le troisième chapitre explore le déplacement dans l'espace de culture avec le concept d'« ethnotypie » pour analyser diverses représentations des stéréotypes populaires liés à la classe, l'ethnicité et la race des personnages dans les espaces urbains des romans. Les principales constatations de cette recherche montrent que

le déplacement constant des personnages est un mode de critique au moyen de la satire des sociétés méditerranéennes dans lesquelles ceux-ci sont aliénés. Par la suite, la combinaison des situations de crime et la construction satirique de l'espace urbain modifie le sens et l'expérience du lieu dans la Méditerranée littéraire de Mendoza. Finalement, l'emploi par Mendoza des thèmes raciaux, ethniques et socio-politiques avec l'humour satirique est pertinent pour le commentaire et la critique sociétaux actuels des relations frustrées et instables entre groupes dominants et marginalisés en déplacement à Barcelone. La contribution significative et originale de cette étude aux débats actuels dans les études de la spatialité littéraire et culturelles espagnoles contemporaines est que l'exploration géocritique des multiples sens du déplacement dans l'espace littéraire méditerranéen apporte un point d'observation de l'activité et de la dynamique des espaces humains articulées comme critiques dans les romans satiriques d'Eduardo Mendoza.

## AGRADECIMIENTOS

La realización de esta tesis tiene en cuenta los numerosos desplazamientos por la ciudad, entre ciudades, provincias, países y continentes. También se incluyen los no-lugares como estaciones de tren, autobús y aeropuertos. Todo lo anterior destaca la movilidad del aspecto solitario de esa realización contemplativa, dinámica y productiva, pero no habría sido posible sin el apoyo de una red de entidades y personas.

Quisiera agradecer al profesor Jesús Pérez Magallón por su paciencia, entusiasmo, generosidad, sabiduría, así como su sentido de humor en nuestras interacciones a lo largo de los años. Mis agradecimientos también se extienden a la profesora Amanda Holmes y al profesor José R. Jouve Martín por sus consejos en varios aspectos de mi recorrido graduado; a Lucia Chamanadjian en los aspectos concretos de la pedagogía que se traducen en la evolución de mi práctica docente mediante el humor; al departamento por las otorgaciones de McGill Graduate Excellence Awards y las oportunidades de Course Lectureship (2018-2022); a la biblioteca de Humanidades y Ciencias Sociales McLennan por proporcionarme material indispensable y espacio de trabajo.

Me han acompañado también varias personas durante el doctorado con quienes he pasado algunos de los más estimulantes tiempos de ocio: Katherine Bundy, Samantha P. Ruckenstein, Carlos Antonio Pajuelo Jara, Lara Bourdin, Sophie Marie Schönberg, Timothy Ostrom. A Ryan Chahri por las ocasiones de intercambio de conocimiento a través de nuestras deambulaciones.

A mis padres por todo.

## INTRODUCCIÓN

### El desplazamiento en las novelas satíricas de Eduardo Mendoza

#### **El desplazamiento: una visión activa y dinámica del mundo**

Lejos de ser una completa novedad, el desplazamiento, que abarca un amplio significado según las circunstancias en el mundo, es una renovación marcante de nuestra época e insisto especialmente en el sentido de la rapidez, la facilidad y la hiperconectividad que caracterizan las tecnologías del viaje en el siglo XXI. Definir el desplazamiento lleva a una cierta cartografía interesante, que va desde los usos lingüísticos en el mundo literario, particularmente en lo concerniente a las figuras retóricas, humor, ironía, sátira, sarcasmo, hasta incluso aspectos socioculturales y geoespaciales, como una especie de tapiz, un camino de indagación. Pero una cosa es cierta: el desplazamiento es una constante en la producción de las ideas desde otras ideas que ya han formado parte de cierta tradición imponente e influyente. En ese ámbito, nos parece importante detenernos en las ideas sobre el nomadismo que Rosi Braidotti elabora en *Nomadic Subjects*. Braidotti, quien tiene un vínculo afectivo con el sujeto nómada, le atribuye al nomadismo las siguientes características al evocar la figura del nómada, agente que –para nosotros– encarna el desplazamiento: primero, dice, sirve para la identificación y la construcción de la identidad: el sujeto nómada se caracteriza como dinámico y una entidad fluida en constante cambio (Braidotti 5). Segundo, el sujeto nómada desea y se construye activamente por medio de redes contradictorias de distintos círculos sociales: eso apunta al desplazamiento (“relocation”) de identidades (Braidotti 10). Tercero, la exploración de la subjetividad nómada se hace más necesaria en tiempos de cambios acelerados, puesto que varios referentes tradicionales se recomponen, hasta incluso de modos contradictorios (Braidotti 13). Finalmente, lejos de vincular la identidad a la permanencia,

el nómada sólo es de paso y establece vínculos que le ayudan a sobrevivir en ciertas situaciones, pero nunca toma en serio los límites de una identidad nacional y fija. (Braidotti 64). ¿Respondería eso a lo que hace Mendoza como forma de novelar a través de sus personajes? Creo que desde ya podemos responder afirmativamente, dado que coincide con las novelas de Eduardo Mendoza: el contenido satírico que encontramos en ellas refleja una visión del desplazamiento que articularemos a lo largo de este trabajo. Las ideas que recogemos de Braidotti sobre el nomadismo interactúan con la perspectiva de la geocrítica literaria de Bertrand Westphal, quien escribe en *Atlas des égarements*: “La géocritique s’accommode de cette philosophie vagabonde. Elle est encline au tâtonnement, elle accepte le risque de l’égarement – car c’est à la faveur des égarement que poindra la nouveauté” (13). Pero también, de modo general, notamos ciertas características del nomadismo de Braidotti y las palabras de Westphal que corresponden a los narradores y personajes de las novelas de Mendoza, quien se ha nutrido y ha producido una relación intertextual con Cervantes pero también con los modelos literarios de su tiempo.

El desplazamiento como movimiento dinámico se relaciona de igual modo con la sátira, representando particularmente una visión del mundo que nos previene de ciertas desilusiones e inquietudes de la realidad que nos rodea. La sátira también posee un lugar singular por el tipo de mundo que se representa por medio de la ficción y que también se encuentra en el camino del desplazamiento y se convierte en remedio para quienes poseen la inteligencia y suficiente razón para distinguir la jocosidad y la realidad. Eso es especialmente importante a la hora de considerar obras posmodernas. Westphal pone de relieve la importancia del papel del posmodernismo –frente a los instrumentos de interpretación del modernismo– a la hora de interpretar las obras que se han producido en el mundo contemporáneo porque asegura “le passage de la ligne, des lignes, à une

sémantique des tempuscles, à une sémantique où les points échappent à toute dynamique linéaire dans un contexte de métissage et de dialogue absolus” (*Géocritique* 33).

La sátira se impone de un modo llamativo y su difusión provoca una serie de desplazamientos. Linda Hutcheon escribe en *Irony's Edge*: “it is satire in particular that frequently turns to irony as a means of ridiculing –and implicitly correcting– the vices and follies of humankind.” (Hutcheon 50). Para que se noten aquellos vicios, uno (el que escribe la sátira) debe haberse desplazado previamente por diferentes espacios de una sociedad que sea distinta de la suya. La sátira solicita cuestiones fundamentales sobre el estado de salud del ejercicio de opinión en sociedades avanzadas: “satire crosses lines, contests boundaries and it operates at the limits of cultural values and principles... satire nowadays forms as much a topical as an explosive subject of national and transnational public discussions, in the press as well as online (unless governments operate as censors)” (Drees y de Leeuw 1). Este es el caso comprometido y serio de la sátira que se activa en criticar aspectos sociopolíticos. Por otro lado, la perspectiva de Paul Simpson sobre la sátira apunta a los fundamentos comunicativos que desarrolla el humor: “satire is a multilayered mode of humorous communication, which may or may not comprise a host of embedded joke bearing texts of which puns and general wordplay play a major part” (Simpson 43). En los cambios avanzados en las sociedades del siglo XX, siglo en que se fundamenta principalmente la obra de Eduardo Mendoza, Simpson subraya las siguientes condiciones: “many critics argue that conditions of uncertainty, repression and upheaval are in fact precisely the factors that engender prolific satirical output” (Simpson 50). Visto desde la perspectiva del desplazamiento, la literatura contemporánea recoge en numerosas ocasiones sátiras en que los personajes se desplazan tanto geográfica como mentalmente, especialmente cuando se trata de escaparse o tan simplemente como una necesidad que tiene que cumplir en la vida diaria.

La cuestión de la sátira en relación con la sociedad es de larga trayectoria por la reacción entre la representación hecha y el blanco de la sátira. Varios factores merecen examinarse para comprender esta relación, particularmente el lenguaje, la sociedad y las normas, como bases para destacar la relación verosímil entre el desplazamiento y la sátira. Aparte del hecho de que la realidad hiperconectada y rápida se compone de una complejidad insoportable para nuestra inteligibilidad, lo cual se aplica a la sátira como producto de desplazamientos experienciales repetidos por varios espacios, esta tesis se propone estudiar la ficción novelesca de Eduardo Mendoza con particular atención a la geocrítica, la biopolítica y el uso de las resonancias cervantinas en la narrativa. Vamos a concentrarnos en las novelas de contenido satírico de Eduardo Mendoza, dado que el humor, la sátira y la ironía, como herramientas del desplazamiento, están amenazados por el predominio de la lectura o la codificación del sentido literal que, en cierto modo, provoca complicaciones en las relaciones en lo que se denominan *espacios humanos* – usando un término geocrítico de Bertrand Westphal–. Los espacios humanos que nos ocupan aquí contestan la reescritura cartográfica de las ciudades representadas en Mendoza que son particularmente mediterráneas. El Mediterráneo también ha provocado mucha creación, particularmente literaria de varios horizontes y perspectivas. Mendoza interactúa también con este horizonte y esta variada perspectiva, como veremos con el material seleccionado para la tesis.

En *Crime Scene Spain*, Renée W. Craig-Odders introducía el tema del crimen y la ficción detectivesca hablando sobre el contexto sociopolítico y el desarrollo exponencial de España desde los años ochenta, época en la que se ambienta la mayor parte de la obra de Mendoza:

Even as Spain continues to engage in trying to recover the past, however, it also faces the challenges of the future –it is at once both looking back and looking ahead. These challenges, which are largely associated with globalization, include the unprecedented

influx of foreign immigrants, the ever-increasing presence of multinational businesses and the subsequent dissolution of regional industries like the textile industry in Barcelona and the rapid growth of upscale housing developments and real estate speculation followed by the current global economic crisis. All of these factors have radically altered both the physical landscape of Spain in recent years and the intangible sense of national unity –in spite of diversity– to whatever extent it had existed historically in Spain. (2)

Esta contextualización sociopolítica de la España contemporánea recoge de modo general las preocupaciones de contenido satírico en las novelas de Mendoza que estudiaremos a lo largo de los capítulos de la tesis. Por otra parte, señalan algo que es una constante en la ficción pero también en los aspectos políticos del país en nuestros días: “Although the crimes take many forms and occur in many places, it might be said that collectively the central crime in contemporary Spanish crime fiction is often the destruction of memory and history and, with it, identity” (Craig-Odders 8). Más allá, quizá, lo mejor que podría caracterizar la presencia del desplazamiento y su contacto con el mundo del crimen y el uso del humor y la sátira en Mendoza se recoge en el influyente estudio de la novela negra policiaca de José F. Colmeiro. Este crítico identifica el siguiente rastro del desplazamiento que hace el personaje del detective por la sociedad satirizada:

Con extraordinaria facilidad de movimiento se pasa de los ambientes más exquisitos y elegantes a los ambientes más sórdidos, de las oficinas de lujo de una inmobiliaria o una financiera a los prostíbulos, de las mansiones señoriales a los rincones urbanos más escuálidos, de los barrios residenciales al barrio chino, del despacho del juez a los sótanos de la comisaría de policía. Se estrecha así la relación entre el mundo podrido y corrupto de la alta sociedad y la escoria humana, los mundos bajos habitados por delincuentes,



borrachos, drogadictos, chulos y prostitutas, matones y guardaespaldas, camellos proveedores de drogas y confidentes policiales. (Colmeiro, *La novela* 215)

Efectivamente, el desplazamiento por ambientes distintos dentro de una ciudad ofrece esa visión panorámica que la figura del detective, en este caso con Mendoza, tiene en cuenta en su papel de desvelar lo que es cuestionable, particularmente en el mundo del detective anónimo: “Los viajes que emprende el protagonista sirven para hacer ver el revés del mundo, lleno de conducta vituperante, vicios, crímenes y amoralidad. Simbólicamente, sin embargo, como todos los viajes literarios, es un camino de cognición de sí mismo y de los demás” (Fallend 55). Por eso, nos parece importante enfatizar la presencia de esos elementos y sus efectos en la ficción a lo largo de este estudio del desplazamiento.

### **Mendoza y la dinámica del humor literario en el desplazamiento**

Samuel Amago escribía en *True Lies: Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel*: “There has never been a better time to study Spanish fiction” (14). Tiene razón y así destacamos que las contribuciones previas sobre el estudio de la obra de Eduardo Mendoza han abarcado, ampliado y enriquecido las interpretaciones culturales, las diferentes representaciones espaciotemporales de la ciudad de Barcelona y de España. Sería justo afirmar que esta dialoga especialmente con los estudios previos que adoptaron un enfoque teórico aplicable a su contexto, desde dentro de los estudios literarios y culturales, particularmente el posmodernismo, la parodia y la sátira. En nuestro caso, situamos esta tesis en los cruzamientos de los estudios del humor y la sátira con los estudios de geocrítica literaria, una de las vías que ha desarrollado Westphal al analizar el sentido del lugar desde la restitución de las democracias en Europa, particularmente

dentro del contexto literario del posmodernismo y el poscolonialismo. El objetivo principal es examinar las interacciones entre las actividades humanas –dentro de las que se insertan el humor y la sátira– y el desplazamiento.

La literatura académica de las últimas décadas ha señalado y valorado el papel del lenguaje del humor en las obras de Mendoza, pero el desplazamiento todavía está lejos de ocupar una función central como un prisma a través del cual se analizan las preocupaciones de los críticos que, muchas veces, recurren a lo que les interesa de los estudios culturales. Por lo tanto, en muchas entrevistas tanto por escrito como en la televisión desde hace más de una década, Eduardo Mendoza reivindica el papel del humor en su producción literaria. El autor ha afirmado que es un hábito relegar el papel del humor a un segundo plano, aunque no por ello no se puede hablar de cosas serias, o bien seriocómicas, sin disparates, lo cual tampoco es imposible.

Mucho de lo que escribe Mendoza está en deuda con la novela negra policiaca. Nuestro trabajo se enfoca en el papel del desplazamiento en la configuración de ese rasgo policiaco en las novelas de Mendoza. El desplazamiento se localiza, en palabras de Miguel Herráez, en la “mezcla de géneros ... [en la] manipulación” (Herráez 44), pero también “desvirtuación, anacronismo histórico, evasión de su propio espacio” (Herráez 45). En efecto, Javier Aparicio Maydeu apunta dos rasgos en su introducción a Eduardo Mendoza en *Una comedia ligera* sobre el influjo de novelistas decimonónicos y modernistas en el uso del lenguaje y su producción o índole satírica. Por un lado, apunta en un primer punto que:

[...] la obra del narrador barcelonés es inmensa, desde la elección de nombres burlescos de sus personajes, nietos de quienes recorrieron los esperpentos, a la concepción inequívocamente satírica e hilarante de la supuesta reproducción de una realidad social en el marco ficcional de la novela. (Aparicio Maydeu, “Introducción” 14)

Ese punto nos ayuda a ver que también nos redirige a resonancias de Cervantes, ya que una gran parte de los escritores decimonónicos y modernistas –Dickens, Galdós, Pardo Bazán, Valle-Inclán, Baroja– también forma parte de ese “club” de lectores de Cervantes o, en sentido más restringido, de lectores del *Quijote*. Por otro lado, Aparicio Maydeu señala que el lenguaje:

adquiere un carácter rizomático por cuanto asume que todas las etapas de la historia literaria pueden convivir en cada una de las etapas de esa misma diacronía literaria, de forma que conceptos como continuidad y ruptura, lejos de ser excluyentes, conviven necesariamente a lo largo del devenir artístico que denominamos tradición, y se ha encargado Mendoza de ser “tradicional” de forma “innovadora”, y de ser “innovador” de forma “tradicional”. (Aparicio Maydeu, “Introducción” 15)

La evocación de los conceptos contrastivos de continuidad y ruptura, tradicionalidad e innovación, alude a algunas resonancias que se reconocen como vínculo entre Mendoza y la tradición, particularmente con Cervantes y una larga lista de escritores que siguen esa línea literaria. En ese sentido, la consideración de categorías de forma cerrada –o bien hermética– se borra a la hora de tratar la obra de Mendoza, puesto que esta es producto de orfebrería casi alquímica en su uso de fuentes literarias –muy grande y amplia–, pero nos atenemos sobre todo a lo que reconocemos a la hora de leer un texto mendociano que nos apunta que aquello o aquello otro recuerda algún pasaje de Cervantes, algo que muchos escritores anteriores a Mendoza ya hicieron, pero ninguno es réplica de otro, por mucho que compartan el humor. En último término, la lectura de un texto mendociano nos permite ver que tiene “la capacidad literaria de reverenciar la tradición sin someterse a ella” (Aparicio Maydeu, “Introducción” 16).

El papel del humor no es ningún misterio para Mendoza, quien afirma que este humor es como una válvula de escape que se complementa con su temperamento y su personalidad. Y eso

le permite evitar lo que él llama la represión de lo que piensa como mirada sobre el mundo que se traduce principalmente a través de sus protagonistas de cierta envergadura y, claramente, como excentricidad –tal como la han apuntado muchos críticos de la obra de Mendoza–. Toca muchos aspectos, pero podemos recordar la presencia de narradores personajes que comparten “locura” y lucidez (Ramos Ortega), la automatización y distanciamiento (García Rodríguez), como objetivos generales que encontramos comúnmente en los estudios textuales sobre el humor (también la sátira): ver el otro lado de las cosas.

Al contrario de sus contemporáneos que muestran o fluctúan entre el compromiso y la indiferencia, Eduardo Mendoza parece estar contento de su aporte en el área de la literatura de humor visto como cierta aproximación a la vida, ahora que cada vez más enfatiza la relación autoficticia –aunque no autobiográfica– de sus narradores y de los espacios y ambientes que representa en sus novelas. Manuel J. Ramos Ortega escribe:

la lectura de las novelas de Eduardo Mendoza supone un ejercicio de complicidad con el lector, en cuanto nuestro autor despliega ante sus ojos un bien concebido plan estratégico que ha ido exhibiendo para su asombro a veces, humor casi siempre, intriga las más y una permanente, fantasiosa e inagotable facilidad para la imaginación de toda suerte de historias novelescas. (15)

Y en su relación con la sátira, los protagonistas de Mendoza, particularmente el narrador detective anónimo y Pomponio Flato –y por qué no el narrador extraterrestre en ese sentido– se relacionan con la siguiente condición por su constante desplazamiento: “Locura no significa, como han dicho algunos críticos, caricatura, sino fotografía en negativo de una sociedad que tolera al corrupto, al prevaricador y al poderoso si este llega a lo alto de la consideración social” (Ramos Ortega 121).

### **La novela cervantina como tradición y mapa modelo cartográfico-narrativo de Mendoza**

La prosa de Cervantes ofrece orientaciones hacia algunas de las técnicas narrativas que aparecen en la obra de Mendoza para la caracterización, la pluralidad cultural, los estereotipos, la mediación y la relación espacio-tiempo. Esas orientaciones provienen habitualmente de una selección de las *Novelas ejemplares* y capítulos del *Quijote* de 1605 y, sobre todo, de la representación cultural de la ciudad de Barcelona en el *Quijote* de 1615. Porque una de las líneas de investigación en los últimos años en el estudio de la narrativa contemporánea indaga la intertextualidad entre clásicos y modernos. La intertextualidad es también un recurso común en la representación del desplazamiento en la lectura geocrítica.

En este caso, la figura del Cervantes escritor confirma la síntesis y transformación de los rasgos característicos de la literatura anterior y contemporánea a él, pero también se trata de un modelo atemporal y por lo tanto propincuo para los escritores posteriores en todo el mundo. La presencia de Cervantes se hace evidente sobre todo por su resonancia en los novelistas españoles desde la segunda mitad del siglo XX (Puig, Kahn, Ramos Ortega y una buena parte de los estudiosos de la obra de Mendoza). De ese modo, el *Quijote* de Cervantes constituye “un laboratorio de ficción” particularmente en la literatura de los siglos XX y XXI que Aparicio Maydeu desarrolla en su libro *Lecturas de ficción contemporánea*.

La reflexión de Pascale Casanova sobre la república literaria apunta en algún momento la idea de que las ciudades literarias funcionan para dar una imagen de prestigio literario. En este caso escribe sobre Barcelona y señala que escritores, castellanos y catalanes, incluyendo a Eduardo Mendoza: “s’emploient à faire de Barcelone un des personnages centraux de leurs romans en multipliant les descriptions, les évocations de lieux, de quartiers, construisant ainsi, presque délibérément, à partir de Barcelone, une nouvelle mythologie littéraire” (Casanova 349-350).

Para comprender un aspecto del modelo textual de Mendoza, tenemos también que tener en cuenta el peso de la tradición que se renueva en sus novelas satíricas de “estela” cervantina, donde se visibiliza como sistema en la red textual de la “república literaria” según los términos de Casanova para describir la “literatura universal”: “incarne la grandeur littéraire même, dessine la limite et la norme de ce qui est et sera littéraire, devient au sens propre le ‘modèle’ de toute littérature future” (44).

Las estrategias narrativas de Miguel de Cervantes Saavedra, tal y como algunos tecnicismos apuntados por Aparicio Maydeu, iluminan la articulación del discurso paródico-satírico en su prosa, particularmente en la representación del personaje errante y su actividad en el espacio urbano en la narrativa del *Quijote* pero también de las *Novelas ejemplares*, como, por ejemplo, en *Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*. En efecto, la presencia de Cervantes se manifiesta sobre todo en el espíritu cómico y simpático que tanto ha atraído a los escritores posteriores, incluso a Mendoza. Si bien se trata de resonancias y no siempre de citas explícitas, se concretizan dichas características en el aspecto crítico-satírico dentro de entornos contemporáneos y pluriculturales. Lo cual es una curiosidad, dado que, aunque se establecen vínculos con el *Quijote* de Cervantes, los estudiosos no han insistido tanto en las *Novelas ejemplares*, particularmente *El coloquio de los perros*, en cuanto a los aspectos narrativos del contenido satírico. En efecto, Thomas R. Hart constata su relevancia en la ficción:

The *Novelas ejemplares* remain poised on the borderline between a conception of verisimilitude that insisted that fiction must rest upon a body of familiar maxims and a fascination with actions that admit no explanation because they go counter to accepted

norms. Cervantes offers his readers a world of wonders and in doing so prepares the way for the arbitrariness that marks much twentieth-century fiction. (22)

Ese vínculo con la ficción contemporánea es algo que ocupa muchas de las líneas directrices de la tesis con el material textual mendociano. En particular, Samuel Amago apunta en su estudio de la metaficción elementos como la tradición narrativa autoconsciente y los temas universales que se encuentran evocados en Cervantes (188). La presencia de esos elementos alimenta el sentido del desplazamiento en la literatura.

En cuanto a la espacialidad como textualidad, Steven Hutchinson en *Cervantine Journeys* vincula el desplazamiento tanto geográfico como metafórico con la expresión mediante el lenguaje. Vemos algo semejante en la técnica de Mendoza de incorporar dentro de su ficción novelesca géneros textuales o mediáticos que proceden de la cultura popular contemporánea. Aunque los estudios de Hutchinson se limitan claramente a la época premoderna, sus ideas aportan coherencia a la interpretación de los paradigmas y los valores de sujetos humanos y literarios que suelen aparecer en la ficción de Mendoza.

Pero es sobre todo los aspectos que apunta Hutchinson sobre el desplazamiento, que él agrupa bajo la movilidad, lo que nos llama la atención a la hora de resaltar los encuentros narrativos entre Mendoza y Cervantes. Los personajes de las siete novelas que estudiaremos a lo largo de los tres capítulos parecen estar guiados, al menos en parte de sus capacidades, según lo que Hutchinson evoca en la figura divina de Hermes, tal como se caracteriza en la mitología griega, por “his communicative skills and inventions, his charismatic eloquence and social charm at assemblies” (Hutchinson ix). Pero es sobre todo en el papel de Hermes como patrón de los caminos y de las personas en ruta; y en la literatura hispánica, “Cervantes is certainly the most prolific and diverse inventor of journeys” (Hutchinson x). Gracias a la obra de Cervantes, el desplazamiento es un

recurso novelístico que muchos escritores en la actualidad incorporan para dar cierta visión y dinámica de la vida. Del mismo modo que el concepto del nomadismo y la subjetividad nómada de Braidotti que veíamos al principio de esta introducción, Hutchinson se refiere a una multitud de verbos que caracterizan el movimiento: “Thinking, remembering, feeling, musing, expecting, speaking, writing, reading, listening: the multiple activity that these and other such words distinguish are bound to interact (to “move” with respect to each other) in different ways in any instance of discourse” (Hutchinson 30).

La sátira también forma parte de esta actividad de desplazamiento. Se materializa en los comentarios sociales sobre su entorno en boca de ciertos personajes, habitualmente caracterizados como pícaros y cínicos, como en el *Lazarillo de Tormes*, y también cervantinos, de nuevo, en el *Quijote* y *El coloquio de los perros*, de temática cínica. Así, dado que una fábula milesia se centra en el entretenimiento, basado en el contexto actual, su continuidad vive en el texto mendociano por medio de algunas de las búsquedas y la narración de la verdad –entrometida en ambigüedades y disparates– por parte de los narradores: ironía, burla, oxímoron y juegos de palabras, descripciones confusas, situaciones absurdas, hablar sin entenderse, concatenación de sucesos, espacios (des)conocidos, crítica de ciertos tipos, representación de la delincuencia, referencia seriocómica de figuras históricas, incorporación de refranes, citas y expresiones malsonantes. De ese modo, las estrategias narrativas de Cervantes informan la superficie y enriquecen el sentido de la ficción mendociana, al modo de lo que explica Kahn sobre el surgimiento de las novelas posfranquistas:

[...] a series of detective novels with quixotic and picaresque structures, thus demonstrating further how contemporary Spanish authors have looked to the past of their nation with the aim of drawing parallels between eras. Post-Franco Spain, while providing a more moral



form of governance with a liberal democracy and political pluralism, has also formed a breeding ground for poverty, crime, and corruption at a level unseen in the days of dictatorship. *Don Quijote* once again offers such a range of concepts and images that an author can exploit in the creation of a hero or anti-hero. A flawed protagonist whose experiences and interactions tap into a variety of literary genres most commonly related to Spain establishes a direct link to the famous *hidalgo*. (Kahn 4)

Los efectos del lenguaje literario en los textos seriocómicos traducen cierta visión del mundo absurdo pero verosímil, terreno de manipulación estratégica de Mendoza que se va a estudiar en esta tesis por la intersección del uso lingüístico y la geocrítica literaria. De particular relevancia es Cervantes como modelo en su *Quijote*, pero también las *Novelas ejemplares*, vistas como complemento del *Quijote* por su tema y contenido, por las técnicas narrativas y por su formato de novela corta en lengua castellana. Por eso, podemos leer a Mendoza en plan de interactuar con diferentes géneros textuales para configurar su ficción. Se trata entonces de trabajar con el proceso creativo que está fundamentado en la tradición literaria para crear algo nuevo:

No carece de sentido constatar que un gran creador contemporáneo como Eduardo Mendoza, del mismo modo en el que lo han hecho otros artistas, convencidos de que la tradición se asemeja a una arquitectura efímera –que se ensambla y se desmantela para un uso *ad libitum* del autor en cada proceso creativo– siente la necesidad de pensar en esa tradición a la vez como un impulso que le proporciona sugerencias y andamiajes al proceso creativo y como cortapisa que dificulta o impide el desarrollo de ese mismo proceso, y asegura que “cuando uno escribe lo hace imitando y asimilando, con los riesgos inevitables del mimetismo. Tiene que haber una tradición para asimilarla y también para romper con ella.” (Aparicio Maydeu, *Continuidad* 100)

Justamente, Manuel J. Ramos Ortega sitúa también la trayectoria novelística de Mendoza dentro de la tradición de la novela cervantina –es un aspecto que se ha tratado mucho y por muchos estudiosos de Mendoza para ver las transferencias áureas en las estrategias narrativas–. En particular, Ramos Ortega apunta estas relaciones textuales entre Cervantes y Mendoza:

¿Qué ocurre en el *Quijote*? En la novela de Cervantes, además de un narrador no personaje (Cide Hamete Benengeli), hay un narrador omnisciente y un narrador que Vargas Llosa denomina “ambiguo”, es ese Yo del primer capítulo que no se sabe si está dentro o fuera del espacio narrado. ¿Trasladó Mendoza alguna de estas maneras de narrar a su novela? Pues si no lo hizo consciente, lo pudo y debió hacer inconscientemente. De todas maneras, el peso de la tradición cervantina en la novela moderna y contemporánea es tan potente que no me cabe duda que su influencia ha llegado al cine y la novela negra americana, de la que Mendoza se ha reconocido deudor. (Ramos Ortega 165)

### **La geocrítica literaria y la interpretación del contenido satírico**

Eduardo Mendoza escribía una nota de introducción a la edición de 2016 de su novela *La ciudad de los prodigios* y su relación con Barcelona:

Al cabo de mucho tiempo regresé a Barcelona para instalarme de nuevo ahí, aunque a medias; quiero decir que mi trabajo como intérprete me llevaba a pasar temporadas en otras ciudades. Entonces desenterré *La ciudad de los prodigios* y me puse a rescribirla con otra intención: la de recuperar la imagen de una ciudad que era la mía, pero de la que había

estado ausente en unos años cruciales, durante los cuales muchas cosas habían cambiado y parecía que muchas más podían cambiar si de verdad queríamos que así fuese. (8)

La recuperación es un proceso de escritura que nos interesa en cuanto a su pertinencia para el análisis textual por medio de conceptos de la geocrítica. La relación entre el espacio y el poder en el texto mendociano posibilita una fructífera dialéctica entre la geocrítica literaria y la biopolítica. De un lado, tomamos la geocrítica literaria desarrollada por Bertrand Westphal en Francia desde los años 2000 y que una década después sería acogida por la academia norteamericana tras la publicación de *La géocritique : réel, fiction, espace* en 2007. Westphal incorpora trabajos importantes de Mijaíl Bajtín, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Henri Lefebvre, Marc Augé, Edward T. Soja sobre la espacialidad y el territorio. Por eso, el enfoque de Westphal sobre la intertextualidad a lo largo de sus escritos es una vía interesante para seguir, sobre todo cuando se notan sus referencias a don Quijote como ser errante y casi embajador de la geocrítica literaria, y dado que es también la misma ruta que toman los textos mendocianos hasta ya no poder distinguir realmente la parodia de su blanco.

Robert T. Tally Jr. y Christine M. Battista opinan que el trabajo de Westphal se distingue pero se relaciona a la misma vez con el ecocriticismo por su posicionamiento en el compromiso político y social (1-2), excepto que para Westphal los prefijos “eco-” y “geo-” no le son intercambiables, ya que la geocrítica está interesada en el espacio geográfico que ya posee una historicidad particular para diferentes escritores. Para esta tesis, los conceptos que discute Westphal, *transgressivité*, *polysensorialité* y *ethnotypie*, cuyas definiciones se desarrollarán en los capítulos respectivos, servirán para estudiar nuestra selección de la obra mendociana.

Eric Prieto, en su ensayo “Geocriticism, Geopoetics, Geophilosophy, and Beyond” de *Geocritical Explorations*, apunta sobre el propósito de la geocrítica de Westphal:

he wants to build on them in a way that would make geocriticism a kind of metacritical endeavor, one that extends literary studies into the domain of the geographical referent in a way that transcends literature's aesthetic function and seeks to show how it can actually participate in and inflect the history of the places in question. (Prieto 21-22)

Lo que apunta Prieto es de igual importancia porque se tiene que enfatizar que las ideas teóricas de la geocrítica de Westphal no son nada más que orientaciones tan maleables como el espacio, sobre todo que enfatiza el aspecto no doctrinal de la geocrítica, a pesar de que Westphal haya señalado ciertos riesgos y faltas al estudiar un autor o una obra en particular. En nuestro caso en esta tesis, estudiamos un autor a través de varias obras que se han producido y han representado diferentes momentos de la historia social y cultural del mundo mediterráneo (y del mundo entero, si queremos incluir también el aspecto interdependiente de aquellos eventos mundiales).

En la superficie, los personajes de ficción mendocianos funcionan como sujetos excelentes del desplazamiento: locos, detectives, viajeros –en la mayoría confluyen en un mismo personaje–. Más allá de eso, nos interesa también indagar y analizar el caso de que el espacio público, la ciudad está transitada por la paradoja del orden y el desorden; la paz y el crimen; lo serio y lo cómico. Así, la sátira, tal como la entendemos, sirve de modo de desplazamiento dentro de la ficción. Ciertas preocupaciones actuales se proyectan e informan sobre los estados de la colectividad: funcionamiento social, peculiaridades sociales –para no señalar necesariamente lo irregular–, caracterización predecible e incongrua, diversidad, rigidez y fluidez, seriedad y comicidad, tangencia entre confianza y desconfianza. Concentrarnos en tal entrecruzamiento de enfoques nos permite trabajar hacia la interpretación de la interacción entre desplazamiento –geográfico y

metafórico– y sátira –como discurso crítico– para estudiar la zona mediterránea en los textos mendocianos, sin pretender en absoluto trazar generalizaciones sobre la región, aunque se trata del mundo de la ficción. En efecto, esto forma parte de la dinámica del mundo literario y Graciela Susana Boruszko señala su efecto: “All of the literary spaces are prone to modify the dynamic cartography generated by global scenarios. Spain’s transformation is deeply rooted in the concrete spatial practices surrounding the borders, bridges, and buildings that arise from within and from the Spanish geography” (19). Analizaremos esas prácticas espaciales con los conceptos geocríticos en los capítulos de nuestro estudio.

El estudio de las estrategias de Mendoza comunes con las huellas cervantinas permite ver desde la geocrítica literaria en qué modo el espacio mediterráneo como espacio humano señala la continuidad y la ruptura. También nos permite determinar los modos en que la sátira, la parodia y la ironía dialogan en diferentes textos narrativos mendocianos, teniendo en mente algunas resonancias de Cervantes. Si bien la estrategia de Cervantes proyecta en su prosa una mirada elogiosa sobre Barcelona y Cataluña como espacio activo culturalmente, en Mendoza resuena Cervantes, pero manipula y transforma a la misma vez la ciudad para resaltar con humor tanto los acontecimientos históricos como los aspectos críticos de la actualidad.

La focalización en los textos mendocianos suscita interés especialmente en el diálogo entre los múltiples enfoques de la geocrítica literaria en cuanto al estudio de textos autoficticios, cuyo contenido corresponde más o menos exactamente a la experiencia vital del autor. La sátira es un discurso capaz de significar y materializar la geografía como maleable incluso para los propios fines de los personajes de las novelas de Mendoza, como ya hemos aludido previamente. Parece que el estudio de la espacialidad –especialmente desde el enfoque “géocentrée” de Westphal– no tiene en cuenta el humor, la comicidad, lo jocoso y la burla, aunque debería tenerlos, como el

intento de nuestro presente trabajo. Diríamos que la presencia del humor forma parte de la dinámica de la espacialidad entre los personajes y el espacio humano –similar al término “acting spaces” que propone Mieke Bal—. La producción de textos seriocómicos responde en cierto sentido a la personalidad y la idiosincrasia del escritor frente a la vida, la sociedad y el espacio, por lo que esta tesis se va a enfocar en los elementos del desplazamiento con la sátira.

### **El Mediterráneo como espacio del desplazamiento**

En *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Fernand Braudel destaca a lo largo de su obra algunas de las características del Mediterráneo y su relación con el desplazamiento. Para Braudel, el Mediterráneo es una fuerza de atracción por la diversidad de infraestructuras de las ciudades que la constituyen (155). El ambiente del mar es una zona privilegiada pero a la misma vez cambiante (174), particularmente cuando estos cambios tratan de ajustar los límites según la dinámica de las ciudades (258). Esto hace del conjunto del Mediterráneo un espacio-movimiento “vasto, vivo, eficaz” (256), cuyo fundamento se destaca en el comercio en las ciudades (279). Así, el aspecto especial de las ciudades mediterráneas se vincula con los puertos que afirman “el cruce de los caminos de mar y tierra” (282) y que facilitan “los necesarios transbordos” (282) para una entidad en desplazamiento.

Westphal en su ensayo “Vacances sur papier” se refiere al espacio mediterráneo en términos del discurso turístico como sigue: “la Méditerranée, reine mer, mer maternelle” (16), que insiste más bien en la intuición que simboliza la figura del agua, más que en la razón. Tratando de la razón, no es que la representación del Mediterráneo carezca de ella, sino que, como en el caso mendociano, la razón se representa más bien como algo que se complica por medio de los

personajes que la satirizan. Esta relación entre la sátira y la razón forma parte de la espontaneidad que se empareja con la intuición, puesto que se trata justamente de que un personaje mendociano comunique algo en su sentido irónico. Para ello, el sentido del espacio mediterráneo muchas veces se aproxima a cierta caracterización empujada por el movimiento, como idas y vueltas, como si se tratase del flujo del mar.

Mientras tanto, similar a la idea de Westphal, Daniel Kalt, basándose inicialmente en conceptos proporcionados por el estudio indispensable de Fernand Braudel, como en las características mencionadas al principio de esta sección, propone un estudio de la literatura policíaca de Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Francisco González Ledesma, Andreu Martín (todos sobre Barcelona) y Jean-Claude Izzo (sobre Marsella) desde la perspectiva mediterránea. Kalt destaca las características siguientes del espacio mediterráneo que siguen siendo pertinentes en la actualidad: el aspecto turístico, el paisaje del mar, las ciudades portuarias, la cohesión transnacional, el lugar ameno o la utopía. (Kalt 51, 52, 62, 64).

Estos puntos son los que influyen en su análisis de las cinco novelas de detective y *Sin noticias de Gurb* de Mendoza como parte de nuestro interés espacial mediterráneo. Aunque el estudio de Kalt no se refiere particularmente a obras premodernas como las de Cervantes, nosotros sí lo tomamos como modelo de la novela moderna hasta llegar a los moldes narrativos de Mendoza que reconocemos como lectores, es decir, como estrategias narrativas del desplazamiento que se refieren a la representación de la espacialidad mediterránea. Algunos comentarios de que el concepto de la *méditerranéité* se trata de una invención decimonónica al mismo tiempo que se forman y se legitiman ciertas áreas de formación como la Geografía (Borne y Schiebling 3). De nuevo, llegamos y regresamos a las ideas de Braudel, quien destaca la caracterización de la espacialidad mediterránea. En su repaso del concepto Mediterráneo, Dominique Borne y Jacques

Schiebling lo asocian a la ambiciosa tarea de Braudel por las razones siguientes: la unidad física y humana, las formas de organización de sus sociedades, el clima homogéneo, la difusión de ideas y costumbres (Borne y Schiebling 4). En realidad, sus sugerencias son relevantes a la hora de discutir del desplazamiento que activa el espacio mediterráneo. Tratando primero de su espacialidad, Borne y Schiebling apuntan que el Mediterráneo “comme un palimpseste gratté et regratté, porte toutes les traces, tous les vestiges, toutes les reliques d’une très longue histoire” (Borne y Schiebling 8). La referencia al palimpsesto nos incita a pensar en la relación entre cambios y reescritura que en cierto modo se refieren luego a la memoria, la reminiscencia y la resonancia de referentes como lugares. En conjunto, el Mediterráneo es una forma de utopía porque es a la misma vez lo real y lo imaginario (Borne y Schiebling 9).

Como espacio ideal de los personajes que se dedican al desplazamiento, las utopías, los mundos ficticios que llenan la sátira, se basan en una realidad existente como en lo que vamos a discutir de los mundos que representa Eduardo Mendoza. En cuanto al poder de la literatura, Marta Llorente escribe que “representa una fuente privilegiada para la reconstrucción de la ciudad histórica, en la medida en que recoge experiencia y realidad; pero también como expresión del deseo, en forma de utopía y de ficción, como figuras límite que enmarcan y orientan la naturaleza de nuestros proyectos” (12).

En cuanto a la urgencia de una discusión del Mediterráneo desde problemáticas contemporáneas, al menos desde la historia cultural y política, Judith E. Tucker propone una discusión enfocada de algunos de los motivos sobre la consideración del espacio mediterráneo al tratar de temas vinculados con la región sur de Europa. En la introducción de su libro *The Making of the Modern Mediterranean: Views from the South*, nos advierte de un aspecto importante al tener en cuenta el estudio del espacio mediterráneo contemporáneo, especialmente al retomar la



relevancia del Mediterráneo desde los años 90, especialmente con el Proceso de Barcelona de 1995, cuya institución hoy se denomina la Unión por el Mediterráneo desde 2008. Este evento “envisioned new forms of cooperation in the realms of politics, security, and economics as well as social and cultural affairs among the Mediterranean countries of the northern, southern, and Eastern shores, and interest in these cooperative projects gained new momentum after 9/11” (Tucker 8). Algunos de los retos que se destacan desde entonces en la región son la migración, el radicalismo islámico, la crisis económica que “drew attention to the Mediterranean as a zone of instability in need of guidance and reform, fostering the notion of cultural unity to legitimize European pursuit of its interests in the region” (Tucker 8).

Las reflexiones anteriores se refieren más bien en general a los campos amplios de las ciencias sociales y las humanidades. Ya regresaremos a la discusión del concepto del Mediterráneo y de sus usos con las contribuciones enfocadas y relevantes del área literaria como fuente tradicional del desplazamiento.

### **Metodología y objetivos de la tesis**

Esta tesis se enfoca en el estudio del desplazamiento en las siete novelas de contenido satírico de Eduardo Mendoza usando términos claves de la reciente geocrítica literaria de Westphal. Como objetivo, buscamos establecer que la exploración geocrítica permite destacar el ángulo polifacético del desplazamiento que encontramos las novelas de contenido satírico de Mendoza. Por consiguiente, las cuestiones claves que buscamos contestar en nuestro estudio se vinculan con las siguientes orientaciones dentro de los estudios culturales: ¿cómo las novelas mendocianas tratan la representación de diferentes modos de desplazamiento por el Mediterráneo literario? y ¿cómo

la geocrítica literaria ilumina el contenido satírico en relación con las culturas mediterráneas en Mendoza?

Para explorar esas cuestiones de investigación, dedicamos cada capítulo en la discusión de cada concepto geocrítico de Westphal (*transgressivité*, *polysensorialité* y *ethnotypie*). En cada capítulo, seleccionamos ejemplos narrativos pertinentes al desplazamiento en el corpus y los analizamos según cada concepto. En el análisis de contenido de los ejemplos, comprobamos sus vínculos con el contexto sociopolítico aludido, así como la presencia de intertextualidad. En cuanto a la sátira humorística como discurso, prestamos atención a su relación retórico-textual con la parodia, la ironía y el sarcasmo como una red de recursos que contribuyen, cada cual a su nivel, o al objetivo o al efecto crítico que quiere alcanzar en la narrativa. También evaluamos la relación de algunos ejemplos analizados coincidentes en la literatura secundaria escrita acerca del corpus elegido.

### **El corpus elegido**

El corpus se apoyará en una selección de novelas de Eduardo Mendoza, particularmente algunas novelas de personaje protagonista, que se dividen en 1) la pentalogía del detective (*El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas*, *La aventura del tocador de señoras*, *El enredo de la bolsa y la vida* y *El secreto de la modelo extraviada*) y 2) las novelas independientes (*Sin noticias de Gurb* y *El asombroso viaje de Pomponio Flato*). Esas novelas comparten varios elementos: su papel en el tema del desplazamiento y el contenido con sátira humorística. Los textos elegidos presentan casos distintos –pero que se unen– a través de cierta mirada crítica, es decir, satírica hacia la experiencia de la vida y el espacio en que transcurre la acción. Puesto que seis de las siete novelas (excepción hecha de *Sin noticias de Gurb*) incorporan rasgos de novela negra

policiaca (Colmeiro, Hart, King, Knutson, Yang, Trotman), cada texto emplea sobre todo la figura del protagonista que actúa de detective, viajero o simple curioso con rasgos de pícaro. Más allá de eso, otro aspecto de la implicación de los protagonistas se refiere sobre todo a la estructura y el espacio en torno a un caso criminal y misterioso, según se presenta habitualmente en las estrategias narrativas. Nuestra contribución se sitúa entonces en el estudio del desplazamiento del personaje por el espacio geográfico en su relación dinámica con el efecto seriocómico a nivel narrativo. Como bien lo apunta Benjamin Fraser sobre el sentido del desplazamiento –en sus términos, lo móvil–:

prioritizing the mobile over the static may provide one way of drawing attention to the conceptual alienation that informs our experience of and reflection on both everyday life and larger-scale social practices. Thought, like the urban phenomenon, is a movement –yet each of these movements must be reclaimed and followed toward an alternative present that is altogether different from that which we currently live. (Fraser, *Henri Lefebvre* 37)

En efecto, uno de los rasgos curiosos de los personajes mendocianos –también compartidos con los cervantinos– es que son personajes dinámicos pero que al final, por esa alienación, parecen quedar insatisfechos, vaciados y traicionados por las circunstancias, y, como consecuencia, todo el enredo termina envuelto en disparates y fantasías. Anterior a su proyecto de geocrítica literaria, Bertrand Westphal se interesó por la obra humorística de Mendoza y escribió lo siguiente en su ensayo “Au-delà du réel et de la fiction” de 1993: “Mendoza est le type même de l’écrivain auquel il convient de ne pas se fier aveuglément. Tout en professant le plus grand sérieux et en donnant d’infrangibles marques de crédibilité, il égare imperceptiblement le lecteur” (108). Así se señala claramente la dinámica de lo que sería la relación entre el espacio y el personaje.

Si contemplamos la obra de Mendoza desde cierto ángulo como sujeto nómada, lo curioso es que, siendo nativo de Barcelona, se desplaza mucho por el mundo a causa de su trabajo –como sus años en Nueva York hacia finales del franquismo y hasta los años 80. Su escritura también sigue con ese ritmo, con mucha tranquilidad, lentitud pero seguridad, sin estar bajo presión, medido pero meditado, lo cual le distingue entre sus coetáneos. En sus prólogos a las novelas, Mendoza confiesa que la mayoría de las veces escribe sobre Barcelona cuando se encuentra fuera de ella; es un rasgo habitual que comparte con muchos escritores que trabajan a partir de sus vivencias y sus experiencias, como focalizador de los cinco sentidos, para indagar en la mimesis y la reconstrucción satírica y humorística de la ciudad, en este caso Barcelona –en sus facetas paradójicas–. Pero quien escribe sobre Barcelona no se dedica únicamente a ella, ya que, para Mendoza, el espacio mediterráneo es su base, y no tiene por qué quedarse en el presentismo, ni tampoco en el historicismo, términos que Mendoza manipula muchas veces, especialmente en el caso de la lectura de los textos clásicos que recogen cierta visión del Mediterráneo, en particular la mitología grecorromana, la Biblia y el *Quijote* de Cervantes.

En nuestra presentación del corpus preferimos enfocarnos en la cronología de los trasfondos –o espacio humanos– del Mediterráneo más que la fecha de publicación de las novelas. En *El asombroso viaje de Pomponio Flato* (2008), mediante la parodia y el pastiche de varias fuentes textuales entre las que destaca la Biblia, Mendoza utiliza el personaje romano Pomponio Flato, cuyo nombre parece provocar superficialmente cierto efecto burlesco-cómico, el cual acaba enredado en resolver un crimen en torno a la vida de un rico; la sorprendente presencia de la familia compuesta por Jesús, María y José añade un toque cómico al entrar en un momento y unos pocos estudiosos (Flores, García Rodríguez) han indagado en la metaficción historiográfica y el sentido de la parodia en el modo narrativo, semejante a las películas contemporáneas, que Mendoza

demuestra en su libro. Para esta tesis, *El asombroso viaje de Pomponio Flato* explora los desplazamientos en búsqueda de preciosidades nimias y extravagantes en verdad que encadenan una serie de aventuras policíacas en donde el privilegio, la suerte y la retórica se entremezclan. A pesar de su distinción espaciotemporal, los paradigmas satíricos de este texto se unen a los que se refieren más adelante.

En *Sin noticias de Gurb* (1990 por entregas; 1991 como novela), Mendoza hace una carnavalada y representa una especie de costumbrismo contemporáneo de la sociedad barcelonesa –y hasta cierto punto española en general– del ambiente en los albores de los Juegos Olímpicos que iban a tener lugar en 1992. Estudiosos como Knutson, Oxford, Fraser, Barros-Grela, Herráez, Gómez-López Quiñones y García Rodríguez aprecian particularmente la relación entre la parodia, la ironía, la paradoja, la sátira y el humor que caracteriza los aprendizajes y los fracasos de un extraterrestre que cae en los mismos vicios del consumismo y otros extremos propios de los terrícolas. Al parecer tan irónico como juguete, fugaz con un personaje que quiere probarlo todo y sacar conclusiones erróneas, *Sin noticias de Gurb* es sorprendentemente su obra más conocida y leída por el público especialmente juvenil y estudiantes de español. Mendoza afirma en algunas entrevistas que el trasfondo era intentar ayudar y animar a los recién llegados desde África a facilitar su integración en Barcelona, y eso sirve de algún modo de muestra de amistad con humor. Dicho todo eso, *Sin noticias de Gurb* abre pistas de reflexión sobre la adaptación a un entorno desconocido como aprendizaje sobre la suerte, la vida y las costumbres urbanas mediante la crítica de estas.

Los siguientes textos, que clasificamos como pentalogía, *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas*, *La aventura del tocador de señoras*, *El enredo de la bolsa y la vida* y *El secreto de la modelo extraviada*, forman la serie detectivesca con una unidad

de espacio –Barcelona– y de voz narrativa: el loco anónimo. Algunos comentaristas han puesto de relieve el valor de la anonimato de los protagonistas de las novelas mendocianas, pero otros han preferido nombrarlo “X” o “Ceferino” para facilitar el trabajo de investigación. Esta tesis no participa en esa categorización por leer ese aspecto como satírico. También están los personajes recurrentes –pero no estáticos– porque cada novela es independiente en cuanto a la trama y a los personajes relacionados con el asunto, ca(s)os misteriosos que resolver, lo que se observa es más bien una visión del desarrollo del espacio barcelonés a través del tiempo, desde la Transición – como período paradójico que no siempre fue del todo limpio como su imagen lo pretende aparentar– hasta más allá de la primera década del siglo XXI, pasando por la democracia de los 80 y la desilusión o el desencanto de los 90.

Cada novela –como también sucede en *El asombroso viaje de Pomponio Flato* y *Sin noticias de Gurb*– va a tratarse individual y conjuntamente según estos parámetros del desplazamiento por varios espacios geográficos y la sátira –como discurso representativo–: los niveles de transgresión; el uso de los cinco sentidos; el manejo de los estereotipos y tópicos. Ya que esta serie de novelas corresponde a su cuadro temporal, se van a dividir en dos tiempos: A) los años de reclutamiento en el manicomio (en el siglo XX en *El misterio* y *El laberinto*); B) los años de pos-reclutamiento (en el siglo XXI en *La aventura*, *El enredo* y la precisión de recuerdos en *El secreto*).

En *El misterio de la cripta embrujada* (1979), Mendoza les presenta a los lectores el mundo, la vida y los hechos, tal vez las locuras del internado, cuya escuela es la calle, según afirma el protagonista, que se convierte temporalmente en detective por la agudeza de sus capacidades (resonancias del *Quijote* y las *Novelas ejemplares*) para resolver un caso entre las alumnas Isabel Peraplana y Mercedes Negrer en una cripta embrujada, ingeniosa y sorprendentemente hilarante.

En *El laberinto de las aceitunas* (1982), por su lado, Mendoza envía al narrador a un viaje de negocios de la industria de la aceituna a Madrid y a su regreso a Barcelona se enamora, pero vuelve a ser encerrado en el manicomio después de la peripecia. Hart, Knutson, Oswald, Gagliardi-Trotman, Triplette, García Rodríguez y otros estudian estas novelas justamente desde varias perspectivas que dialogan con la intertextualidad –particularmente, el cervantismo y la picaresca– pero también con su sentido carnavalesco, legal, biopolítico –manicomio, Pepsi-Cola, figuras de poder–, costumbrismo de la vida en el tránsito por los distintos barrios, sectores y determinadas calles de la Barcelona de la Transición.

Al acabar el siglo XX, Barcelona sufrió muchos cambios desde la Transición en las novelas anteriores. En el ambiente de mediados de los 90 en *La aventura del tocador de señoras* (2001), hace ya más de una década que el protagonista salió del manicomio, regenta ahora una peluquería, pero siempre se encuentra en constante pobreza por mala gestión de fondos, resuelve un caso de una carpeta –y la roba– que trata de una documentación que justifica su existencia y el caso del manicomio. Al pasar ya al siglo XXI, merece la pena indagar en aspectos de la biopolítica y de la manipulación. En *El enredo de la bolsa y la vida* (2012), lo iniciado en *La aventura* sigue, pero esta vez Mendoza representa el ambiente de la Barcelona devastada por la crisis financiera, de la que la peluquería no está a salvo. La visita económica de Angela Merkel, que ha sido amenazada de atentado terrorista, para salvar la crisis de la economía europea, y el asombroso éxito y eficacia de la familia Siau –procedente de China– presenta una dialéctica seriocómica entre las tradiciones de pensamiento chino y europeo. Merece la pena resaltar la intervención de Merkel y de los chinos –como desplazamiento– según su función satírica en la lógica de la obra mendociana. Como continuidad de los sucesos presentes en la novela anterior, en *El secreto de la modelo extraviada* (2015), Mendoza encadena una serie de recuerdos empezando con un perro que le muerde al

narrador detective y que parte a la investigación del caso de la señorita Baxter con resonancias de las novelas anteriores. Como es un texto todavía poco estudiado, analizaremos la resonancia del perro –tanto literal como figurado, el pensamiento cínico y su concepto del desplazamiento– de los peculiares textos cervantinos como, al menos, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, en busca de la verdad sobre las identidades entremezcladas en fábulas y seudónimos.

Por cierta unidad y diversidad de los textos que constituyen el corpus de nuestra tesis, y guiados principalmente por los estudios en parte de Daniel Kalt y Nacho Duque García, así como de María José García Rodríguez y Manuel J. Ramos Ortega, postulamos que el protagonista, disfrazado en funciones de detective por el uso de la “razón” –y la sátira de ella–, se vale de sus desplazamientos tanto geográficos como verbales para informarnos del simbolismo de la incoherencia y la confusión como mecanismos de aprendizaje espacial que permite pintar el costumbrismo mediterráneo, en el que, a pesar de todo el caos del pensamiento, la belleza del paisaje le corresponde a la locura de la figura del narrador, el cual acaba insatisfecho de sus labores extravagantes en búsqueda de la verdad. Estos textos nos informarán y desplegarán una discusión de los problemas teóricos relacionados con la narratología y la geocrítica literaria, para alcanzar una interpretación del influjo del cervantismo en los textos mendocianos.

## Los capítulos

El primer capítulo trata de cruzar límites en las novelas de Eduardo Mendoza. Nos servimos del concepto de la *transgressivité* de Westphal –que usaremos en la palabra castellana transgresividad– para examinar los desplazamientos en el espacio mediterráneo según las siete novelas de contenido satírico de Eduardo Mendoza que constituyen nuestro corpus. La relación del desplazamiento y de la sátira como entrecruzamientos caracterizan lo fuera de lo común del



cotidiano mediterráneo desde la perspectiva de los narradores personajes de la obra mendociana. Una abundancia de la caracterización humorística e incongruente de los personajes sirven de indicios de gestos de la modificación de lo cotidiano. Westphal encuentra la necesidad de introducir el término transgresividad como modo de entender la dinámica de la transgresión como repetición por medio del movimiento dentro de un determinado espacio geográfico. En contraste, el concepto de transgresión se suele asociar a la existencia de límites establecidos con principios morales. Un personaje que supuestamente tiene agencia está atraído por cierta selección en sus acciones, particularmente marcadas por lo permitido y lo prohibido en un determinado espacio, configurado de cierto modo. Interpretamos la transgresividad como condición permanente, o como las transgresiones en serie y recurrentes en el uso por los personajes de las novelas. Así, como el crimen es el móvil de muchas novelas mendocianas, los hábitos insólitos asociados a los personajes en el ocio, el trabajo y la gastronomía permiten articular la relación ambigua entre el espacio geográfico y las acciones transgresoras que se engloban en el discurso satírico. Como elemento que apunta una transgresión de límites, el discurso satírico resalta las características insólitas de instituciones sociopolíticas en el tratamiento de la agencia de los personajes: manipulación de jerarquías, normativas espaciales, políticas, sociales y culturales. Notamos también que existe profanación de esas instituciones con relación al crimen y al orden, y eso afecta igualmente la narración de las pruebas de un crimen que al final de todo queda en memoria de los narradores personajes. Por ese motivo nos interesa de nuevo la interacción entre el desplazamiento y la sátira. Nos parece justo apuntar hacia la interacción entre la transgresión y el término transgresividad como mecanismo fundamental de manipulación e intervención en el espacio mediterráneo de Mendoza.

El segundo capítulo examina la representación textual de los desplazamientos por determinados espacios humanos con el concepto de la *polysensorialité* de Westphal –que usaremos en la palabra castellana polisensorialidad– en las siete novelas. En el texto se analiza el uso de los cinco sentidos corporales que evocan los desplazamientos de los personajes y su interacción con los espacios y lugares puestos en cuestión. La mediación de las voces narrativas del detective y el extraterrestre anónimos y Pomponio Flato caracteriza la importancia de su intervención o mediación como resultado de los desplazamientos: viajes, resoluciones de casos, conversaciones, reuniones sociales y clima en espacios *euphoriques* (favorables) y *dysphoriques* (hostiles). Dentro de un discurso narrativo, la polisensorialidad potencia la mediación realizada por la presencia de figuras retóricas, tropos y estructuras lingüísticas pertinentes al humor y la sátira que articulan el comentario crítico y, a la vez, el juego de comunicación de la verdad. Esto remite también a la consideración del discurso cervantino que Mendoza desarrolla por medio del desplazamiento de sus personajes: la prosa de Mendoza abarca el costumbrismo polisensorial contemporáneo.

El tercer capítulo abarca la cultura y la sociedad dentro del espacio mediante el concepto de *ethnotypie* –que usaremos en la palabra castellana etnotipia–. Trataremos de cómo la ficción mendociana y las resonancias cervantinas despliegan y desplazan ideas sobre estereotipos, tópicos y lugares comunes sobre el pluriculturalismo en los que la sátira influye en la producción de mensaje que tienen. La exploración de la etnotipia deviene clave para la codificación de gestos y de roles de los personajes en trasfondos peculiares y multiculturales que permiten dar sentido a la sátira humorística de la diversidad mediterránea y, a la misma vez, la clasificación de determinados espacios marcados por la presencia o la ausencia de la diversidad cultural. Es un componente fundamental de los desplazamientos en un mundo mendociano globalizado pero anclado en el Mediterráneo y sus tradiciones.

Esta tesis se dirige a quienes se interesan en los estudios de la novela de Eduardo Mendoza, particularmente desde la perspectiva geocrítica, pero también hacia las siguientes áreas que abarca la interdisciplinariedad: novela y ficción española contemporánea (la novela negra y policíaca), estudios urbanos, estudios mediterráneos, estudios del canon e intertextualidad. La contribución original y significativa de esta tesis al conocimiento es que la indagación geocrítica en los múltiples sentidos del desplazamiento en el espacio literario mediterráneo aporta un punto de observación de la actividad y la dinámica de los espacios humanos articuladas como críticas en las novelas satíricas de Eduardo Mendoza.

## CAPÍTULO PRIMERO

Cruzar límites en los espacios mendocianos: el desplazamiento y la sátira como provocación

### De la transgresión a la “*transgressivité*” de Westphal

El ámbito de la geocrítica iniciada y desarrollada continuamente por Westphal es algo que podemos interpretar de varios modos. Particularmente, para Westphal, su enfoque es orientativo, por lo que está abierto a los objetivos de cada proyecto de estudio de la espacialidad en la literatura. En *Géocritique*, Westphal dedica un capítulo entero al concepto de la *transgressivité* en el que explora etimológica y conceptualmente las diferentes facetas de la transgresión. Por ejemplo, Westphal nos ofrece una trayectoria de definición en contraste a la perspectiva romana del mundo:

la *transgression* consiste à violer une limite morale davantage que physique. On transgresse la loi. Les espaces de notre *transgression* ne sont plus ceux des Romains. Pour ces derniers, il se serait agi d'examiner ce qui se déploie au-delà du seuil, encore que le seuil lui-même fût perçu selon deux angles différents : il était *limes* – ligne d'arrêt, mais aussi *limen* – frontière poreuse destinée à être franchie. Le *limes* était en quelque sorte la frontière entre deux états de choses, l'un admis et donc existant, l'autre délaissé... et donc (officiellement) inexistant. (*Géocritique* 73)

Dado que la transgresión tiene que ver con la violación de límites, eso se vincula particularmente con lo que hemos referido anteriormente: la valoración de las acciones dentro de un determinado espacio. Lo que es interesante en lo que evoca Westphal es su selección de la perspectiva romana de *limes* que básicamente demarca los límites territoriales del imperio romano. Más allá de esas demarcaciones se encuentran los territorios de los bárbaros que, vistos históricamente, se asocian

como antítesis de la desarrollada civilización romana antes de las invasiones que resultan en la quiebra de los límites.

Cuando los límites están definidos, la determinación de los contactos entre individuos o grupos sociales lleva a la posibilidad de tensiones dinámicas. Westphal explora las potencialidades de estos límites:

L'intersection, la zone de contact entre les acteurs sociaux, est régie par des règles explicites. Ces règles supposent un rythme partagé, une concordance spatio-temporelle. À défaut d'un rythme commun, la transgression serait inévitable. Dans certains cas, la transgression est massive et se transforme en intrusion délibérée – ainsi la guerre, vaste transgression d'État. La transgression est disparate : c'est même son apanage. Mais elle répond à une série minimale de critères définitoires. Ainsi ne peut-il y avoir transgression que dans la mesure où l'on contrevient à un code, ou à un rite. (*Géocritique* 74)

Su conceptualización de esta zona de contacto es cuidadosa, pero las tensiones a las que se refiere son igualmente las que mueven el desplazamiento y la sátira en su espacio respectivo. En, el corpus de nuestra investigación se sirven el uno y el otro a lo largo de las interacciones de los personajes en sus respectivos espacios literarios. Además, para Westphal, “[l]a transgression n'est pas forcément le résultat d'un acte volitif ; elle découle aussi bien d'une transition mal négociée, d'une tension non contrôlée qui se transforme en turbulence” (*Géocritique* 76). Esta proposición es iluminadora, dado que se refiere muchas veces a los mecanismos de control o de selección entre los límites que encontramos en la ficción literaria (aunque podemos extenderlos a la vida real, pero eso es asunto más comprometido). Entonces, en el material mendociano, el crimen se vincula perfectamente con la turbulencia que viven los narradores autodiegéticos, dado que es un elemento que provoca el desplazamiento hacia distintos lugares que les hacen salir de su ambiente de confort

y también a lo largo del desplazamiento pintan en palabras humorísticas su visión satírica de los vicios y las falsedades de una sociedad en particular. Además, Westphal nos ofrece más características: “la transgression connaît plusieurs mobiles : parfois la malveillance, plus souvent un petit glissement imperceptible, infinitésimal, qui résulte d’une méconnaissance du code de la part de l’impétrant” (*Géocritique* 76). De modo general, el humor y la sátira son herramientas que encontramos en las novelas de Mendoza, cuyos narradores encarnan el sentido de desplazamiento del sentido de sus palabras (ironía, por ejemplo) y eso constituye la transgresión. En cierto modo, esos conceptos claves evocados tienen en cuenta esas características que vamos a analizar más adelante.

Damos mucha importancia a nuestros narradores autodiegéticos, puesto que es gracias a lo que aporta su perspectiva que nos hace partícipe de su universo o bien espacio humano que nos interesa como elemento del estudio geocrítico. Esa dinámica, pues, está activada por medio de la transgresión. Westphal escribe sobre las etapas de esa dinámica pero también sobre el proceso que implica entre la transgresión y la transgresividad:

La transgression correspond au franchissement d’une limite au-delà de laquelle s’étend une marge de liberté. Lorsqu’elle se transforme en principe permanente, elle se mue en transgressivité. Le regard transgressif est constamment dirigé vers un horizon émancipateur à l’égard du code et du territoire qui sert de “domaine” à celui-ci (le ressort, la circonscription, ...). Mais la transgression est également dans l’écart, dans la trajectoire nouvelle, imprévue, imprévisible. Elle est centrifuge, car on fuit le cœur du système, l’espace de référence. (*Géocritique* 81)

La sugerencia de un principio permanente de Westphal es algo que podemos resaltar como modo de interpretar la diferencia entre la transgresión (como determinado acto) y la transgresividad

(como configuración). Y también las posibilidades que puede producir es algo que podemos considerar en el momento de interpretar las decisiones y los actos de los narradores autodiegéticos de nuestras novelas. En el caso de la confusión que nos puede provocar la ficción, Westphal nos sugiere la siguiente idea: “Dans un contexte de dépassement de cette bipolarité, l'état de transgressivité est le nom que l'on donnera à la perpétuelle oscillation entre centre et périphérie, aux rapprochements que les forces périphériques tenteront d'opérer à l'égard du centre. Elle correspond au principe de mobilité qui anime l'entité examinée” (*Géocritique* 83). Nos parece sugerente como idea para vincular con el desplazamiento que tiene que ver con la transgresión y la transgresividad necesarias en los espacios humanos. En cuanto al efecto que podemos observar al uso de los espacios por los narradores, Westphal se refiere a los espectros de la territorialización:

Et le territoire, mu par cette énergie qui le déterritorialise, est subordonnée à une reterritorialisation provisoire qui elle-même aboutira à une déterritorialisation ultérieure, etc. De même que la transgression permanente finit par devenir transgressivité, un territoire rendu incessamment mobile finira par être présidé (pour ainsi dire) par une quasi impalpable dialectique déterritorialisante. Dès lors, le territoire s'occulte au profit d'une territorialité évolutive, toute tentative de délimitation étant vouée à l'éphémère. (*Géocritique* 89)

Parece que eso es justamente lo que podemos reconocer como dinámica de territorios en las novelas de Mendoza. Son territorios en los que resuena algo de lo que existe en la realidad, pero la ficción es una capa interesante, de transgresión a transgresividad en interacción, que en cierto modo es original como un mundo lleno de posibilidades de reflexión sobre los límites. Eso se concretiza como idea más tarde cuando Westphal continúa la exploración del concepto de la transgresión en *Le monde plausible*. Escribe: “L'essence de l'espace est inaccessible, car elle

transgresse les limites du perceptible et du maîtrisable. Le lieu n'est rien de plus qu'un exemple d'espace parmi d'autres. L'espace est *im-mense*. Voilà pourquoi toutes les cartes diffèrent, que la représentation de l'espace est partielle et, bien entendu, intrinsèquement partiale" (247). Los mundos que encontramos entonces en las novelas mendocianas se comportan del mismo modo inaccesible, dado que sólo tenemos la visión desplazada y satírica de nuestros narradores autodiegéticos. En el mundo mendociano, la transgresión y la transgresividad no se niegan, sino que se complementan en su función en la representación de la actividad humana en el espacio urbano.

### **El texto como transgresividad: hacia el desplazamiento de la novela negra al humor y la sátira del espacio del crimen**

En esta sección nos concentramos en las discusiones intelectuales sobre la obra de Mendoza, en particular, en los estudios que se hicieron sobre su estilo y su aportación al género de la novela negra desde el último tercio del siglo XX en la literatura española. Vamos a repasar las contribuciones más influyentes en el estudio del texto mendociano, así como su interacción con el humor y la sátira de estirpe cervantina, y eso ligado a la tradición literaria o el canon.

Uno de los temas recurrentes de la narrativa detectivesca es el concepto de "whodunnit" al que se han hecho muchas referencias en el estudio de las obras de Mendoza cada vez que se implica un crimen y un personaje paródico de un detective. Muchos estudiosos de la obra de Mendoza se han referido a las fuentes del mismo escritor y han visto y apuntado que la convención "whodunnit" de las novelas detectivescas surge como estructura de las tramas. Por ello, el desplazamiento cobra un sentido amplio en relación a ello. También, la sátira se junta para pintar algunos elementos que



quiere ridiculizar en la representación de una sociedad novelesca determinada (que, en cierto modo, es un tipo de transgresividad que se encuentra entre el intersticio de la ficción y de lo real, según los términos geocríticos de Westphal, de modo más o menos tangencial). En *Crime Fiction: from Poe to the Present*, Martin Priestman apunta estos rasgos sobre el concepto de “whodunnit”:

... the whodunnit is primarily concerned with unravelling past events which either involve a crime or seem to do so. The present action is largely static, and major attention is given to the detecting activity itself, which may be performed by virtually anyone – police or amateur – who enjoys the final approval of the law. (1)

Todos nuestros narradores autodiegéticos interactúan de un modo u otro con esta descripción con todas sus particularidades, pero sobresale el de la pentalogía que justamente interactúa con casos del pasado que quedan por resolver cada vez que nos adentramos en la lectura de la serie. Sin embargo, la narrativa mendociana no concuerda con la idea de “present action is largely static,” dado que nuestros narradores prestan atención también a su ambiente a lo largo de sus desplazamientos entre distintos espacios o bien transgresiones.

Algunas interpretaciones de las novelas de Mendoza tienen que ver con su técnica y representación dentro del género de la novela negra en España, especialmente en la época de la transición democrática, como un reflejo de la transgresividad en el espacio. En su interpretación de la novela policíaca española, Colmeiro comenta el uso del lenguaje en *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*: “El uso de un lenguaje retórico anacrónico muy elaborado, propio de la novela cervantina y de la picaresca clásica, a la vez que refuerza en el lector los paralelismos del protagonista marginal con los tipos clásicos del pícaro y el loco-cuerdo, produce un hilarante efecto paródico por su anacronismo y su inadecuación a la vulgar materia relatada” (“Eduardo Mendoza” 409). Como se trata del mismo narrador, muchos comentaristas

también han podido llegar a conclusiones similares y ello hace que se pueda extender a la obra mendociana en general. El uso del lenguaje es también parte de la interacción de límites que configuran la transgresividad.

En cuanto a la intertextualidad, particularmente el diálogo con la literatura anterior, Colmeiro comenta que es algo útil:

El gran hallazgo de Mendoza consiste en haber escogido como punto de vista unificador de las dos novelas a un ser alienado en el que convergen la figura desclasada del pícaro con la figura a su vez marginal del investigador, ambos caracterizados por su gran movilidad y capacidad de penetrar los más diversos ambientes sociales y describir críticamente la realidad desde la ambigua posición dentro/fuera. (“Eduardo Mendoza” 410)

Además de eso, Colmeiro apunta algo sobre la rebeldía como reflejo del personaje en la estructura de la novela: “Esta rebeldía contra la sociedad racional se ve reflejada en la propia estructura de las novelas, con sus múltiples cabos sueltos, numerosos problemas sin aclarar, subtramas débilmente unidas que conducen a una resolución final arbitraria e ilógica” (“Eduardo Mendoza” 411). Este aspecto caótico es signo evidente de transgresividad. Algo parecido a lo que evocamos previamente encontramos en Chung-Ying Yang, quien escribe en su libro dedicado a la idea de la novela policíaca lo siguiente sobre la trayectoria de las narrativas policíacas de la periferia y su valor sociopolítico: “son pruebas de la transformación de este género ‘popular’ y ‘subliterario’ en un vehículo artístico de crítica sociopolítica. De ahí que la novela policíaca no sea inferior a cualquier género canónico en su calidad literaria” (Yang 19). Pero si hay algo que sobresalta es sobre todo su configuración: “La ideología de la novela negra es una ideología anti-burguesa, una ideología que cuestiona y denuncia los valores de la sociedad capitalista” (Yang 28). Más allá de eso, Colmeiro ve una relación de laberinto que “no se limita a ser meramente el resultado de la

visión deformada del protagonista-narrador, como pudiera parecer a primera vista; el laberinto es también y sobre todo una estrategia narrativa que actúa como metáfora funcional de la propia configuración de la realidad” (Colmeiro 412). Victoria Ríos Castaño en su breve estudio de *El enredo de la bolsa y la vida* se referiría a este laberinto como esperpento que incorpora la comedia, lo absurdo y momentos satíricos en las acciones de los personajes, particularmente en las del narrador detective (Ríos Castaño 105).

La escritura de las novelas de Mendoza trata pues de probar los límites de distintos espacios que recorren los personajes. Una de las pruebas de tantear los límites es la presencia abundante del humor en su obra. Yang escribe sobre la importancia de Mendoza desde ese punto de vista, así como sobre los modelos textuales y la interpretación de aquellos en su obra, mediante el humor:

Eduardo Mendoza es también el novelista representativo del auge del género en la época posfranquista. En sus narraciones policíacas, encontramos tanto la conexión con el modelo inglés en la estructura general como las huellas de los modelos de la novela negra americana (Hammett y Chandler) respecto a los crímenes violentos, al detective privado con carácter duro y ambigüedad moral y la crítica social con matices de denuncia. La mayor originalidad y novedad del escritor, según muchos críticos, es su utilización del humor. (Yang 40)

A través de los años, el humor y la sátira cambian de referencias y se prestan a una superposición de contextos. Con lo carnavalesco, Tiffany Gagliardi Trotman y Melissa Garr se han concentrado en el contexto temporal de la serie del detective sin poder llegar hasta *El secreto de la modelo extraviada*. Está claro que el interés principal se centra en la concepción del estado-nación, es decir, el estado español como ancla de identificación de límite territorial. Los

comentarios sobre el espacio mediterráneo no suelen extenderse más allá de la referencia al mar, cuya función no es más que accesorio en contraste a la ciudad. El trabajo de Melissa Garr insiste en el uso de las máscaras en la contextualización del humor y la sátira como algo que facilita la relación espacial entre los personajes y las novelas. Parece que la máscara también facilita el desplazamiento de los personajes. La autora se hace las siguientes preguntas como guía para su investigación:

The humour and satire in the series are frequently born of conflicting elements, but what exactly occurs when these elements come together? How do they conflict? Why does context allow both things to be true at the same time, and how is the reader able to see them both operating concurrently without cancelling one another out? My responses to these questions lie in my understanding of what regulates contextual interaction. (Garr, *Recontextualizing* 58)

De modo general, lo que encuentra Garr es bastante fructífero porque concordamos en cierto sentido sobre la relevancia del humor y la sátira como máscaras y contextos en las novelas de Mendoza. En particular, nos orientamos con la transgresividad en la dirección hacia el desplazamiento de nuestros personajes que a la misma vez representan cierta sátira de las sociedades ficticias por las que circulan y cruzan los límites.

Ahora bien, el tema del humor y la crítica sociopolítica ha tenido muchas discusiones fructíferas a lo largo de los estudios sobre la obra mendociana. En la vertiente de la ficción policíaca, Stewart King retoma y explora la cuestión de la identidad cultural y nacional y su relación con la producción de la novela negra. Escribe:

In my reading, crime fiction serves as a vehicle through which writers and readers can reflect on, engage with, and participate in the production, investigation and interrogation of dominant and marginal subjectivities. Just as identities are never fixed or completely defined, but are partial, changing, fluid, so too must be any attempt to define the nationality of literary and other cultural products, including crime fiction. (King, *Murder* 14)

En las palabras de King resuena bastante lo que constituye la transgresividad. El material de la propuesta del estudio de King pretende dar a conocer textos que habitualmente no se estudian en la academia y también decide excluir las obras de Eduardo Mendoza, así como la de otros pocos autores, como Andreu Martín, que han escrito sobre Barcelona. El motivo principal se justifica por la falta de compromiso político y porque “their crime fiction do not engage in any meaningful way with the issue of national or cultural identity” (King, *Murder* 15). Por tanto, la exclusión sistemática forma parte también de la exploración de límites que caracteriza la obra de Mendoza, es decir, que los asuntos de identidad nacional o cultural pasan por el filtro del humor y la sátira. Esos elementos hacen entonces que el texto mendociano adquiera su significación a través de la interpretación, pasando el umbral o el límite del sentido literal. Más allá de la cuestión de la identidad nacional y cultural, lo que reúne la producción de Mendoza es la exploración de los efectos de la globalización y cómo ese movimiento ha generado el desplazamiento. En su libro *Cruces de fronteras*, Colmeiro escribe que “[d]esde la óptica del siglo XXI, uno de los paradójicos efectos de la globalización ha sido abrir nuevos canales de comunicación transversales y generar formas de resistencia frente a las corrientes del neoliberalismo” (269). La novela negra también se embarca en estas formas de resistencia a través de la representación; en el caso de Mendoza está el influjo del contenido satírico. Colmeiro prosigue: “Esta dinámica ha posibilitado un nuevo tipo de novela negra de vertiente transatlántica que indaga en la memoria del pasado colectivo, y

constata las injusticias y contradicciones del sistema neoliberal” (269). Esas palabras nos llevan a relacionar plenamente los espacios mendocianos con la transgresividad.

### **La transgresividad en los espacios mendocianos**

El espacio mendociano es, pues, este desplazamiento entre varios estados de desestabilización que sufren los personajes. Parece que están condenados a sufrir por lo que manifiestan en sus narraciones. Se nota sobre todo cuando en su intervención se refiere o hace un guiño al lector o al destinatario explícitamente en la pentalogía del detective. Pero es justo apuntar también que en la pentalogía Mendoza ha dedicado una fundamental contribución a la representación de las transformaciones de la ciudad de Barcelona, algo que nos recuerda también una variedad de obras que novelan sobre la ciudad, particularmente a Cervantes, quien expone el estado de transgresividad que se muestra durante la visita del caballero andante don Quijote y de su escudero Sancho Panza con la intervención de gente urbana así como de la aristocracia catalana. Por lo demás, sería la literatura catalana la que también se ocupa de distintas etapas de la vida barcelonesa, como sucede con el modernista Josep Maria de Sagarra, quien deja clara presencia de la transgresividad en su *Vida privada*. Muchas de nuestras referencias, interminables, son resultado de intertextualidad y de guiños que efectúa Mendoza en la concepción de sus novelas, cuyos personajes se caracterizan con humor y satirizan a ciertos tipos y vicios del momento de la narración que el lector puede reconocer, sobre todo si se trata de estereotipos o etnotipos que se desarrollarán en el capítulo tercero, a lo largo de sus desplazamientos por diferentes lugares y calles de la ciudad. En *El misterio de la cripta embrujada* (en adelante *MCE*) se hace una presentación narrativa de quién es quién y qué transgresión comete un personaje y cómo su intervención recurrente en diferentes espacios constituyen la transgresividad. En las novelas

posteriores, *El laberinto de las aceitunas* (en adelante *LA*), *La aventura del tocador de señoras* (en adelante *ATS*), *El enredo de la bolsa y la vida* (en adelante *EBV*) y *El secreto de la modelo extraviada* (en adelante *SME*), la recurrencia y la memoria que emplea el narrador hace unas idas y vueltas de sus experiencias presentes y pasadas, de modo que se incorpora también cierto sentido de la actualidad de la sociedad y sus transformaciones. En efecto, Knutson apunta que “[p]erhaps lack of progress –despite tangible socioeconomic development– motivated the author to run the risk of repetition by writing a story about the same character in similar, if new, circumstances” (“Still Crazy” 57). A través de la repetición como condición espacial, es quizás también el propósito de Mendoza con la pentalogía: nos muestra cómo la transformación es una serie de transgresiones que permite la transgresividad como capacidad de adaptación con el paso del tiempo, todos ellos elementos del desplazamiento.

Mientras tanto, el trasfondo temporal y de actividad humana en la Barcelona de *Sin noticias de Gurb* llena el hueco del mundo del detective entre *LA* y *ATS*. *Sin noticias de Gurb* (en adelante *SNG*) es sin duda el mejor ejemplo de transgresividad en el imaginario de Mendoza, dado que se trata principalmente de las dinámicas entre humanos y un extraterrestre basado en conceptos humanos en los albores de los Juegos Olímpicos de 1992. Knutson apunta que “Mendoza aprovecha la ingenuidad especial de T para conseguir espléndidos efectos humorísticos y también para ensanchar la manera en que los lectores consideran su propio mundo” (*Las novelas* 108). Pero el mecanismo de actuación del narrador extraterrestre en el espacio para la transgresión es compartido como elusivo del mismo modo con el protagonista de *El asombroso viaje de Pomponio Flato* y el narrador de la pentalogía. En *SNG*, las transformaciones o adaptaciones corporales de diversos personajes conocidos es un juego de transgresividad para pasar desapercibido. La ironía juega en simular esta evidente transgresividad dentro del espacio mendociano, en el que las

acciones del narrador extraterrestre se perciben como manipulaciones. Hablando de la manipulación, el modo de narrar de nuestro extraterrestre tiene en cuenta el diario de viajes. Acudimos de nuevo a lo que nos dice Navajas sobre el diario:

En el diario, el narrador no se dirige a un otro perceptible, sino que se narra los hechos a sí mismo con propósitos diversos: para su rememoración, análisis, valoración, etc., sin esperar que un narratario sea el auditor de su voz. Sin embargo, hay de alguna manera narración; alguien está contando una historia de la que le separa un lapso de tiempo: hay reconsideración, articulación, ordenación de hechos; no la inmediatez presentacional del monólogo interior. Es una narración dirigida hacia sí misma, pero en la que puede apreciarse también la intención de contar algo a otro. Es posible que la presencia de esa intención no deje de existir por completo en cualquier forma de la ficción, incluso en los casos más absolutos del flujo de la conciencia. Pero es posible determinar grados en esa presencia que son determinantes para la caracterización de la narración. (Navajas 161)

En base a las ideas sugeridas por Navajas, muchos rasgos se corresponden con *SNG*, excepto que el texto parece estar producido como una voz que narra en directo a la hora exacta. Es justo formular que la pluma de Eduardo Mendoza tiene en cuenta su flexibilidad en su habilidad narrativa que, aunque se etiqueta simplemente como novela, es capaz de amalgamar varios géneros literarios y textuales. Ese aspecto ya lo han apuntado y siguen apuntando los estudiosos de su obra tanto seria como juguetona. Particularmente, los comentarios de García Rodríguez son de interés aquí:

[...] los diarios de a bordo se construyen como fórmulas personales de registro de la subjetividad; en estos casos, ya vimos, de subjetividad extraterrestre. A la focalización



episódica y desautomatizada se suma el desdoblamiento del yo diarístico que servirá para la figuración, no solo de un yo frente al otro, sino de un *tú*, de un narratario distante y distinto al lector empírico. (*Teoría* 302)

Sin duda, muchas de sus novelas comprimen un mundo en sí, en donde encontramos sobre todo las variadas fuerzas de transgresión y transgresividad que nos interesa recorrer en el presente capítulo.

En *El asombroso viaje de Pomponio Flato* (en adelante *PF*), la transgresividad en los actos del romano Pomponio Flato está basada textualmente y se le confiesa a su destinatario Fabio. En la nota al final que escribe Mendoza, se explican muchas de las fuentes en que se basa la elaboración de la peculiar novela, desde fuentes antiguas hasta fenómenos de superventas y de cultura popular contemporáneos de Mendoza. Tratamos del espacio textual de la transgresividad (que tiene sentido en la geocrítica) y de cómo esto afecta a la percepción de la ya compleja dinámica entre el espacio humano y su entorno, y lo que hace el lenguaje para amplificar y resaltar todo ello. Merece la pena evocar la conceptualización epistolar de *PF* como algo que activa la transgresividad y para ello recurrimos a lo que nos explica Navajas de la narración epistolar: “En la narración epistolar el narrador está ausente y quien cuenta la historia es uno o varios de los personajes a través de su correspondencia. Sin embargo, normalmente el narrador tiene la necesidad de hacerse presente —en general en la introducción a la obra— para fijar aspectos esenciales en la comprensión de la historia” (Navajas 160). La voz de Pomponio no corresponde pues con ese rasgo de la epistolaridad porque en la misma novela es protagonista e insiste en estar presente y cuenta la viveza de sus experiencias. Pero más allá de ese concepto, podemos evocar un comentario por García Rodríguez sobre la voz de Pomponio: “El discurso de Pomponio Flato

se construye en todo momento sobre la frustración de las expectativas narrativas ante los códigos lingüísticos, las consecuencias de los acontecimientos o la identidad de los personajes” (García Rodríguez, *Teoría* 304). Dicho así, podemos notar que la interacción entre esos elementos de frustración constituyen una transgresividad. Volviendo entonces a Navajas, la separación entre la voz del narrador y los hechos narrados, que vemos muchas veces en los narradores en primera persona, se convierte en un juego arquitectónico en el trabajo de Mendoza como transgresividad. Navajas caracteriza en general que:

La separación temporal entre el presente de la correspondencia epistolar y los hechos de la historia es una característica que hace que la novela epistolar no coincida con las formas de narración en las que se transcribe la conciencia de los personajes en un presente continuo. El escritor de las cartas cuenta por lo general hechos o sentimientos ocurridos en un pasado más o menos próximo que rara vez coincide con el momento de escribir la carta. El hecho de contar a alguien algo que ya ha acontecido indica que no se verbaliza meramente lo que se está desarrollando ahora, al margen de un oyente, sino que se cuenta lo que ocurrió tiempo atrás para la información de los otros. (Navajas 161)

Evidentemente lo que nos sugiere como idea Navajas procede de lo que encuentra en su material literario, particularmente anterior a lo que ha publicado Mendoza. En cambio, notamos que el juego como procedimiento entre las fronteras de la novela de tipo cervantino, la sagrada escritura, los documentos históricos y la literatura popular corresponden a las novelas de humor de Mendoza. Como resultado, Mendoza nos deja notar que la manipulación de textos a través de la parodia permite generar un espacio de transgresividad: es decir, es un espacio capaz de crear y provocar algo imprevisible como el humor mediante la intervención de los personajes. En los ejemplos que

trataremos, lo mismo notamos en sus personajes que actúan como voces narrativas que practican esta transgresividad.

Diferentes perspectivas de los críticos que han estudiado la obra mendociana a lo largo del tiempo hablan del estado de la transgresividad que se presta a los espacios del crimen. En cierto sentido, se puede tratar de lo que alude también Westphal de la “reterritorialización,” que proviene a su vez de Gilles Deleuze y Félix Guattari, en sus propósitos geocríticos. Uno de los elementos principales que se aprecian en la narrativa de Eduardo Mendoza es el modo de narrar el crimen en su respectivo espacio como una especie de reterritorialización, a la que nos hemos referido previamente. Este aspecto sigue la línea de participación en las tradiciones y las tendencias literarias del crimen urbano, especialmente desde finales del siglo XIX. Pero no hay que olvidar tampoco que el aspecto cervantino del crimen también está presente en la prosa mendociana, pues muchos críticos ya han discutido la presencia de la literatura del siglo de oro español en Mendoza, particularmente en el modo de actuar de sus protagonistas. De todos modos, Yang se refiere al siguiente aspecto sobre el modo de narrar las secuencias del crimen en las novelas de escritores españoles, especialmente en el caso de Vázquez Montalbán y Mendoza:

[...] los novelistas policíacos sitúan la acción en España y utilizan personajes españoles, aludiendo constantemente a la realidad nacional y abandonando la imitación de los modelos extranjeros. Además, están interesados en contar la historia y en resucitar la narratividad, alejándose del formalismo extremo de la novela experimental de los sesenta. Los novelistas no sólo encuentran en la novela negra un entretenimiento, sino un vehículo ideal para la crítica social contra las instituciones en el poder, pero la novela misma ya no sirve de instrumento político. (Yang 38)

En la geocrítica que propone Westphal parece resonar la idea de los espacios humanos como simplemente un campo de observación de la transformación del espacio a través del tiempo, particularmente vinculados a la escritura literaria que depende mucho de un corpus extenso de textos y autores. En nuestro estudio, tomamos esta idea de los espacios humanos y le agregamos el sentido del mundo del crimen como un estímulo para nuestra comprensión de la geocrítica de las ciudades ficticias y de cómo interviene la sátira en cada espacio en que se mueven nuestros personajes implicados en el desarrollo de los casos criminales. Las novelas desarrollan particularmente espacios como Barcelona, a excepción de *PF* que desplaza asuntos barceloneses a Nazaret como efecto del extrañamiento. Así, Barcelona y Nazaret, ciudades mendocianas, opuestas en su localización en el mundo mediterráneo, comparten asuntos urbanos actuales que no dejan de proliferar en el mundo contemporáneo.

Sin duda, este punto de vista geocrítico no tiene en cuenta el propósito del humor y la sátira como herramientas políticas fuertes que muchas veces se prestan a ser una máscara en una serie de obras literarias. Hay que destacar que el uso del humor y la sátira se presta a un desplazamiento hacia el espacio de transgresividad que abre posibilidades en la interpretación de la obra de Eduardo Mendoza, dado que es una de las etapas para servirse de lo que los narradores autodiegéticos comentan con ironía y sarcasmo el estado actual y absurdo del espacio humano en el que se encuentran, sobre todo, los alienados. Si hay algo en común en los alienados, es el siguiente aspecto que apunta Patricia Hart sobre la representación ridiculizada y desconfiada de las instituciones de poder y en la confianza en su propia iniciativa:

Esta crítica no sólo muestra una aversión por la policía en general, sino también una desconfianza hacia las instituciones nacionales, especialmente las agencias policiales y

judiciales que nos recuerda el tema de inseguridad nacional, un tema muy repetido en las novelas policíacas españolas posteriores. (Hart 20, citado en Yang 33)

Ahora que tenemos una base preliminar del vínculo entre crimen, espacio y transgresión (el simple acto en el espacio transitado), interpretamos la transgresividad como condición permanente, o las transgresiones en serie y recurrentes como uso del espacio. En las novelas que estudiamos, *MCE*, *LA*, *SNG*, *ATS*, *PF*, *EBV* y *SME*, de modo general, encontramos que, como primera formulación, la transgresividad es un concepto que se aproxima al estado de condena, o de alienado, de nuestros narradores autodiegéticos. Esos pueden explicar su participación, corrupción o ridiculización de los espacios urbanos en que prolifera el valor del crimen. Para acercarnos a diferentes aspectos de la transgresividad (así como a la simple transgresión), prestamos atención a los ejemplos de la configuración espacial y la profanación en las novelas.

### **1. La configuración espacial de la transgresividad en el texto: relatos, huecos y caos**

Esta sección se centra en las estrategias que emplean los narradores para interpelar al lector o al destinatario sobre la configuración espacial de la transgresividad en el texto. Al parecer tecnicismo y mecánico en cierto modo como punto de mirada de análisis, es necesario para establecer las conexiones entre la transgresividad y la confesión que hacen los narradores autodiegéticos. Encontramos que se trata de un modo interesante de apropiación, mejor dicho, de efectuar la transgresividad (y/o bien la transgresión) dentro de su respectivo espacio urbano de acción en tanto que quiere comunicar narrativamente sus objetivos a su destinatario.

Al principio encontramos en la cita de Westphal una referencia a la distinción entre la transgresión y la transgresividad. En esta sección nos parece útil recordar brevemente esa distinción, dado que nos interesa particularmente el desarrollo del carácter “permanente” de la transgresividad. Por eso, nos enfocamos en algunos ejemplos narrativos de la configuración espacial de la transgresividad en el texto dentro de las novelas que estudiamos. En la geocrítica ya es común considerar que el espacio comparte algo disociable con el tiempo. Tiene en cuenta el término bajtiniano “cronotopo,” algo que ya comentamos en las líneas de la introducción y en el capítulo sobre la polisensorialidad.

Según Westphal, la configuración del espacio en la geocrítica es algo que representa el modo de ver la “reescritura” que notamos a través de la obra. Las interpretaciones de las novelas de Mendoza acerca de la configuración espacial tienen variados enfoques a la hora de tratar del uso que hace el escritor barcelonés. Algunos estudios se refieren, obviamente, al concepto de la transgresión, que está vinculada con la sátira de costumbres. Pero encontramos también una heterogeneidad en el enfoque teórico-conceptual de cada estudio, y en esta heterogeneidad participamos también con las ideas geocríticas que nos proporciona Westphal. En este apartado, los ejemplos que sacamos de las novelas de Mendoza también se caracterizan por esta heterogeneidad en cuanto a la configuración espacial de la transgresividad en el texto.

En la configuración espacial de la transgresividad, las palabras de los narradores personajes son claves útiles que indican las direcciones de lo que transcurre en el relato. La discusión que Duque García ofrece sobre el papel del narrador es esencial. En un punto, considera al detective como un libro, o más bien como un personaje, abierto: “El detective anónimo queda así aparentemente confinado en un presente continuo y exonerado de la responsabilidad que

compartimos quienes vivimos dentro de la historia” (Duque García 5). Pero Garr piensa más allá de ese “presente continuo,” dado que sirve para establecer cierta relación urbana con el pasado del narrador: “The narrator’s childhood and his past are equally intimately linked with the space of Barcelona; thus, any pontificating about the effects of memory applied to his youth must also apply to the city. Time unites the protagonist with his space in an intimate way” (Garr, *Recontextualizing* 258). Garr coincide, pues, en el uso de la memoria en la obra mendociana. La memoria es una habilidad de los personajes pero también un factor potente de transgresividad en la configuración espacial.

Diferentes enfoques de análisis permiten leer las obras desde ángulos fructíferos. Sirviéndose de conceptos de la hermenéutica para aclarar su punto, Duque García analiza el desplazamiento del narrador detective de la serie del siguiente modo:

el trayecto recorrido por el detective anónimo que llega hasta *El enredo de la bolsa y la vida* da lugar a un giro hermenéutico sutil e implacable mediante el cual cada página de la saga se convierte en un espejo, y el lector, ávido por descubrir el misterio, y el misterio que se esconde detrás del misterio, termina por formular una acusación y, al hacerlo, se descubre a sí mismo portador de los prejuicios de la historia –de nuevo Gadamer– y por tanto cómplice de un crimen que no se ha dejado de perpetrar. (Duque García 5)

Pero parece que no todos los elementos que encontramos en este narrador tienen que concordar con ciertas normas de la configuración espacial del relato. La interacción de estos elementos narrativos con el desplazamiento la podemos leer como transgresividad por cruzar límites tanto narrativos como geográficos, es decir, para Duque García se compone del siguiente modo:

Son el espacio, la estética arquitectónica y la renovación de las ciudades los marcos en los que en los últimos decenios el cambio cultural se ha manifestado de un modo más tangible: los espejos, decíamos, ya no son lo que eran –aunque esto no tenga tanto que ver con la ciudad como con sus habitantes–, tampoco las plazas representan lo mismo, ni los puertos o estaciones ferroviarias. (Duque García 6)

En combinación con esa idea, Duque García encuentra en la hermenéutica la visión del detective que refleja el modo de narración en las novelas que protagoniza: “La visión del detective anónimo –hermeneuta en tanto que detective– se convierte en la más aguda posible, puesto que, como veíamos, queda exenta de los prejuicios que la normatividad y la historia imponen a la hora de relacionar unas celdas con otras y dar preponderancia a unas sobre las demás” (Duque García 10). Las ideas que nos propone Duque García son interesantes como punto de partida para seguir nuestra discusión de la configuración espacial de la transgresividad. Incorporamos aquí cierto ángulo distinto desde la geocrítica literaria, que permite aclarar la relación del personaje con su entorno geográfico y del modo en que esto contribuye a la caracterización de la Barcelona literaria.

En la espacialidad, la contribución de Garr demuestra los siguientes puntos. Por un lado, la configuración de una sociedad como la que encontramos en las novelas barcelonesas de Mendoza se asemeja a una configuración de máscaras:

The fractured and arbitrary society exposed is simultaneously general and particular: its poorly-masked chaos could find a home in many large cities around the world, but the specific way of looking at the situations, and the situations themselves, rise out of the particular culture of Barcelona itself at given moments in history. The narrator’s unique view exposes a multilayered dialogic relationship of the protagonist to his city, a relationship that progresses diachronically and through which the layers of masks are



peeled away to reveal a space of liberty which is only available to him. (Garr, *Recontextualizing* 192)

Y por el otro, el papel de Barcelona en la realización de la configuración de la transgresividad parece incluir todo tipo de elementos:

The chronotope of Barcelona as a literary construct would be a “threshold” space of possibility that creates a temporal context in which Barcelona’s past is immediate and immanent to the present. Again, the anonymity of the protagonist of Eduardo Mendoza’s detective series seems remarkably appropriate to a city whose identity is a curious mix of potentiality and tradition. (Garr, *Recontextualizing* 196)

Efectivamente, nuestra comprensión de la configuración espacial de la transgresividad se encuentra para García Rodríguez, quien se enfoca en la parodia, en el lenguaje de la narración de las novelas. Para leer así la transgresividad, es importante vincular el peculiar lenguaje del narrador con el espacio por el que actúa. En el caso del narrador detective, García Rodríguez apunta los siguientes puntos sobre la conflictiva relación del personaje con los cambios del espacio urbano:

Recordemos que la serie de narraciones del detective anónimo refleja, pese a su unidad discursiva, los cambios sufridos por un personaje que envejece y se transforma con la ciudad. Si bien las primeras novelas imponen una explosión de la excentricidad marginal afectada ciertamente por un trastorno psicótico, las últimas novelas abrazan una hiperbólica reconstrucción del entorno dirigido por las nuevas generaciones, de las que el narrador quedará progresivamente desvinculado hasta ser mero espectador. Tales son los cambios narrativos acaecidos en personaje y ciudad, que en la última de sus novelas Mendoza se sirve de un retroceso temporal que devolverá al detective la energía testimonialmente

perdida en el presente (segunda parte del texto) y con la que observar el desengaño traído por el tiempo. (*Teoría* 307)

Las ideas de Duque García, Garr y García Rodríguez nos parecen útiles como apoyo, pero lo que vamos a hacer de distinto, aceptando a la vez lo que han encontrado, tiene que ver, por un lado, con la hermenéutica, y por el otro, con la parodia. Para nosotros, estos dos conceptos tienen un lugar en la discusión de la transgresividad como algo que fomenta la interpretación. Puesto que se trata de narraciones que introducen progresivamente la transgresividad en los espacios, los relatos y los huecos que se encuentran o se llenan a lo largo de la lectura de las novelas nos ofrecen cierto tipo de idea de cómo los narradores autodiegéticos piensan configurar el relato de su transgresividad.

En *MCE*, como novela de introducción al espacio barcelonés de los setenta, las intervenciones narrativas del detective se configuran como transgresividad. Veremos ejemplos en que, a título de narrador autodiegético, se permite efectuar un estado permanente de intervención para aclarar sus acciones y lo que encuentra como indicio de configuración espacial durante el desplazamiento. Una de las configuraciones de la que se sirve el detective anónimo es el recurso a diferentes nombres de pila con el apellido Sugrañes y justifica el uso de cada nombre mediante el relato según la situación en la que se encuentra. Mucho se ha comentado sobre esto, como una especie de relación paternofilial con el doctor Sugrañes que encontramos en la vida del manicomio. Los primeros intentos de presentación del detective se presentan como un camuflaje según el entorno, notable en la adopción de distintos nombres (Ceferino, Arborio, Onán, Toribio y otros). A la misma vez, el discurso da espacio a la configuración de un discurso elaborado para efectuar cierta transgresividad, la de defenderse exponiendo a través del lenguaje especializado ciertos

aspectos satíricos de la vida que relaciona las finanzas y la política pero también el mundo de los marginales, entorno que conoce muy bien:

Juicio ingenioso pero falaz. Está usted hablando, inspector, con don Ceferino Sugrañes, concejal del Ayuntamiento y propietario de bancos, inmobiliarias, aseguradoras, financieras, constructoras, notarías, registros y juzgados, por citar sólo una parte de mis actividades marginales. Como usted con la perspicacia propia de su oficio comprenderá, siendo quien soy no llevo encima documentación que acredite mi identidad [...] si en diez minutos no salgo solo y salvo de esta guarida adonde me ha traído engañado la arpía que aquí ven, culpable del embrollo en que me veo envuelto sin motivo ni culpa, a buen seguro con fines de robo, chantaje, sodomía y otros actos jurídicamente sancionables, cosa que ella, como veo que ya está haciendo, pretenderá negar, lo que no hace sino reforzar la veracidad de mis asertos, ya que, ¿a quién concederá usted razón, inspector, puesto en semejante encrucijada: a un honesto ciudadano, a un capitán de empresa, epítome de la burguesía rapaz, prez de Cataluña, blasón de España y fragua del Imperio o a esta antigualla grotesca, elefantiásica y aquejada, para postre, de una taladrante halitosis, hetaira de profesión como podrá comprobar si registra su bolso, que hallará repleto de condones no precisamente impolutos, a la que había prometido yo, a cambio de una contrapartida que no voy a pormenorizar, la estrafalaria suma de mil pesetas, estas mismas mil pesetas que ahora le entrego a usted, inspector, como prueba documental de cuanto aduzco? (MCE 58-59)

Este largo fragmento se destaca por las frases largas de oraciones complejas como estrategia para resaltar la descripción detallada y exagerada del personaje y la situación del detective. La extensión de su discurso se construye mediante el uso de la adjetivación relacionada con títulos oficiales y

laborales, las oraciones relativas encadenadas y la inserción de preguntas retóricas. El producto de su discurso sofisticado apunta a la configuración espacial de la transgresividad: alargar el discurso le sirve como justificación de su falta de documentación y así seguir el curso del desplazamiento. Esto nos recuerda indudablemente los parlamentos de don Quijote, que muchas veces emplea un lenguaje parodiado de las lecturas de libros de caballerías para referirse a su propia identidad, los elementos que percibe en su entorno inmediato que justifican su actitud, por ejemplo, de que los caballeros andantes no pagan, para así seguir el desplazamiento. En el caso del detective, nos permite identificar, por lo general, las relaciones conflictivas entre la consideración de la ley y las prácticas sociales diarias en la ciudad de Barcelona de la época. En ese ejemplo, como en los que siguen, notamos entonces la riqueza del imaginario y, evidentemente, el vocabulario de campo semántico y nivel de lenguaje distintos: “Durante el trayecto, mientras efectuaba involuntariamente volatines en el aire que trajeron a mi recuerdo los que en su tiempo hiciera el malogrado príncipe Cantacuceno, y por no tener nada más que hacer, di en pensar que me rompería la crisma como colofón del vuelo” (*MCE* 52). Con estas ensoñaciones expone en la narración el vínculo entre su localización y acción consecutiva en un espacio que caracteriza como podrido. Después, interrumpe el ritmo de cuento fantástico de su trayecto y le hace un guiño evidente al lector como modo de interactuar y hacerle sentir entretenimiento al desplazarse por el espacio podrido como transgresividad:

Pero no fue así, o no estaría usted saboreando estas páginas deleitosas, porque aterricé sobre un legamoso y profundo montón de detritus, que, a juzgar por su olor y consistencia, debía de estar integrado a partes iguales por restos de pescado, verdura, frutas, hortalizas, huevos, mondongos y otros despojos, en estado todo ello de avanzada descomposición, por

lo que salí a flote cubierto de la cabeza a los pies de un tegumento pegajoso y fétido, pero ileso y contento. (*MCE* 52)

La expresión del detective indica que, como transgresividad, es necesario recurrir a la yuxtaposición de elementos opuestos para activar cierto relato que resalta huecos en el camino. En *LA* ocurre algo similar. El detective también entra en ensoñaciones por la intensidad de los actos de transgresividad dentro de un espacio de crimen. También participa aquí la lucha entre el sueño y su realidad como una especie de imaginación de haber pasado los límites de la vida, pero en realidad es otra visión, especialmente cuando se encuentra en un contenedor del puerto barcelonés:

De buena fe creí estar muerto y haber ido a dar con mi esqueleto, todavía rebozado de materia orgánica, a un vergel de silvestres flores aliñado y recorrido por cristalinos arroyuelos de sinuoso trazo. Recuerdo vagamente haberme preguntado si aquel trasunto de paraíso no contendría amenidades de otra índole, siendo como soy algo cerril para la estética visual, y haber percibido, a modo de respuesta, un burrito blanco que se aproximaba triscando y a cuyos lomos suaves cabalgaban tres mocitas que no habían de sumar entre todas la treintena. Este detalle me hizo sospechar que no debía de haber traspuesto aún los umbrales del más allá, porque no dudo de que quien allí me aguarde conozca mis más secretos desvaríos, pero mucho me extrañaría que estuviera tan dispuesto a complacerlos. (*LA* 143)

El uso de la riqueza de imágenes parece representar cierta nostalgia de una configuración idealizada de la vida de transgresividad, es decir, de poder desplazarse entre distintos límites espaciales.

El diálogo entre personajes permite destacar la configuración fluida de las secuencias relacionadas con el crimen, pero es también algo que representa el formato del interrogatorio. En *MCE*, el diálogo entre Mercedes y el detective en la casa de esta nos recuerda las desviaciones e interrupciones en *El coloquio de los perros* de Cervantes. El relato de Mercedes contiene cierta clave en los sucesos del asesinato dentro de la cripta: “Tal vez pensé que se me brindaba la ocasión de corresponder a unas dádivas que mi posición social no permitía compensar de otro modo. Sin detenerme a reflexionar, cogí un cuchillo y se lo clavé al muy canalla en la espalda. Murió en el acto. Luego no supimos qué hacer con el cadáver” (*MCE* 108). Luego, completa los detalles sobre las consecuencias: “Isabel estaba histérica y llamó a su padre, que acudió en seguida y se hizo cargo de la situación. Las monjas habían avisado a la policía, inquietas por la desaparición de Isabel. Peraplana habló con un tal Flores, de la brigada social...” (*MCE* 108). El detective la interrumpe cuando decide corregir lo que acaba de decir Mercedes con “Criminal” (*MCE* 108). La interrupción no solo sirve como transgresividad, sino también como ayuda a narrar fluidamente un relato con intenciones de desviarlo. Mercedes sigue su relato interrumpido: “Todos son iguales. La policía se mostró comprensiva. Isabel y yo no teníamos aún edad penal. Nos aguardaba el reformatorio y una vida truncada. Decidieron considerarlo legítima defensa” (*MCE* 108). Considerando la situación de dos jóvenes, la decisión final que toman las autoridades sirve para su protección y vemos también el enlace entre los poderes, particularmente entre Peraplana y Flores. Esa alteración es una transgresividad, dado que está indicado y también vehiculado por la configuración misteriosa pero también de control dentro del espacio del internado.

La presencia de lugares de caos es la concreción de la configuración espacial de la transgresividad en el texto. En la obra de Mendoza, eso suele representarse con aires de crimen o en menor grado de delincuencia y desorden. En *MCE*, la configuración espacial del internado

evoca estos aires de caos dentro y fuera. El detective nos trae a la atención un detalle sobre el pasadizo como lugar de transgresividad entre espacios privados e imágenes secretas de instituciones elitistas:

No me cabía duda de que el panameño, junto con aquélla, había construido otro edificio en un predio colindante o, al menos, próximo, y había puesto ambos en comunicación, vaya usted a saber por qué, mediante un pasadizo secreto que partía de la falsa tumba del ábside de la capilla. Probablemente Peraplana había descubierto el pasadizo y lo había utilizado para sus perversos propósitos. Ahora bien, ¿por qué había vendido Peraplana la mansión a las monjitas si en 1971 todavía se servía del pasadizo? Y ¿adónde conducía el susodicho? Traté de averiguar qué otros inmuebles poseían Peraplana o el ya citado Halfmann, pero el registro, organizado por fincas y no por propietarios, no daba fe de ello. Me era preciso, pues, hablar directamente con Peraplana y a su casa me dirigí, aun consciente de los peligros que tal iniciativa entrañaba. (*MCE* 133)

La inserción de la historia del hallazgo y la adquisición de la parte de la casa y el túnel nos indica muy bien en esta narración los motivos por los que este sitio se presta a la transgresividad, en el sentido de que activa el cruce de los límites entre diferentes usos del sitio. Sin embargo, hacia el final, cuando ya se resuelve el caso cerca del desenlace, la localización de la que no se acuerda el detective y que sólo los demás acaban apuntando muestra la transgresividad en que participa el frenesí que provoca el éter encontrado en la cripta:

La superiora sostenía en brazos a la niña cataléptica, cuyo camisón aparecía desgarrado en varios puntos. Pregunté cómo la habían encontrado.

– La tenías tú abrazada debajo de esta mesa, charnego pedófilo –dijo el comisario Flores–, pero la cosa no pasó a mayores, según se desprende de las prospecciones digitales que acaba de practicar el doctor Sugrañes. (*MCE* 175)

Es evidente también que la presencia del éter por el espacio es un método de control que participa en la producción de la transgresividad en que el sentido espacial que debe orientar al narrador está modificado y pues el narrador también sufre de la presencia de la droga en la cripta, lo que, como los estudiosos ya han apuntado, aumenta su desvarío mental frente al interrogatorio posterior.

En *LA* el procedimiento similar resurge en la inclusión de dobles y dudas, especialmente cuando se trata de las personas que tienen cierta implicación en el estado inconsciente de los personajes (por ejemplo, don Muscle Power o María Pandora). Uno de ellos es la mujer de la limpieza que hace ida y vuelta en el piso de Emilia (de hecho, comentamos su forma de hablar en el capítulo tercero). Otro es el Caballero Rosa, que es uno de los representantes de la empresa de aceitunas El Fandango y que controla todo acerca del maletín. Las dudas y los dobles en los relatos de *LA* refuerzan el concepto de laberinto que debe provocarle confusión a cualquier ente que se enfrenta a él, incluso al lector cuando se presentan los misterios tal como están. En la explicación del detective a la Emilia encontramos también una múltiple configuración de la transgresividad al completar secuencias de eventos en sus relatos. También incluye muchos detalles sobre los lugares, los sitios y los personajes implicados en situaciones en Madrid en las que ha tenido que participar o hacerse víctima o cómplice, poniendo énfasis en el lenguaje detectivesco. Presenta su relato paso a paso para iluminar los huecos en el desplazamiento de distintos personajes:

Debo ante todo confesar que, como tú muy bien adivinaste, la historia que te conté cuando nos conocimos y he mantenido hasta el presente, si bien no puede tacharse de ficticia, era incompleta. La verdad es que en Madrid y con ardides me robaron el dinero del maletín.



Por desgracia, hasta hace poco no vi claramente el *quid* de la cuestión, esto es, que los destinatarios del dinero no fueron los autores del hurto, cosa, por lo demás, que habría sido absurda por su parte, sabiendo, como sabían, que había yo de efectuar la entrega a la mañana siguiente. (LA 148-149)

El diálogo entre el narrador detective y la Emilia también permite aclarar las relaciones de los personajes que tienen que ver con el transporte del maletín, así como los momentos de confusión sobre el papel de cada uno:

– De modo que el calzonazos de Toribio me estuvo tomando el pelo, ¿no es eso? –masculó Emilia apretando el acelerador y el freno al mismo tiempo–.

– De acuerdo con mis conjeturas, así es. Los destinatarios del maletín o, por darles algún nombre genérico, el Caballero Rosa, pues no me cabe duda de que de él se trata, acudió o acudieron al hotel de Madrid, bien porque desconfiaran de la rectitud de mis intenciones, bien por otros motivos que desconozco, encontraron al camarero manco roncando a pierna suelta y descubrieron haberse evaporado maletín y dinero. Pensando que el camarero era yo y atribuyéndole la apropiación de lo que creían suyo, se tomaron la justicia por sus manos y asesinaron al pobre manco. Vinieron o vino luego a Barcelona y fue en busca de Muscle Power, que la tierra le sea leve, a quien probablemente sometió a interrogatorio y con certeza eliminó, alevoso. Me malicio que fue entonces cuando el cojo de la agencia teatral se dio cuenta de que se enfrentaba a un enemigo cuya peligrosidad superaba con mucho sus expectativas y, con loable cordura, decidió restituir el dinero y desaparecer del mapa. (LA 149)

El dialogo sobre el asunto del maletín continúa de modo que articula un lenguaje humorístico que conlleva cierta sátira de costumbres sobre los objetos de valor. La Emilia dice: “Lo que no entiendo es por qué no devolvieron el dinero sin el maletín. ¿O pensaban que el Caballero Rosa no se iba a consolar de la pérdida de una Samsonite de imitación que podía comprar por cuatro duros en el Corte Inglés?” (LA 150). Pero el narrador detective siempre se queda con su explicación amena del caos: “Supongo que querían dejar bien claro que estaban devolviendo el dinero robado en Madrid. Ni sabían quién era el Caballero Rosa ni tenían la seguridad de que yo fuera su agente. El único medio de poner de manifiesto sus intenciones y su arrepentimiento era reintegrar el dinero a su lugar de procedencia, es decir, al maletín” (LA 150). Como resultado, se impone aquí la deducción del narrador detective como una reflexión que da sentido y cierra todo lo anterior que vincula el crimen cometido con el asunto del maletín.

En LA, como en algunos ejemplos previos, los relatos y los huecos adquieren más complejidad pero también tratan de una variedad de temas relacionados con la configuración espacial. La explicación del falso ministro Lavaca pone el telón de transgresividad que deviene común años después de la transición democrática en España: “todo el mundo sabe la situación por la que atraviesa el país, y soy optimista al emplear la palabra atraviesa, porque nada hace prever que vayamos a salir por el otro lado” (LA 26). Apunta a sistemas y figuras que participan en las transgresiones en el país: “El marxismo nos acecha, el capitalismo nos zahiere y somos blanco de terroristas, espías, agentes provocadores, especuladores rapaces, bucaneros, fanáticos, separatistas y algún judío de los que nunca faltan” (LA 26). Completa el panorama con los efectos sobre la vida pública: “Impera la violencia, cunde el pánico, la moral ciudadana se va al garete, el Estado surca galernas y las instituciones se asientan sobre arenas movedizas” (LA 26). Como configuración, las preocupaciones políticas, culturales y sociales surgen en el discurso de ese falso ministro, pero

apunta bien los aspectos esenciales que conciernen a la seguridad del país. En otro momento, el comentario del falso ministro Lavaca evoca algo sobre el peligro que conlleva el asunto de la maleta que le es confiada: “Si se te pasara por la cabeza la peregrina idea de sustraer algo, recuerda que la Inquisición no ha muerto; sólo duerme un sueño ligero. Me parece que hablo claro” (*LA* 32). La referencia a la Inquisición constituye un comentario satírico sobre los métodos de la seguridad en el país, es decir, que lo que caracterizaba a la Inquisición sigue todavía presente en cómo está dirigida esa especie de detección.

A lo largo de la pentalogía encontramos pequeñas frases en las que el narrador detective se dirige al lector de la novela, o bien narra sus aventuras de transgresividad. Ese es un recurso común a partir de *LA*. La siguiente breve confesión del narrador nos muestra el espacio de transgresividad en el texto. Las preguntas que le atormentan quieren traspasar la responsabilidad al lector como si se tratase de un cómplice:

Y aprovecharé esta digresión para tratar de despejar la incógnita que de fijo más de uno se estará planteando, a saber, ¿por qué acepté sin abrenuncios una misión que, no obstante haberseme descrito como poco menos que una sinecura, había de estar sin duda erizada de peligros? Yo rogaría a quien con estas o parecidas palabras tal preguntase que se pusiera en mi lugar. (*LA* 36)

Pero, justo al golpear al manco para salvar la vida, como transgresividad, se confiesa e intenta además implicar al lector en una situación similar de supervivencia, siempre con elegancia de expresión: “Superfluo será que describa mis angustias y sudores. Basta decir que hice lo que usted, comprensivo lector, habría hecho de encontrarse en mi lugar: agotar el ubérrimo caudal de reniegos que poseo, adoptar una expresión de santocristo flagelado y patear al camarero hasta dejarlo hecho unos zorros” (*LA* 41). El lenguaje que describe la configuración del acto de transgresión agrega

cierto dramatismo en la perspectiva del narrador detective. Mientras tanto, su confesión con la actriz Suzanna Trash (o la Emilia) al lector le parece sólo relatar algún resumen de los hechos anteriores al momento de la narración. Parece ser un modo de transcribir cada paso de lo que constituye la transgresividad desde su génesis oral:

Al lector avisado no habrá pasado por alto que de mi crónica oral omití el hecho de que el dinero del maletín me había sido robado, porque todo me inducía a creer que en el robo del hotel ella no tenía nada que ver, pues, de haberlo tenido, no habría acudido a la cafetería; y cabía incluso la posibilidad, que su conducta y palabras ulteriores confirmaron, de que no hubiera abierto el maletín, en cuyo caso y a los fines que me había marcado, esto es, obtener su cooperación, prefería que siguiera creyendo que andaba en juego una pingüe suma y no un triste rollo de papel tan socorrido a veces cuanto prosaico siempre. (*LA* 80-81)

Las reflexiones sobre cómo habría podido actuar es también una parte de lo que compone la transgresividad en el sentido de que quiere cambiar los actos de modo que pudiera haber producido resultados distintos en su espacio de actuación.

En *LA*, la narración comienza con su representación del ambiente dentro del avión que toma por primera vez de Barcelona a Madrid. La transgresividad es una condición inquietante para el narrador detective, sobre todo relacionada con su comentario al arrancar hacia adelante el avión:

Más avezados que yo, los escasos pasajeros que a esa hora hacían uso del Puente Aéreo se abrocharon los cinturones de seguridad y se guardaron detrás de la oreja las colillas de los pitillos que acababan de extinguir. Retumbaron los motores y el avión empezó a caminar

con un inquietante bamboleo que me hizo pensar que si así se movía en tierra, qué no haría por los aires de España. (LA 13)

Ese fragmento empieza *in medias res* como configuración espacial de la transgresividad. Luego el personaje vuelve a pensar sobre lo que da lugar a su vuelo y su configuración dentro de sus aventuras:

[...] en Madrid dio comienzo una de las aventuras más peligrosas, enrevesadas y, para quien de este relato sepa extraer provecho, edificantes de mi azarosa vida. Aunque decir que todo empezó en un avión sería faltar a la verdad, pues los acontecimientos habían empezado a discurrir la noche anterior, fecha a la que, por mor del rigor cronológico, debo remontar el inicio de mis desasosiegos. (LA 14)

La inserción del comentario sobre cómo empieza la acción *in medias res* en el avión es muy significativa, dado que se trata de una transgresividad que recurre a técnicas de retrospección de lo que ocurre en su narración. Es posible considerar que tal aspecto indica también el estado de las cosas en las relaciones de retrospección entre Barcelona y Madrid hacia los años ochenta.

Otra configuración espacial de la transgresividad que tenemos presente es el aspecto físico de determinados lugares, permanentes o de paso, a los que los personajes penetran. En LA, el apartamento de Suzanna se presenta como un desastre: “Que consistía, lisa y llanamente, en que el piso había sido allanado y cuanto contenía puesto patas arriba en la más bárbara y en muchos casos irreparable de las formas, a la vista de lo cual nos quedamos ambos mudos primero, furiosos luego y acongojados siempre” (LA 92). Además, otro ejemplo de espacio de transgresividad es un almacén de la calle Ramalleras, característico de Barcelona, ciudad portuaria. El narrador detective

relata cómo suceden los actos, en los que interviene una confusión de límites entre el pinchazo de una aguja y una delicada memoria pasada de la infancia:

Enrique sacó una navaja de como palmo y medio y se me acercó por la espalda. Cerré los ojos y me vinieron a la memoria, como es costumbre en estos casos, recuerdos fragmentarios de mi infancia. Ni aun con eso se me hizo agradable la idea de irme al otro barrio. Volví a gritar. Enrique cortó el cordel que sujetaba los pantalones del traje que me había prestado don Plutarquete y cayeron aquéllos exangües a mis pies. ¿Estaría escrito que sufriera yo antes de morir algún vejamen? Sentí un pinchazo en la nalga izquierda. No el pinchazo de una navaja, sino el de una aguja. Me invadió una invencible sensación de sueño y bienestar. Oí dentro del cráneo el arrullo de las olas y perdí el conocimiento. (LA 142-143)

La imaginación de la muerte constituye claramente una exageración de nuestro narrador detective frente a la situación de peligro que dibuja Mendoza en este espacio portuario del Mediterráneo. A la misma vez, el escenario que acabamos de presenciar representa el caos y el esfuerzo enorme que necesita para controlar al narrador detective por medio del pinchazo.

Volviendo al escenario doméstico, cuando hallan a María Pandora, inconsciente en su apartamento, una serie de indicios marcan los signos de transgresividad con cierto toque de dramatismo por parte de los personajes, tanto en la reacción de la Emilia como en la del narrador:

Me bastó, pese a todo, trasponer el umbral de la vivienda para hacerme cargo de cuál era el origen de su congoja, pues en el suelo del saloncito, que por cierto seguía tan patas arriba como la última vez que lo viera, estaba un cuerpo exánime que de inmediato reconocí pertenecer a María Pandora, la inmunda periodista. A través de las greñas sus ojos vacuos

miraban fijamente el techo y de la comisura de sus labios resbalaba hasta el suelo un reguerillo de baba espumosa. Un tufillo de almendras amargas flotaba en el aire y como para acentuar el patetismo de la escena la Emilia lloraba con la cabeza reclinada contra la jamba de la puerta abierta. Le dije que la cerrara para no atraer la atención de los vecinos y le pregunté, de paso, si al llegar había encontrado la puerta abierta o cerrada, a lo que me respondió que entornada y quiso saber que qué diferencia había en ello. (LA 157)

Las soluciones que se ofrecen en esta narración sobre cómo no llamar la atención de los vecinos son bastante eficaces, especialmente cuando se trata de actuar con toda la discreción del mundo. Este aspecto ayuda a comprender por qué los personajes mendocianos actúan con tanto sigilo pero también hace caer en la cuenta de que, a veces, no son muy sutiles.

Al entrar en la empresa de aceitunas el Fandango, guiño cultural sobre el baile tradicional andaluz y la relación de la aceituna como producto mediterráneo que cruza fronteras y límites, la impresión que los personajes tienen de sus primeros pasos no parece dar ninguna impresión de crimen, pero en la transgresividad, lo que está escondido detrás de una buena y elegante máscara (como también desde la perspectiva de Melissa Garr) queda traicionado por todas las acciones criminales que han sucedido en el resto de la novela. Pero de momento, la entrada transcurre así:

Nuestro peregrinar por alfombrados pasillos, de cuyas revueltas, encrucijadas y entreveros procuré levantar croquis mental por si había que desandarlos sin guía y a la carrera, finalizó ante una puerta que, a diferencias de las de cristal esmerilado que flanqueaban los pasillos citados al inicio de este párrafo, parecía compuesta de caoba u otra lustrosa pasta y no conducía, como nos fue dado advertir al sernos aquélla abierta, al sanctasanctórum de la empresa, sino a lo que debía de ser una sala de espera para visitantes de linaje, a juzgar por su suntuosa decoración consistente en sofás de cuero, candelabros de bronce y una mesa

de mármol en cuyo centro se alzaba, majestuosa, una aceituna de basalto como de metro y medio de altura, rematada por un engarce de pedrería que en manos del escultor se había convertido en perfecta imitación del pimentón y la anchoa. (*LA* 201)

La atención que presta el narrador detective al detalle, a la materialidad dentro de la oficina, recoge una representación del lujo que demuestra su capacidad para esconder los crímenes que suceden con los personajes de *LA*.

Al pasar al monasterio, el narrador detective y sus acompañantes hablan con los frailes de una ruta que es propicia a la transgresividad, ya que está relacionada con la subversión de los personajes que la utilizan, particularmente presentes en la Cataluña del momento, pero como se trata de vivir en los márgenes según se dice en el fragmento, Mendoza recurre al imaginario de la vida salvaje que sirve de sátira de costumbres. Hablan de los contrabandistas y de sus implicaciones en el caos:

- En tal caso –proseguí–, podrá decirme si es verdad lo que he oído decir: que los contrabandistas utilizan esta ruta y el amparo de la niebla para cometer sus fechorías.
- ¿Contrabandistas? No, no creo. El terreno es escarpado y peligroso y el paso a Francia, impracticable todo el año. Durante la guerra civil que dicen que hubo no hace mucho en este país, varias personas trataron de cruzar la frontera a través de estas montañas. Nunca lo consiguieron.
- ¿Fueron aprehendidas?
- No. Las patrullas que salieron a capturarlas también se perdieron en el bosque. Durante muchos años vivieron unos y otros como animales salvajes, comiendo raíces, cazando



conejos, cobijándose en grutas y, por supuesto, tratando de eludir las emboscadas que mutuamente se tendían. A estas alturas, sin embargo, ya deben de haberse extinguido, porque hace tiempo que no los oímos aullar en las noches de luna. O será que son ya viejos y no les sale la voz. (LA 254)

El sitio donde se encuentran los esqueletos muestra signos de cierto descuido, aunque es algo dudoso en un monasterio que sigue activo, pero eso forma parte de la sátira: “A diestra y a siniestra se abrían nichos en los que despojos humanos se entregaban al último descanso. No sólo ratas, sino ovillos de gusanos, enjambres de moscardones y miríadas de murciélagos animaban el local con su presencia. El aire era casi irrespirable” (LA 268). La presencia de la suciedad, la oscuridad, las ruinas, no sólo en esta novela, sino incluso en el resto de la obra de Mendoza que estudiamos, nos sugiere la presencia de la muerte y del crimen en las narrativas policíacas tradicionales. Pero también alude a ciertos aspectos del abandono y la indiferencia de las personas en cuanto al mantenimiento. Hasta en el vecindario del monasterio se habla del asentamiento ambiguo de una estación espacial: “Dice este señor que dice el mayor Webberius que la estación espacial no se asienta en territorio español” (LA 288). Se nota entonces la tensión que crea el concepto del territorio nacional cuando las fronteras que ocupa esta estación espacial están por encima de esos límites. Su función aquí recuerda la movilidad como configuración espacial.

El caso de la carpeta en *ATS*, una carpeta que contiene documentación sobre su encierro, constituye el móvil del crimen. El extravío de la carpeta sirve de excusa que ayuda a la configuración de la transgresividad en el perfil del narrador detective, pero también nos informa del estado de las cosas hasta ese instante:

El momento anterior al que he aludido fue aquel en que vinieron a decirme que nuestro querido director, el doctor Sugañes, el compasivo, el misericordioso, me convocaba sin

demora a su despacho. Al que acudí con más extrañeza que miedo, ya que por aquellas fechas el doctor Sugrañes no se dejaba ver de nadie, y menos de mí, a quien no había dirigido una palabra ni un ademán ni una mirada en los últimos tres o cuatro años, es decir, desde que se dio por archivado mi caso o, por lo menos, desde que fue trasapelada primero y definitivamente perdida luego la carpeta que contenía la documentación de referencia, de resultas de lo cual cayó sobre mi persona física y jurídica un espeso silencio administrativo en el cual ni mi voz ni mis escritos ni mis actos habían logrado abrir la menor brecha. (ATS 7-8)

El hecho de que toda su documentación esté trasapelada nos indica un elemento cómico de la caracterización del narrador detective. A la misma vez, es esta transgresividad, como un estado permanente de transgresión, ejemplificada en el caso del trasapelar, la que indica que el cambio es posible en la vida de nuestro protagonista. Eso hace entonces que las confesiones que siguen atestigüen ese cambio. En esta frase, el detective recuerda y le confiesa al lector su caso:

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. (ATS 8)

Sin embargo, cuando el detective narra el tiempo transcurrido entre *LA* y *ATS* —más de una década—, parece que el cambio y el paso del tiempo también tienen un efecto negativo en cuanto a los modos de ocuparse de los internos:

Cuento esta efeméride porque fue la última vez que los representantes del erario público se dignaron ocuparse de nosotros. Luego, al compás del aumento de los precios, nos fue siendo recortado el presupuesto, y el centro, para asombro de quienes no creíamos que se pudiera caer más bajo, inició un proceso acelerado de deterioro. La comida empeoró tanto que se podía ver a los estreptococos correr por la mesa huyendo de ella; los muebles se rompieron, la ropa se hizo andrajos, las cañerías se obturaron, las bombillas se fundieron y hasta el televisor, otrora orgullo del centro, empezó por perder el color, la nitidez y el sonido, y acabó emitiendo programas anteriores a 1966. (ATS 10-11)

El fragmento nos habla del empeoramiento de los servicios sociales en manos de una autoridad que deja de ser competente en el cuidado de una parte de la población necesitada, en especial en el caso de discapacidad intelectual y psicosocial. También recurre a imágenes lamentables y exageradas del abandono hasta incluso del propio doctor Sagrañes ya en edad avanzada:

A los internos que se movían poco era frecuente encontrarlos empaquetados en telarañas, como si fueran crisálidas. El polvo y la basura cegaban puertas y ventanas. Y sobre esta dinámica involución, como un astro rey, refulgía la idiotizada omnisciencia del doctor Sagrañes, a cuya puerta acababa yo de tocar en el momento en que interrumpió esta remembranza mi relato. (ATS 11)

Nos ofrece aquí una imagen de empeoramientos y abandono, similar al espacio del monasterio de LA, frente a los proyectos lucrativos que contribuirían a la expansión urbana que tuvo lugar en la década de los noventa. Una vez que el detective ya está fuera, es decir, en un espacio de transgresividad de mayor alcance a la libertad –el espacio dentro del manicomio es hermético, y por lo tanto no es de transgresividad, dado que la presencia de autoridades corrige y castiga una

transgresión e impide especialmente la fuga como acto de traspasar los límites territoriales y legales del manicomio—, se pone a reflexionar sobre la rapidez de lo sucedido:

Algo aturdido me quedé contemplando el recinto donde había echado a perros lo mejor de mi existencia. Mal podía considerarlo un segundo hogar, pues nunca tuve un primero, ni durante los muchos años que pasé allí dejaron de rechinarme los dientes un minuto. Por nada del mundo habría vuelto a franquear motu proprio aquella malhadada verja. No fue el acre olor a pajaritos fritos, demostrativo de no haber sido vana la advertencia del doctor Sugrañes, lo que me hizo alejarme de allí a buen paso. Si sentí algo parecido a un nudo en la garganta, un temblor en las rodillas y el encogimiento de algunos órganos internos (y uno externo) no fue por sentimentalismo. Siempre soñé con verme libre. Pero ahora, cuando al fin y del modo más brusco e inesperado lo conseguía, me asaltaba la zozobra de saber que el mundo al que habría de enfrentarme había cambiado mucho durante mi larga ausencia, y yo también. (ATS 13)

Al final encuentra su libertad, realizando así, como él ya decía, su sueño de alcanzarla. Su reacción visceral es algo que indica que tiene mucho que hacer para prepararse a la vida en una sociedad nueva, cuya configuración espacial ya ha sufrido numerosos cambios y que, con la intervención del detective en la vida social, la transgresividad es también un factor a tener en consideración cada vez que actúa cambiando el curso en la novela a lo largo de su propia saga.

Los motivos y los mecanismos que el detective narra para entrar al servicio de alguien están en función de su caracterización, que se relaciona con la transgresividad que se corresponde con el modo de transmisión de esta narración. De ese modo, mediante la *captatio benivolentiae*, imparte información sobre su persona, evocada por la visita de Ivet en la peluquería, para afirmar su credibilidad y talento:

Se refería a mí. El lector sabrá disculparme si en este punto del relato revelo algo que él (mi inmerecido lector) seguramente ya habrá deducido con anterioridad, a saber, que hasta que no me fue dada esta explicación, yo había alimentado la fatua convicción de haber sido elegido por aquella monada y por su supuesto y pajolero padre (q.e.p.d.) por mi reputación, otrora no insignificante, en los círculos gremiales del latrocinio, la marrullería, la garfiña, la impudencia y la cancamusa, e incluso, a qué negarlo, por una inclinación de ella hacia mi apariencia física, mi elegancia en el vestir, mi simpatía, mis maneras y, en suma, mi capacidad de seducción. (ATS 89)

La configuración espacial de la transgresividad que nos muestra este fragmento se articula a través del empleo de sustantivos de los campos semánticos del prestigio, el robo y el equivocado engreimiento físico que ha demostrado tanto en *MCE* como en *LA*. Así nos recuerda que conserva las mejores dotes de su personaje a pesar del tiempo que ha transcurrido entre *LA* y *ATS* y lo hace siguiendo el mismo estilo de la narración picaresca de corte confesional. Pero encontramos también que el recurso a la repetición sobre su caracterización nos ofrece como cierta ruptura con la seriedad del caso de la desaparición de su expediente.

Del mismo modo que en el saqueo del apartamento de María Pandora en *LA*, el desorden en casa del narrador detective en *ATS* es un signo de transgresividad que permite efectuar cierta venganza o castigo hacia él, pues altera la condición de las cosas:

Al regresar a mi casa, me encontré con una desagradable sorpresa. Yo ya contaba con la posibilidad de que en mi ausencia hubieran registrado el apartamento, pero no con la de que lo hubieran hecho de aquella manera tan desconsiderada. Los muebles estaban patas arriba y el contenido de armarios y cajones esparcidos aquí y allá, como si los transgresores,

no contentos con revolverlo todo, hubieran jugado a voleibol con mis queridos objetos personales. Un rápido balance reveló no faltar nada, salvo un yogur de la nevera. (ATS 98)

Por cierto, esa es la presentación de la hostilidad hacia el personaje del narrador detective: la constancia de una tensa relación con el poder y las autoridades se traduce en su tratamiento como chivo expiatorio –que aparece a lo largo de la obra mendociana–. Knutson apunta que “la aristocracia, la clase alta catalana en el mundo de Mendoza, abusa de la gente a quien considera inferior” (“Mundos apartes” 43). Con voluntad de ayudar al detective, Viriato, el marido de Cándida que caracteriza la sátira del intelectual, comparte información que contextualiza la empresa El Caco Español de Pardalot. Muestra las actividades dudosas (y también burlescas) de los socios:

En cuanto al objeto social de las sucesivas empresas, siempre al decir del Registro Mercantil, continuó Viriato, era invariable y, a juicio de Viriato, un tanto vago, a saber la comercialización de actividades diversas con ánimo de lucro. En realidad, nadie sabía, ni en el Registro Mercantil ni fuera del Registro Mercantil, de dónde procedían los ingresos de las empresas de Pardalot, si bien todos daban por hecho que habían sido cuantiosos. Tampoco se conocían los motivos de las reiteradas transformaciones registrales de lo que de hecho era una misma empresa, siendo los resultados buenos, aunque todo parecía indicar un deseo manifiesto de no permanecer demasiado tiempo en escena sin cambiar de identidad. Fraude fiscal, blanqueo de dinero, tráfico ilegal de personas o cosas o una mezcla de todo lo antedicho, en opinión de Viriato. (ATS 169)

No es sorprendente que el nombre “Caco” de la empresa represente un lado oscuro en cuanto a su relación con la sociedad. Ya en Cervantes encontramos la expresión “más ladrón que Caco” –o sea, Caco sinónimo de ladrón– que resuena en la naturaleza malvada y delictiva de cierto tipo de

personajes transgresores. Pero es también la configuración que ofrece el legado del imaginario mitológico grecorromano en las actividades empresariales de Pardalot lo que apunta Viriato en la novela. Dicho esto, el nombre de la empresa identifica a sus miembros como un antro de ladrones, como resonancia cervantina de la cofradía de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*.

Más allá del crimen, las prácticas y las preferencias sexuales también rodean el mundo del detective mendociano desde su aparición en *MCE* y *LA*. De nuevo, en *ATS*, el detective suele observar con detenimiento la acumulación de detalles eróticos. Se encuentra de repente con su vecina Purines; descubre que ella practica el BDSM como espacio para el deseo de transgresividad, especialmente a cambio de un servicio:

Antes de entrar en mi casa me cercioré de que nadie merodeaba por las inmediaciones. Hecho esto, me escurrí en el portal, subí las escaleras sin encender la luz y, llegado a mí no por modesto menos amado apartamento, entré en él, vi que todo estaba tal como yo lo había dejado, salí de nuevo al rellano y toqué quedamente a la puerta del apartamento contiguo. Al instante se abrió una rendija, un resplandor bermellón inundó el rellano y en el vano se recortó la silueta de una mujer enfundada en cuero de la cabeza a los pies, que llevaba en una mano un látigo y en la otra una lavativa. (*ATS* 65)

Nos parece interesante la presentación gradual de su vecina vestida de cuero, como si se tratara de la imagen de un ente endemoniado, una especie de Lucifer, que está ahí por las tentaciones que puede provocar en cualquier persona que encuentra. Pero también puede tener algo que ver con la imagen de la mujer como entidad peligrosa: otra vez se trata de lo que concierne a su representación desde la tradición literaria misógina. Lo que pasa en la obra de Mendoza es que se resalta esta tradición como configuración, pero que es capaz de demostrar algo imprevisto, que se trataría entonces de la transgresividad de este tipo. La mujer participa también en la configuración

de dobles personajes, sobre todo con la presencia de dos Ivet, que actúan simultáneamente en distintos espacios; ayuda también a ampliar el alcance de la transgresividad porque tiene que ver con aumentar el ritmo del discurso de la investigación policíaca que formula el detective:

En cuanto a las conclusiones que yo podía extraer de lo ocurrido hasta el momento, se reducían a: a) la chica que había dicho ser Ivet Pardalot no era, en rigor, Ivet Pardalot, si la que decía ser Ivet Pardalot era realmente Ivet Pardalot; b) el enmascarado que había dicho ser Pardalot podía haber sido, en efecto, Pardalot, si bien lo más probable era que no lo hubiera sido, antes al contrario, que hubiera sido c) el asesino del verdadero Pardalot o, si no el ejecutor material del asesinato, el cerebro de la operación y, desde todo punto de vista, su autor moral y, lo que era peor aún, d) que estuviera todavía con vida y sabe Dios si tramando nuevos asesinatos (por ejemplo, el mío) bajo su caperuzón; e) o f) de lo antedicho no podía inferirse que el pérfido encapuchado fuera el padre de la chica que se había hecho pasar por Ivet Pardalot (no siéndolo), con el consentimiento y complicidad de ella, salvo que se hubiera tratado efectivamente de su auténtico padre, lo que la exoneraría de esta falsedad, pero no de peores falsedades, g) y perfidias. (ATS 79)

El mismo concepto de duda y confusión se usa como recurso común para explorar todas las posibilidades acerca de los personajes dudosos y ausentes a lo largo de las obras que estudiamos. En *ATS*, todas estas posibilidades sacadas por el detective se acaban en un encuentro en un chalet de Castelldefels que se convierte en matanza de la mayoría de los personajes, excepto el detective y cómicamente el alcalde candidato. La intervención de Magnolio y su plan para rescatar al narrador en la matanza a pistoletazos en el chalet de Castelldefels requiere una preparación cuidadosa del espacio de transgresividad con tanto peligro:



Quería asegurarme de que no le ocurría nada malo a usted. Todo este tiempo he estado en el jardín, debajo de la ventana, escuchando a través de la persiana de lamas orientables. Estas persianas de lamas orientables nunca acaban de ajustar bien. Cuando oí al señor Gaucho exponer sus planes, me percaté del serio riesgo que corría usted y decidí pasar a la acción. Entré derribando la puerta trasera, la de la cocina. De dicha puerta la madera está carcomida y las bisagras, también de dicha puerta, oxidadas, por lo que cedió a la primera embestida. Suerte de eso, porque si llego a tardar medio segundo más, usted no lo cuenta. (ATS 332)

La configuración espacial del chalet es clave para hacer posibles los pasos que facilitan la intervención de Magnolio.

Tratándose ahora de otros tipos de delincuentes, el reencuentro con Cañuto al inicio y al final de *ATS* muestra cierta configuración de repetición de vicios pero también de la necesidad de actuar. Al final de la novela, Cañuto recuerda la época en que el espacio de la transgresividad evolucionaba por la tecnología: “Toda esa tecnología es una chapuza, te lo digo yo. Cuanta más tecnología, más sencillo debe de ser dar el golpe. Todo consiste en encontrarle las vueltas. ¿Tienes prisa?” (ATS 349). Esas frases se retoman una década más tarde con la figura de Rómulo el Guapo en *EBV*. De hecho, el reencuentro se configura del modo siguiente al inicio de la novela: la invitación a la ceremonia del doctorado de honor del doctor Sugrañes en el paraninfo de la Universidad de Barcelona. El detective nos presenta así la configuración del lugar de la ceremonia:

Respondí, pues, aceptando agradecido la invitación y confirmando mi asistencia al acto. Y como éste era solemne y el lugar, por así decir, de campanillas, pedí prestado un traje de franela gris más o menos de mi talla y lo complementé con una corbata de color, pero no

fue así. Apenas comparecí, en el día y hora indicados, a la puerta del augusto coliseo y presenté la invitación, unos ujieres me separaron del resto de los asistentes, me condujeron a un cuartucho destartado y en un tono que no admitía réplica me hicieron desvestir. (*EBV* 8-9)

En este acto, se nota que la autoridad de Sugrañes no deja de tener efecto en la nueva vida del narrador detective. Pero lo que nos interesa ahora es el vínculo de transgresividad entre Rómulo el Guapo y el narrador detective. Después de la ceremonia, ambos quedan en un restaurante y Rómulo le pide ayuda para cierta misión aludiendo a la amistad en el manicomio y a que sabe que puede confiar en él. Sin embargo, el narrador detective intuye algo oscuro en los planes de Rómulo el Guapo y rechaza su propuesta, quien desaparece —como Gurb en *SNG*— en el medio de la novela.

Pero hay una serie de personajes (Quesito, Lavinia Torrada, el swami) que aparecen y llenan los huecos con relatos hasta cierto punto sobre la vida de Rómulo mediante sus interacciones con ese personaje misterioso que —según la categorización cinematográfica mendociana— se parece a Tony Curtis. La intervención de estos personajes trata especialmente de la búsqueda de Rómulo el Guapo y el socio terrorista Alí Aarón Pilila, que se desplazan por la costa mediterránea. Más tarde, en medio tanto de relatos y huecos como de inserciones de otros personajes, el narrador detective confiesa y prepara la configuración de la expectativa del lector hacia el personaje del narrador por su experiencia en espacios de transgresividad en las entregas anteriores, demostración de su sabiduría en el oficio:

La experiencia me ha enseñado que, en una investigación como la que yo estaba llevando a cabo, poco se consigue con la fuerza o con la audacia y mucho con la perseverancia. Lo que me impulsaba a irme era la convicción de no estar haciendo nada de provecho, ni para

mí, ni para el caso, ni para ninguno de los implicados en él. A lo largo de mi existencia me he visto obligado a resolver algunos misterios, siempre forzado por las circunstancias y sobre todo por las personas, cuando en manos de éstas estaban aquéllas. Pero vocación de investigador nunca tuve, y menos aún de aventurero. Siempre anhelé y busqué un trabajo regular con el que vivir sin apreturas y sin sobresaltos. Pero ahí estaba yo, a mi edad, sudando la gota gorda por la remota posibilidad de obtener una información nimia que, unida a otras de similar calibre, me permitiera extraer una conclusión a la que probablemente habría preferido no llegar. (EBV 124)

De nuevo, este tipo de confesión es uno de los recursos que encontramos a lo largo de la pentalogía. Son interrupciones que nos ofrecen cierta visión de la retrospectiva en la configuración actual de su espacio –es decir, hasta dónde ha llegado en la vida–.

El relato del swami propone algo relacionado con la transgresividad que encuentra en los textos que comparte con el espacio del centro de yoga como escondite de personajes bajo sospecha. El narrador detective retoma el relato que le había contado el Swami al encontrar una página del periódico:

Un examen más detenido le reveló la presencia de un periódico abierto sobre la mesa de su despacho. El descubrimiento avivó sus sospechas, pues él, ajeno a lo presente, no leía ningún periódico, salvo la prensa deportiva y sólo durante la temporada de Liga. La sospecha se entreveró de inquietud al advertir que el periódico estaba abierto por una página en la que salía retratada una señora alemana llamada Angela Merkel. El texto no habría interesado al swami de no haber estado cruzado por unas letras rojas de grueso trazo que decían: MURDER. O quizás MORDEN, en alemán. Erizáronsele los pelos al asombrado swami ante la innegable implicación del grafismo. (EBV 187).

Como reacción a lo que debe ser una sorpresa sobre los planes de algún acto terrorista hacia Merkel, el swami se pone a eliminar el material turbador que acaba de tocar y que le va a afectar también visceralmente:

Temblaba pensando que le aguardaba un fin terrible e inevitable si era descubierto con el periódico que le hacía conocedor de los planes del asesino. A falta de una idea mejor, empezó a comerse *La Vanguardia* como único medio de eliminar la prueba. Al cabo de un rato se le hizo tal bola en el esófago que sintió síntomas de asfixia y se desvaneció. Lo siguiente fue despertar en una peluquería rodeado de desconocidos y cubierto de magulladuras. (EBV 187)

Lo sucedido con la vida, desvanecimiento y resurrección del swami se presta a un episodio cómico ya que todo se hace en un espacio de transgresividad. Pero proporciona también cierta explicación sobre las dudas de si su asfixia tiene alguna relación directa con los referidos criminales en desplazamiento. En un relato tardío, Rómulo confiesa haber recurrido al despacho del centro de yoga del swami para esconderse tranquilamente pero, como el swami es un “buen catalán,” ocupa el espacio “cada dos por tres” (EBV 251).

En la mayoría de lo que nos relata nos recuerda brevemente su oficio de peluquero en *ATS* y que en *EBV* vemos el declive de ese negocio por la crisis y también por el cambio de configuración espacial alrededor del narrador, la llegada del vecino bazar chino que altera las relaciones por completo. En *EBV*, se consideraría caótica la yuxtaposición de elementos cómicos entre personajes de origen chino, socios del bazar de la familia Siau en Barcelona, acogiendo a la cancillera alemana que contempla Cataluña como colonia de Alemania. El cartel de acogida para Angela Merkel que brindan los chinos reclutados por el señor Siau sugiere una configuración

satírica de Cataluña, en especial por la transfiguración del título de la Generalitat como General Tat:

COLONIA ALEMANA DE CATALUNYA

¡VISCA ANGELA MERKEL I VISCA GENERAL TAT! (*EBV* 213)

El estado se ocupa de la salud y el Hospital Clínico parece convertirse en un espacio de transgresividad porque es un centro de interés durante la visita de Merkel:

Fue preciso aparcar lejos del hospital, frente al cual la guardia urbana pugnaba por contener una avalancha de equipos de televisión, periodistas, ciudadanos conscientes y turistas desocupados, así como de los pertinaces manifestantes, que se habían trasladado a la puerta del Hospital Clínico y seguían coreando frases de bienvenida tras una nueva pancarta en la que se leía:

VISCA SERVICIOS ASISTENCIALES DE GENERAL TAT. (*EBV* 222)

La idea de intercambiar el título de Generalitat por General Tat funciona con la provocación de relatos y caos, pero también en cierto sentido de doble sentido como configuración.

El hueco principal que aclara muchas cosas es el reencuentro con Emilia de *LA*, con quien tuvo cierta relación sexual. No aparece en *ATS*, pero en *EBV* explica la configuración de los actos de Rómulo el Guapo y también la intervención de Quesito en la transgresividad. El narrador detective confiesa su estado al estar enfrente de Emilia: “Había preparado varias estrategias, a cuál más hábil, pero ante Emilia estaba desarmado, así que opté por decir la verdad” (*EBV* 243). Y luego, Emilia le aclara algo de la iniciativa de Quesito para averiguar algo sobre el caso de Rómulo: “Sólo a medias. Con tu ayuda podría acabar de resolverlo. Pero en el fondo, me trae sin cuidado:

sólo me preocupa Quesito. Quiero saber hasta qué punto ha obrado por propia iniciativa o ha sido un instrumento de tus maquinaciones” (*EBV* 243). En el mismo espacio, es decir, la casa de Emilia, se reúnen otros personajes y esto ofrece cierta tensión dramática y suspense. Aquí se efectúa el último encuentro siniestro con Rómulo el Guapo y este afirma su habilidad en la transgresividad:

Había un nerviosismo apenas perceptible en la modulación de aquel comentario en apariencia doméstico.

– Bah, no hay cerradura que se me resista –se jactó el recién llegado–. Y no quise llamar para pillaros desprevenidos. (*EBV* 247)

Se trata todo de una sorpresa, como ruptura del ritmo en el espacio doméstico. Hasta incluso Quesito revela más tarde haber estado escondida desde hacía tiempo en otra habitación, pues demuestra su capacidad sigilosa en captar relatos y huecos. Puesto que tenemos a un narrador que participa a la misma vez en la acción, el lector tampoco puede deducir los huecos que ocurren simultáneamente, pero Quesito sí consigue enterarse de todos esos vacíos en la vida de los tres personajes, es decir, Emilia, Rómulo y el narrador detective, discutiendo con una carga dramática e imprevisible en la misma habitación.

El diálogo revelador entre Quesito y el narrador detective resalta el efecto de la transgresividad en sus vidas. El narrador detective cree que Quesito estaba en la peluquería – porque le había mandado estar allí–, pero la respuesta de Quesito afirma su habilidad de detective a su modo: “Señor, a estas alturas me sé de memoria todos sus trucos. Salí de casa, di una vuelta a la manzana, volví a entrar sin hacer ruido y me escondí. Como usted me enseñó, para descubrir un secreto hay que echarle cara y paciencia” (*EBV* 259). A lo que el detective le contesta: “Me siento orgulloso... pero has aprendido demasiado deprisa. Por lo demás, mi intención no era engañarte

sin causa, sino ahorrarte el penoso espectáculo al que acabas de asistir” (*EBV* 259). Evidentemente, por enterarse del hueco, Quesito ya lo sabe todo y llega a odiar al narrador detective porque Rómulo el Guapo le había representado como alguien mítico a través de sus relatos de amistad.

Si en *ATS*, el narrador detective se queda sin documentación, y en *EBV* le convierten la peluquería en restaurante chino, en *SME* vemos un pequeño detalle que muestra la continuación de lo que ocurre desde entonces. Para distinguirse de cierta categoría de personas que ocupan la ciudad, posee documentación y concentra varios roles en un solo personaje en un espacio de transgresividad:

Desde hacía cierto tiempo trabajaba en un restaurante chino y me habían confiado aquel cometido por mi doble condición de nativo, y de ciudadano con papeles, por si me paraba la poli. Algunos de estos papeles habría sido mejor no tenerlos, pero a ciertos efectos era mejor estar fichado que pertenecer al abultado colectivo de sin papeles, como le sucedía al resto de los trabajadores de la empresa así como a los socios capitalistas, los proveedores y buena parte de la clientela. (*SME* 9)

Los comentarios que hace relatan en cierto sentido la configuración espacial en la realidad de las actividades transaccionales que se notan en la vida diaria de Barcelona. Nos da a conocer también lo que ocurre brevemente con el negocio de la familia Siau, que acaba ocupando muchas esferas de la vida del narrador:

Como parte de la transacción, ingresé en la magra plantilla del nuevo establecimiento, y cuando, unos meses más tarde, la familia en cuestión traspasó el negocio a una importante cadena de restaurantes chinos, también me traspasó a mí en calidad de gerente, cocinero, jefe de almacén, contable, maître y animador en las noches de espectáculo, todo ello

naturalmente con carácter nominal, por la ya mencionada cuestión de los papeles, porque, en la práctica, hacía de recadero, fregona, desatascador de desagües obturados, basurero, exterminador de cucarachas y toreador de ratas. (*SME* 10)

En medio de esta rutina que le mantiene ocupado, se nos narra el encuentro con una señora que pasea a su perro. Este animal le muerde y provoca el mismo efecto que un pinchazo, una Pepsi-Cola o el éter, como agentes de alteración del estado mental de nuestro protagonista. Tal cambio hace posible un escape a otra configuración espacial y temporal. Nos cuenta el recuerdo de un evento clave del pasado, cual fue su encierro en el manicomio:

Sacó del bolso un monedero, de éste un billete de cinco y unas monedas y me lo dio. Luego se fue acompañada de *Paolo*. En cuanto me quedé solo anduve dando tumbos hasta un banco desocupado y me senté. Mi mente se había vaciado de los pensamientos que hasta aquel momento la ocupaban por completo (el fútbol) y un torbellino de recuerdos e ideas se arremolinaban en ella dejándome confuso y como en trance. Por ensalmo vime transportado a otro lugar y a otro momento, muchos años atrás, cuando una suma de circunstancias adversas habían dado con mi persona en una institución destinada a albergar más por fuerza que de grado a quienes habían tenido el acierto de agregar a un equilibrio mental inestable una conducta punible y una reiterada incapacidad para convencer a la judicatura de su inocencia... (*SME* 11-12)

Por cierto, el narrador detective nos lleva vívidamente a la detección del caso de la modelo extraviada en que el juego de nombres impostados ofrece relatos diferentes que ofrecen pistas de dobles y dudas de identidades. Para seguir el curso de la acción o desempeñar cierto papel en un determinado espacio, cambian de nombres. Estos cambios son parte de la actuación normal del narrador detective como camuflaje. Así es en general, pero en *SME*, la modelo extraviada se



presenta, según nos revelan las pruebas, como Olga Baxter, Normalina Callado, Sra. Montpensier, además de como Llewelyn de París, Pedro Portusachs y luego como Sr. Montpensier. Lo mismo sucede con el señor Mikel Larramendi, y especialmente la señorita Westinghouse: de Bermudo López al coronel Bermudo Westinghouse –cuya caracterización resuena en cierto modo con los cambios de Tomás Rodaja a Vidriera en *El licenciado Vidriera*–. Lo peculiar es que el cambio de nombre a veces se explica por los personajes y a veces no siempre es fácil determinar la causa, pero lo que pensamos es que forma parte de la configuración de la identidad accesible de la persona, tal como se hace del mismo modo en la configuración de la ciudad, es decir, en la nomenclatura de las calles.

La dualidad exterior-interior de las casas bonitas, que disfrazan crímenes escondidos, así como las personas que participan en ellos, se representa aquí como transgresividad:

Como azotes del crimen organizado, ustedes saben mejor que nadie que estos barrios señoriales, aparentes oasis, están infestados de atracadores, descuideros, saqueadores y otros bergantes, y no querría que por mi culpa, a la vuelta, nos encontráramos que al coche le han mangado las cuatro ruedas y hecho de ustedes el hazmerreír del cuerpo policial.  
(SME 38)

Puesto que se trata de una configuración que se presta a ser poco nociva en un área residencial, es probable que muchos delincuentes pasen desapercibidos al cometer ciertos crímenes y mientras tanto la transgresividad en el espacio se activa a través del encarcelamiento de grupo de personas que “no opusieron resistencia ni armaron alboroto a cambio de conservar el bolso” (SME 197). Esto incluye a la señorita Westinghouse, así como “putas, travestis y chaperos” (SME 197) y el trabajo de renovación del espacio urbano barcelonés por el Ayuntamiento para “limpiar el Barrio

Chino,” gran tema que lleva al presente de la ciudad que explora también el narrador extraterrestre de *SNG*.

En *SNG*, muchos ejemplos indican el poder del narrador extraterrestre como, por ejemplo, sus múltiples episodios de metamorfosis o transformaciones corporales. A Gurb sólo le es necesario aparecer como Marta Sánchez. Todos los personajes son conocidos en la cultura popular e histórica. Se trataría quizá de sus dobles que arrojan dudas y no reconocimiento, en lugar de pasar desapercibido. El protagonista se transforma en conde-duque de Olivares; Gary Cooper; Julio Romero de Torres; S. S. Pío XII; duque y la duquesa de Kent; Manuel Orantes, Viriato, Giorgio Armani, Eisenhower, hasta su última opción como Jacques Yves Cousteau. Pero si hay algo que podemos destacar es su capacidad de manipular asuntos que tienen que ver con trabajar los huecos. Su visita a una sucursal de un banco testifica esa manipulación:

13.59 La apertura de la cuenta corriente ha concluido. Cuando falta un segundo para el cierre de las operaciones del día, transmito instrucciones al ordenador para que añada catorce ceros al saldo de mi cuenta. Ya está. Salgo del banco. Parece que quiere salir el sol.  
(*SNG* 42-43)

Y después de sacar la cantidad de dinero que ha manipulado tecnológicamente para después gastarlo en compras impulsivas se manifiesta el consumismo compulsivo de acumular más y que muy pronto desmitifica:

20.00 Decido que el dinero no da la felicidad, desintegro todo lo que he comprado y continúo caminando con las manos en los bolsillos y el ánimo ligero. (*SNG* 45)

Su decisión forma parte del hueco que él no entiende: que la expresión “el dinero no da la felicidad” ya es dicho común en la cultura humana. Resulta entonces algo gracioso en el momento en que él utiliza esa expresión para imponer una decisión firme a título de comandante como parte de su intento de transgresividad. Pero su reacción después de desintegrarlo todo es algo que realmente representa tal estado de ánimo.

En *SNG*, el narrador extraterrestre experimenta con sus planes de exploración en medio del caos urbano barcelonés para adquirir el sentido de ese espacio de transgresividad. Al inicio de sus exploraciones, hace hincapié en la preferencia de “no llamar la atención de la fauna autóctona (real y potencial)” (*SNG* 17, 19):

07.00 [...] Antes de salir oculto la nave para evitar reconocimiento e inspección de la misma por parte de la fauna autóctona. Consultado el Catálogo Astral, decido transformar la nave en cuerpo terrestre denominado vivienda unifamiliar adosada, calef. 3 dorm. 2 bñs. Terraza. Piscina comunit. 2 plzs. Pkng. Máximas facilidades. (*SNG* 21)

07.45 En lugar de abandonar la nave por la escotilla (ahora transformada en puerta de cuarterones de gran simplicidad estructural, pero de muy difícil manejo), opto por naturalizarme allí donde la concentración de entes individualizados es más densa, con objeto de no llamar la atención (*SNG* 21)

Pero también sus transformaciones lo llevan a pasar el tiempo como un pájaro, gracias a sus superpoderes fuera de lo humano:

08.30 Abandono la nave y convertido en somormujo echo un vistazo a la región desde el aire. (*SNG* 29)

De modo general, los relatos del narrador extraterrestre nos parecen muy bien detallados, así que la presencia de los huecos está en las manos de su compañero extraviado Gurb, del mismo modo que las ausencias de muchos personajes de la pentalogía (Emilia, Rómulo el Guapo). Knutson apunta que “el diario de T no parece destinarse a ninguna instancia oficial; asume un carácter más personal porque considera sus emociones y sentimientos a la vez que sus aventuras” (*Las novelas* 101).

En *PF*, tanto los relatos como los huecos vienen con un nivel arquitectónico que sigue el curso del desplazamiento de Pomponio al intentar averiguar algo sobre las aguas milagrosas y el caso de la inculpación de José. En particular, la presencia de dobles y personajes dudosos abunda a lo largo de su camino. En un momento determinado, el modo de hablar de Apio Pulcro permite aclarar la configuración de la transgresividad que ocurre en la ciudad. Se refiere particularmente al peligroso y misterioso Epulón, que no es ningún otro que el malvado Teo Balas:

Vivía en esta ciudad un hombre principal a quien por sus riquezas y liberalidad todo el mundo llamaba el rico Epulón. Hablo en pretérito imperfecto de indicativo, porque hace dos días fue asesinado por un artesano de la localidad que trabajaba para él y con quien había tenido tiempo atrás una agria disputa en el curso de la cual se le oyó proferir amenazas. El sospechoso fue aprehendido y el Sanedrín lo condenó a morir. (*PF* 24)

La referencia gramatical al pretérito imperfecto es de hecho muy útil para señalar la configuración inacabada del asunto, pero también permite aclarar que el énfasis es la descripción que sigue con referencia al asesinato como acción simple. Algo similar ocurre en la introducción descriptiva de Pomponio al ver al efebo. Se trata de Filippo, el criado de Epulón:

A través del denso vaho del *caldarium* distinguimos la silueta de un hombre solo, sentado en un banco. Nos sentamos a su lado sin decir nada. Para entonces mis ojos se habían acostumbrado a la penumbra y advertí que el desconocido era un efebo apenas cubierto por un sucinto trapo que dejaba entrever sus delicados atributos, con un cuerpo de tan atlética complexión y un rostro de tal belleza, que olvidé por completo el motivo de nuestra presencia en aquel lugar. Ni el más mínimo bozo cubría sus tiernas mejillas y llevaba una larga cabellera envuelta en una trenza. (PF 40)

Este criado se conoce por su aspecto físico: la belleza y la juventud. Sin embargo, es también un personaje dudoso y actúa a lo largo de la novela como fugaz mensajero, tal como se revela en lo que cuenta Liviano Malio. La advertencia de Filippo, que incluye algunas predicciones, también desprende algo de doble y ciertas dudas sobre los acontecimientos posibles provocados por los romanos:

[...] se presentó ante la empalizada un hombre y dijo ser portador de un mensaje importante. Fue conducido de inmediato a mi tienda y me encontré ante un joven de gran belleza que dijo ser griego, de nombre Filippo, y vecino de Nazaret hasta el día de ayer. A continuación añadió que un reducido destacamento romano al mando de un tribuno se encontraba en una grave tesitura, pues se había declarado una revuelta popular. Si acudíamos sin tardanza, dijo, evitaríamos un derramamiento de sangre; de lo contrario, el país entero se vería envuelto en el caos y la guerra civil. Tanto porfió que decidí ponerme en marcha hacia aquí en cuanto despuntara la Aurora de espléndido trono. (PF 164)

El mensaje importante que lleva Filippo es la confesión de Epulón sobre su vida doble en Nazaret y que hace coincidir varias versiones de algunos personajes sobre Epulón o Teo Balas, y particularmente la de José.

En el caso de José, en el capítulo IV, la respuesta de María defiende a su marido y apoya su obstinación de no hablar. A la misma vez el silencio de José es algo que la transgresividad permite comprender como las actividades de los judíos según la configuración espacial del territorio bajo la ocupación romana:

No te sientas ofendido por mi marido ni atribuyas su actitud al hecho de ser tú romano. Nosotros respetamos a todo el mundo, pagamos religiosamente los tributos a las dos administraciones, guardamos las fiestas y vamos todos los años a Jerusalén por la Pascua. Si se obstina en no romper su silencio, es porque tiene razones poderosas para ello, y no seré yo quien le lleve la contraria. (PF 33)

El silencio de José representa más tarde en el transcurso de la novela un nexo con la gran revelación, explicación que no sabe ofrecer Pomponio: la carta de Epulón dirigida al Sumo Sacerdote (PF 165-169) en que se explica que es el malvado Teo Balas. En términos de relatos y huecos, se trata de una *mise en abyme* de la función de Pomponio, como factor de sabotaje que imponen los demás personajes de las novelas mendocianas, como el narrador extraterrestre y el narrador detective. Se trata de la transgresividad en las voces a las que deberíamos creer pero cuya credibilidad afecta la del narrador. La presencia de la carta de Epulón leída por el Sumo Sacerdote pone trabas a la insuficiente presentación de la deducción de Pomponio sobre el crimen, pero eso forma parte del proceso puesto que Pomponio no logra ser creído al final por su excentricidad y el caso criminal se resuelve de cierto modo mendociano, es decir, abruptamente insatisfactorio. En la inserción de la carta de Epulón en el relato, podemos reconocer tal procedimiento en el narrador del *Quijote*, Cide Hamete Benengeli, quien tiene el poder de dar y ocultar información, aunque la complejidad de la narrativa se llena con la fiabilidad del traductor del manuscrito.

Las múltiples referencias a Fabio como destinatario del relato a lo largo de la novela introducen también el espacio epistolar. La escritura se configura, pues, como espacio de la transgresividad entre hechos, pensamientos y modo narrativo. Al contrario de las referencias directas al lector en la pentalogía del narrador detective, esos breves vocativos y la presencia ocasional de la segunda persona gramatical referentes a Fabio nos recuerdan que el relato ingenioso de Pomponio en esta novela, como medio de confesión, se dirige únicamente a él:

Que los dioses te guarden, Fabio, de esta plaga, pues de todas las formas de purificar el cuerpo que el hado nos envía, la diarrea es la más pertinaz y diligente. (*PF* 7)

La benevolencia de los dioses, Fabio, no abandona ni siquiera a quienes, como yo, dudan de su existencia. (*PF* 15)

Pomponio también describe la configuración espacial que comparten los animales y los humanos como cohabitantes del espacio urbano, exhibiendo a la misma vez su erudición grecorromana:

Las cabras, Fabio, pertenecen, por la natural disposición de sus partes, a la misma especie animal que las ovejas, pero en tanto que éstas son dóciles, tranquilas, timoratas y, al decir de Aristóteles, estúpidas, las cabras son rebeldes, fogosas, audaces y malintencionadas. (*PF* 27)

Como en la mayoría de las ciudades, en ésta, Fabio, el Templo está edificado sobre una sólida colina. (*PF* 35)

Después de una larga narración por la acumulación de sucesos de importancia enorme, Pomponio vuelve a dirigirse a su destinatario y le ofrece cierta aclaración de lo sucedido. En este fragmento, quiere disfrazar más bien un episodio de diarrea con tanta retórica:

Si todavía estás ahí, Fabio, te harás cargo de mi sorpresa y mi desconcierto. Y también te harás cargo de que en semejante situación lo único que podía hacer era salir huyendo con presteza. Pero cuando me disponía a retroceder para alejarme de la boca del sepulcro, sea por causa de los nervios, sea por un capricho de la veleidosa Fortuna, la molesta enfermedad que ha dado origen a este relato, sin advertencia previa y con enfado del oído y el olfato, reapareció de un modo inesperado y, por Hércules, muy tumultuoso. (PF 137)

Luego, le ofrece una descripción del caos en la urbe haciendo hincapié en la caracterización agitada, dinámica y provocadora de las personas:

La situación, Fabio, se había vuelto insostenible, pues la plebe, que ante la determinación, la unidad y la fuerza es de natural sumisa e incluso abyecta, cuando percibe síntomas de vacilación, discordia o debilidad, se vuelve insolente y temeraria, y basta con que algunos individuos, amparados en el anonimato, difundan rumores, aviven agravios o creen expectativa de saqueo, para que en las aguas más tranquilas se desencadene una tempestad que no deje nada incólume a su paso. (PF 161)

Y al final de la novela, se despide de Fabio, pero recordando cierta gratitud de la gran misión de Roma y de sus ventajas: “Sea lo que sea, en definitiva poco importa, porque sólo esto tengo por cierto: que dentro de unos años será como si nada hubiera existido, y nadie se acordará de Jesús, María y José, como nadie se acordará de mí, ni de ti, Fabio, pues todo decae, desaparece y se pierde en el olvido, salvo la grandeza inmarcesible de Roma” (PF 186).

De modo general, la configuración espacial de la transgresividad en el texto por medio de relatos que completan huecos y presentan caos, así como la descripción de dobles y dudas sobre los personajes, permiten facilitar acciones de mayor implicación como la profanación del orden de



las cosas. Así, hemos visto en este apartado los mecanismos que se emplean en las siete novelas. En la pentalogía del narrador detective, se nota el lenguaje creativo y flexible del narrador en la representación de diálogos, personajes y lugares de Barcelona. En *SNG* se notan las manipulaciones entre lo material y lo metafísico. En *PF* se conjuran el silencio terco de José y la carta de Epulón con la perspectiva testimonial y confesional de Pomponio a Fabio.

## **2. La profanación como transgresividad: autoridades, símbolos y tradición**

Las novelas de Mendoza se han interpretado como el ápice de la profanación que se logra particularmente con el uso del humor y la sátira, aspectos que se descubren tanto en la intención del escritor como en el blanco del comentario. Este se presta a ser un juego para Mendoza pero a la misma vez se dirige hacia la concienciación por el lector del objeto de la risa. Los críticos también ven el uso del humor y la sátira (acompañantes de una aventura novelesca divertida, pero que de igual modo tiene que ver con algo “real” en términos de Westphal) como una vertiente de un compromiso sociopolítico “desarraigado” como en Cervantes, según lo diría García Rodríguez (u otros críticos). Sin embargo, Javier Rodríguez Pequeño rechaza la interpretación del humor de Mendoza como participación en una crítica sociopolítica y defiende que el humor de Mendoza sólo es de placer y de risa. Esa opinión no la podemos compartir pues “esencializa” la escritura de Mendoza como una literatura para entretener, lo cual no alcanza a describir la obra de Mendoza, puesto que, como en Cervantes, el componente que nos hace reír también nos enseña alguna lección (por muy moralista o poco seria que pueda parecer). Pero si ese juicio de Rodríguez Pequeño nos sirve es porque la prosa de Mendoza se presenta como un terreno de transgresividad que ya hemos estado explorando en este capítulo. Es un estado constante de idas y vueltas, de

entradas y salidas y, sobre todo, de desacralización como objetivo central de la profanación. Es cierto que esos conceptos se vinculan muchas veces con la religión, elemento que tampoco es muy ajeno a las novelas de Mendoza, dado que la religión, sobre todo la católica (y más variedades en el caso de Pomponio Flato), sigue siendo en cierto sentido el mayor componente del imaginario y los tropos con los que se topan los personajes a lo largo de sus desplazamientos (o ahora sus transgresiones) en cierto modo ridículos. Una ridiculez que forma parte del imaginario paródico de géneros textuales anteriores a lo que leemos en Mendoza, como muy bien lo ha estudiado García Rodríguez.

Uno de los estudios que nos llama la atención en cuanto a la pentalogía del narrador detective barcelonés de Mendoza es el de Tiffany Gagliardi-Trotman, que dedica un capítulo a la profanación desde el concepto carnavalesco bajtiniano. Ha estudiado *MCE*, *LA*, *ATS*, además de haber publicado un artículo sobre *EBV*. Estos análisis, sin embargo, no han llegado hasta *SME*. Recurriendo a la idea de lo carnavalesco, Gagliardi-Trotman escribe sobre la profanación de y por los personajes y afirma: “Profanation is affected through various mechanisms including uncrownings of authority, scatology and parody. While subversive, this process is also humorous” (Trotman, “Neo-Carnavalesque” 27). Y establece una sugerente dinámica entre el humor y el crimen: “The profaning of such serious crimes affect the ‘sacred’ nature of the crime fiction genre as it is not traditionally humorous” (Trotman, “Neo-Carnavalesque” 28). Usando el caso de *EBV*, escribe sobre la singular aparición de la figura de Angela Merkel en Barcelona:

Mendoza’s uncrowning of aristocracy or hierarchy extends to the German Chancellor, Angela Merkel [...] This ridiculous getup equates to a symbolic uncrowning of authority. The prestige of the Chancellor is further profaned when it is revealed that her willingness to follow Ceferino out of the airport is due to her having mistaken him for an old Spanish

lover, Manolito, who she assumes would like to rekindle their romance whilst she is [in] Spain. (Trotman, “Neo-Carnivalesque” 28)

Está claro que el interés de Mendoza en la transgresividad del espacio barcelonés para acoger a Angela Merkel procede de las técnicas policíacas. Angela Merkel aquí es objeto de risa, pero esa risa no tiene nada que ver con una crítica hostil hacia la ahora antigua cancillera de Alemania porque justamente el narrador decide utilizar a su hermana Cándida para sufrir el atentado terrorista desde el balcón del Ayuntamiento. De todos modos, la reflexión sobre la profanación que ha iniciado Trotman es una de las puertas de acceso a nuestra investigación de la transgresividad, especialmente en cuanto a la relación de lo carnavalesco entre la gente común y las figuras del poder o de autoridad en las novelas mendocianas. Pero la profanación también depende de la contextualización de la situación, propuesta por Garr, que influye en la efectividad del intento de la sátira. En efecto, como debate, profanación y contextualización son dos términos que esencialmente comparten una función común que notamos en la interpretación del espacio textual mendociano. Es un recurso común encontrar la profanación de las autoridades e instituciones relacionadas con la gestión del estado en la obra de Mendoza. En la pentalogía del narrador detective barcelonés, Garr apunta particularmente que “Without, for example, a copresent awareness of the Franco regime, the irreverent attitude toward police authorities would merely be funny and contain little social criticism. Lest we miss these nuances, however, each novel contains explicit commentaries on the way time affects and changes the world of the series” (Garr, *Recontextualizing* 257). El paso del tiempo nos indica entonces la atención que se presta al papel del narrador detective como central en criticar los modos en que actúan las autoridades e instituciones.

En *MCE*, el contacto del narrador detective como nuestro informante y participante en la profanación de las autoridades e instituciones produce el efecto cómico que es capaz de alterar el sentido de las cosas. El narrador detective cuenta una profanación en la cripta por el desconocimiento de los símbolos tradicionales de la sepultura en latín:

En mi precipitación, me había equivocado de sepultura y había profanado la que contenía los restos mortales de V. H. H. Si mi desconocimiento de los idiomas extranjeros no hubiera sido tan craso, habría reparado en que la inscripción grabada en la losa que acababa de levantar no era la que Mercedes había citado. Pero, lerdo como soy, tomé una leyenda por otra, como el suizo aquel al que conocí en cierta ocasión, que, no sabiendo en castellano otra palabra que puñeta, la repetía dondequiera que iba en la creencia de que así hablaba el idioma del imperio y de que todo el que le oyera debía interpretar acertadamente sus intenciones. (*MCE* 166)

En el texto citado se nota la profanación a través de la narración curiosa y detallada de lo sucedido en la cripta: hace hincapié en identificar mal una tumba por no saber otros idiomas. En la profanación, el efecto del éter en la cripta embrujada tiene que ver con la confusión de los sentidos –como en la polisensorialidad que veremos en otro capítulo–. La modificación de la realidad en la cripta hace que los actos de profanación se vuelvan más factibles. En este caso, el narrador detective disfruta de su liberación provisional del manicomio como desplazamiento en un espacio de transgresividad por la ausencia de límites establecidos en una realidad modificada. Como “[e]l corredor está lleno de éter ...[y] es una alucinación” (*MCE* 170), a Mercedes le provoca cierta irritación cuando dice: “pero luego os comportáis como si no lo fuera, cochinos” (*MCE* 170). Y con la incitación al tocamiento quiere comprobar “si soy o no fruto de tu imaginación” (*MCE* 170), con lo que incluye cierta atención erótica en un lugar embrujado.

La escena que viene después –detener al narrador detective en la cripta, como espacio de la transgresividad–, tiene en cuenta los procedimientos con fines de control y el regreso a la institución penitenciaria. También conlleva elementos que supuestamente molestan la previsible modestia de las monjas. El narrador detective relata así su experiencia: “Sentí que me restregaban un algodón empapado en alcohol por el culo y me introducían un aguijón húmedo. Un sabor amargo me subió a la boca y un fogonazo cegó transitoriamente mis ojos” (*MCE* 175), a lo que siguen estas palabras del comisario Flores: “Ya pueden abrir los ojos, hermanitas, que ha pasado el peligro carnal. Y, si lo desean, también pueden reintegrarse a sus aposentos” (*MCE* 175). La escena puede presentarse como obscena pues recurre a las metáforas de la religión católica –que todavía era tenida como la autoridad en términos de la moral de la población–. En cuanto a la transgresividad, la referencia al procedimiento de Flores con el narrador detective como “peligro carnal” habla de la presencia de la desnudez como profanación de ciertos valores religiosos como la modestia.

En *LA*, por otra parte, la profanación adquiere cierto valor político por los cambios en España edificándose desde una turbadora Transición hacia un espacio de la democracia. Una profanación política llamativa es el papel del señor Ministro de Agricultura, don Ceregumio Lavaca, que comenta el procedimiento de ocupar una función que no es de su competencia:

– Que nadie se llame a engaño: aunque ostento la cartera de Agricultura, me ocupo de asuntos que competen a Interior. De la agricultura se encarga el Ministro de Marina. Un truquillo que hemos urdido para eludir responsabilidades. Lo digo porque sé que puedo contar con tu discreción –volvió a señalarme con un dedo en cuya punta había quedado prendida una pelotilla–, de la que el comisario Flores me ha dado, no sin cierto retintín, óptimas referencias. (*LA* 26)

De nuevo, el núcleo de estas referencias es Flores, que se entremete en el papel de hacer al narrador detective peón de las misiones que debería haber hecho la policía como autoridad. Pero la labor del narrador detective cumple su papel en todo el movimiento de la novela como profanación pertinente a la comprensión de la transgresividad. Particularmente, el narrador detective nos transmite algo de sus visitas a la oficina de la empresa de aceitunas. El momento de profanación de la imagen desenvuelta de Franco –referido aquí como el Caudillo– sale de la boca de Pebrotines con toques entre sucios y eróticos:

nos pusimos a cantar *Yo tenía un camarada*. El Caudillo irguió su espalda de coloso y unió su voz a nuestro coro, Pebrotines, coño, ¿no ve que estoy llorando? ¡Suéneme, que me cuelga la mosca!, unió, digo, su voz a las nuestras, débil ya, cansada de mandar, y una sacudida nos recorrió el espinazo; y repetimos la tonada dos, tres y cuatro veces, porque el Caudillo se iba quedando rezagado y aún estaba en la primera estrofa cuando los demás andábamos ya por la tercera y en vez de decir “camarada” decía “mamarada” o algo por el estilo, pero eso no restó un ápice de emoción al momento, Pebrotines, marrano, no se guarde el Kleenex sucio en el bolsillo, una emoción, digo, que frisaba la pasión, en el erotismo... (LA 217).

La profanación de la imagen de Franco en un momento de su vida ficticia es algo que está presente en esta novela. La paranomasia señala el cambio de sentido y demuestra este humor y sátira que tienen que ver con la ridiculización de la seriedad de la imagen pura y dura de Franco. El recurso a la sexualidad también aumenta el efecto del humor sobre la figura que se quiere describir.

Otro punto de profanación en *LA* está vinculado con la autopresentación de los miembros del convento religioso que visitan el narrador detective, don Plutarquete y la Emilia. El padre prior insiste en que lo llamen “Judas” (LA 255). La práctica de la flagelación en este espacio conventual

sale de su significado vinculado tradicionalmente a la penitencia y el sufrimiento. En este espacio, el uso de la flagelación es una profanación a propósito de la cual el narrador detective intercambia un diálogo curioso con uno de los monjes que está flagelándose en su camino:

– ¿Todos los monjes se flagelan? –pregunté.

– Oh, no –dijo el penitente–. En este sentido somos supermodernos. Mi caso es excepcional.

– ¿Por qué? –quise saber.

Miró a derecha e izquierda, como si temiera que alguien pudiera estarnos escuchando, se me acercó tanto que una de las chinches que habitaban su barba me saltó al mentón y dijo con voz casi inaudible:

– Porque yo tengo relaciones con el Maligno. (LA 261)

Esa respuesta es clave en cuanto a la dirección de la conversación pero también en lo que van a presenciar los personajes que visitan el monasterio. Por ejemplo, la revelación de intereses desviados del monje “endemoniado” refleja el espacio de la transgresividad pero también es algo sorprendente, dado que de eso no se suele hablar como apropiado en la normativa. El narrador detective describe el escenario:

Habíamos llegado ya a la celda del endemoniado y entramos sin llamar. Al ver a la Emilia, el monje se deshizo en protestas, pero acabó por aceptar de buen grado la intrusión de la chica e incluso se atrevió a pedirle, no sin cierta timidez, que tuviera la amabilidad de flagelarlo, a lo que se negó ella en redondo, diciendo que por quién la había tomado. (LA 266)

Al percatarse de lo sucedido en la celda del endemoniado, deseoso de ser flagelado, el narrador detective comparte su impresión del espectáculo y muestra firmeza en sus valores y claridad de pensamiento en medio del espacio de transgresividad:

En este punto intervine yo rogando al monje que se dejara de niñerías y que, si quería sernos de alguna utilidad, fuera de celda en celda despertando a sus correligionarios y convocándolos a la mayor brevedad en el lugar en que nos hallábamos, primero porque no quería andarme metiendo en catacumbas que no eran mías sin que estuvieran presentes sus legítimos dueños y, segundo, porque no sabía lo que en aquéllas nos aguardaba y pensaba que no estaría de más contar con refuerzos, aun cuando no fuera precisamente una aguerrida banda de samuráis aquella pía congregación. Esto último, por supuesto, no se lo dije al voluntarioso endemoniado, que partió raudo a cumplir la orden, usando una de las páginas del Kempis enrollada a modo de cornetín. (LA 266-267)

Hasta lo que se hace con los esqueletos es espectáculo de profanación. Cuando pasan junto al esqueleto “pavoroso” abandonado y falto de cuidado de la parte de sus ocupantes, que puede ser algo inquietante:

Un examen más atento del esqueleto me reveló un cartelito que éste llevaba colgado del cuello y que rezaba: “Fray José María, (1472-1541)”; y esta piadosa leyenda: “que usted lo pase bien”. A los pies del esqueleto aún se podían distinguir retales putrefactos de lo que en el siglo debió de ser su vestidura talar. (LA 268)

La leyenda atribuida se presta a risa que desconcierta, pero otro esqueleto que se encuentra en el camino lleva un jersey moderno, algo raro según los visitantes del convento, en que se afirma la profanación según señala la Emilia:



Miré hacia donde me indicaba y vi que uno de los esqueletos llevaba puesta una camiseta en la que figuraban estampados un escudo y estas letras: PRINCETON UNIVERSITY BASKETBALL TEAM. De la mano le colgaba un pompón hecho de serpentinas amarillas.

– ¡Qué cosa más rara! –exclamé.

– ¿Quién habrá cometido semejante profanación? –dijo la Emilia. (*LA* 269)

En el mundo del narrador detective mendociano en *LA*, tanto los personajes de los bajos fondos como la clase media, la burguesía y el lado de la autoridad actúan de modo cómico y así en la profanación se invierten las expectativas en sus papeles en el desplazamiento por determinados espacios de transgresividad.

En *ATS*, la figura central de autoridad que se representa es el alcalde de Barcelona. Es cierto que se hace cierta referencia a la memoria de Sugrañes y Flores, pero ya no tienen el mismo vigor que en *MCE* y *LA*. Como configuración de la transgresividad en los agentes de poder, el narrador detective nos presenta el cambio de nomenclatura y su significancia recurriendo a episodios de humor, que sobresale particularmente en el uso de los superlativos como exageración y modo de profanar con distanciamiento su imagen:

En realidad, había transcurrido más de un lustro desde la última vez en que las otrora autoridades, hoy, apodadas instituciones, se habían ocupado de nosotros. Creo recordar que fue una calurosa mañana de verano cuando el excelentísimo e ilustrísimo ayuntamiento, la celeberrima y dos veces preclara diputación provincial, las integérrimas y esforzadísimas consejerías de sanidad y bienestar social, el prudentísimo y garbosísimo arzobispado, la avispadísima y gentilísima audiencia territorial, la pulquérrima y divertidísima dirección general de prisiones, la famosísima y muy gallarda jefatura superior de policía, el

prestigiosísimo y trascendidísimo departamento de rehabilitación de delincuentes y personas descarriadas y la fábrica de productos dietéticos El Miserere, que financiaba la expedición, enviaron a sus representantes a que nos vieran. Luego nos dijeron que les habíamos causado muy buena impresión. (ATS 8-9)

Las exageraciones nos indican que los episodios que recuerda tienen que ver con que las autoridades se ocupaban de todo lo que cada interno necesitaba en su vida diaria. Y parece que ahora que alcanza la libertad tiene que ocuparse de su propio destino y funcionar con sus estrategias de transgresividad, sobre todo mediante frecuentes contactos con Ivet Pardalot. Esta figura representa la clase burguesa catalana y cuando habla de sus antepasados notamos cierta sátira en el discurso defectuoso: “Mi abuelo había sido fetichista [...] y por eso tenía pistola” (ATS 275), por lo que la corrige del ridículo el señor Miscosillas: “Falangista, monina [...] En la posguerra unos tenían pistolas y otros tenían fulanas. Pero pistolas y fulanas, sólo los falangistas. Te lo he intentado explicar miles de veces, pero no atiendes, monina” (ATS 275).

Como estrategia de contacto con figuras políticas, en *EBV*, la rapidez de lo sucedido con la llegada, la acogida y el canje de Angela Merkel en el aeropuerto del Prat muestra elementos de la profanación de normativas vestimentarias, es decir, del traje formal a disfraces típicos alemanes hasta figuras referentes de la cultura popular. La descripción del narrador detective muestra el plan de genio para privar a Merkel de su poder político:

Eran los ciento dieciséis chinos reclutados, instruidos y enviados por el señor Siau. Como no había dispuesto de mucho tiempo para organizar a su gente, sólo los de las primeras filas iban vestidos de tirolese. Los demás llevaban los disfraces que habían podido encontrar en sus respectivos bazares: Batman, Ferran Adrià, Magneto y otros ídolos. Aun

así, el conjunto producía buen efecto y, en definitiva, causaba la confusión necesaria para coronar con éxito la parte más delicada del plan. (*EBV* 213)

Esta presencia variopinta pues logra crear el efecto del caos: es una profanación como transgresividad de alta importancia dentro de los planes del narrador de saltarse la ley con la colaboración de los chinos reclutados para el acontecimiento en el aeropuerto:

Como es lógico, las fuerzas de seguridad trataron de frenar el avance de la manifestación con órdenes terminantes y amenazas, pero como los chinos no entendían lo que se les decía y los guardias no se atrevían a recurrir a la violencia y mucho menos a hacer uso de las armas contra la colonia alemana pronto se vieron desbordados por el número y reinó el caos. (*EBV* 213-214)

El cambio de personajes se efectúa suavemente y con confianza, dado que el terreno del caos que provoca, además de todo, la incongruencia de las personas chinas disfrazadas permite desviar la atención de todos:

Aprovechando el cual, Cándida, el Pollo Morgan y quien este singular suceso relata llegamos a donde estaba Angela Merkel. Cándida y el Pollo Morgan se colocaron en su lugar y yo, a falta de mejor idea, le agarré la mano y tiré de ella al tiempo que le indicaba que me siguiese. La aludida me miró fijamente, parpadeó con desconcierto, dudó una fracción de segundo y me siguió con inesperada mansedumbre. (*EBV* 214)

Después, cuando la secuestrada Merkel pasa por varios episodios cómicos en diferentes lugares poco políticos de Barcelona con el narrador detective, a quien Merkel llama Manolito, el intercambio de roles que sucede entre Cándida y Merkel se efectúa también milagrosamente frente

al suceso terrorista en el balcón del Ayuntamiento. El Hospital Clínico también sirve como espacio de la transgresividad en que lo imprevisto puede ocurrir como forma de profanación:

Algo urgente, sin embargo, había que hacer para acceder al interior del hospital y, como mal menor, sacar a Cándida viva o muerta y dejar en su lugar a Angela Merkel. Una vez hecha la segunda sustitución, Angela Merkel podría alegar una repentina o incluso una milagrosa recuperación, salir del hospital por su propio pie y dedicar sus esfuerzos a lo que hubiese venido a hacer a Barcelona. (*EBV* 225)

La segunda aparición de Merkel es la oficial, la menos interesante porque asume el curso normal como autoridad. De todos modos, su singular aparición en *EBV* apunta hacia su modo de gestionar la crisis del euro a lo largo de diferentes regiones afectadas en su primer término como cancillera.

De la vida callejera a una institución política, el avance laboral del Pollo Morgan al servicio del alcalde de Barcelona es un ascenso del espacio de la transgresividad. Se trata de un desplazamiento en el escalafón por su papel en el intercambio delicado entre Cándida y Merkel y también por su presencia en el balcón del Ayuntamiento. En el relato del narrador detective hacia el final de la novela, eso incluye una descripción del alcalde con una referencia conocida pero notoria de la historia griega:

En cambio, el Pollo Morgan sigue de jefe de protocolo en el Ayuntamiento y, según dicen, se ha convertido en la mano derecha del alcalde, que no suelta el timón ni a tiros y confía en ser reelegido ad nauseam, no por buen alcalde o buen gestor, sino por haberse ganado al electorado con una oratoria tan arrebatadora que la prensa local le llama “el nuevo Alcibíades”. (*EBV* 263-264)

En la sátira, los políticos son frecuentemente objeto de dudas, especialmente cuando se habla de Alcibíades, figura muy conocida de la antigua Atenas que estuvo bajo influencia y consejo de Sócrates y que fue conocido y condenado a muerte por “corromper a la juventud” con valores que no se correspondían con el pensamiento de la mayoría. En el mundo mendociano, la referencia a Alcibíades también se encuentra en *ATS*, cuando el candidato alcalde explica en sus términos su papel en la política. Incluso en *SNG*, la figura del alcalde de entonces, Pasqual Maragall, no se escapa del comentario satírico sobre sus ambiciosos planes urbanos en previsión de las olimpiadas en Barcelona. Al final, la figura del alcalde en el mundo mendociano adquiere funciones de dobles y dudas como tipo de personaje que participa en la configuración de la transgresividad dentro del espacio.

Siguiendo con la relación con las autoridades e instituciones en *SME*, el paso del tiempo tiene en cuenta también cierto cambio en el estado legal de los individuos de los márgenes. La información y el comentario que ofrece Cándida sobre los aspectos de la transgresividad del nombre de la travestida señorita Westinghouse es pertinente porque está cargado de profanación: “El del nombre: se llamaba Bermudo López y se quería llamar Bermudo Westinghouse. En el registro le ponían pegas, así que no le quedó más remedio que sobornar a un funcionario malcarado. Suerte que en este país todo se arregla aflojando la mosca, que si no, no sé cómo lo haríamos los pobres” (*SME* 209). El papel de Cándida como clave y banco de memoria en los planes del narrador detective constituye su poder: “She is a valuable asset to him as she interacts with the city's underworld of characters and the shadier side of Barcelona society. He mentions previous releases during which his sister provided him with temporary shelter and potential leads in the mysteries he investigates” (Trotman, *Eduardo Mendoza's* 86). El comentario cubre lo que sucede en *MCE*, *LA* y *ATS*, pero puede extenderse al resto de la pentalogía con *EBV* y *SME*. Stacey

Triplette destaca también lo mejor del personaje de Cándida en una ciudad de personajes fracasados: “Cándida thus serves as a double for her brother” (Triplette 50) y “None of the natives –except Cándida– succeed in improving their lot” (Triplette 51), especialmente que en *SME* notamos que ya vive en una urbanización en las afueras del centro de Barcelona.

Mientras tanto, el anciano, vecino del Sr. Larramendi, le hace notar al narrador detective que “poder igual a peligro” (*SME* 223) y de repente se pone a completar lo que acaba de decir añadiendo: “el poder trae aparejado peligro para quien lo ejercita [...] basta hojear la prensa o ver la televisión” (*SME* 223). Concluye con aspectos que incluyen ciertos actos de profanación:

Los poderosos de ayer hoy se hacinan en las cárceles del reino, ja, ja. Pero mi admonición no se refiere a esta faceta del poder. Ponga atención, caballere: el poder también encierra un serio peligro para quien está cerca, y muy especialmente para quien se le arrima. Cuentan que en los legendarios reinos orientales era obligación de los súbditos cubrirse los ojos al paso del monarca para no ver su cara. El que la veía, siquiera fuera de refilón, pagaba su osadía con la vida. Pues sepa usted que esta sabia medida no iba encaminada a enaltecer la figura del monarca, sino a proteger al populacho. Pero, ¡ah! –añadió frotándose las manos, sea de satisfacción, sea por tenerlas ateridas–, ¡ah! –repitió–, ¡cuán difícil es sustraerse a la atracción del poder! Como en la docta fábula, por miles acuden las moscas a un panal de rica miel. (*SME* 223)

El relato del anciano que recurre a cuentos tradicionales se yuxtapone con el conocimiento práctico y la furia de la señorita o el coronel Westinghouse. Lo que sigue en el relato ofrece más precisión en la comparación entre la imagen de la China contemporánea y el imperio dinástico que fue:

Verás, en la China milenaria... no la fábrica de porquerías que es ahora, sino la China antigua, la milenaria, todos, empezando por el sabio Confucio, consideraban el Estado como la reencarnación del cielo en la tierra. El emperador también, pero para ellos el emperador era la reencarnación del Estado. No sé si me explico con claridad, a veces con las cosas de la China me hago un bollo. Bueno, pues como te digo, en la China, hace miles y miles de años, la burocracia era la columna vertebral del Estado. (*SME 264*)

Hace surgir estas palabras que comentan la transgresividad de la política nacional pero también un asunto serio sobre la degradación en la política actual que poco sabe, puesto que, habiendo trabajado como coronel, confiesa esta información exclusiva sobre las autoridades y especialmente la quinta columna:

¡Nunca debimos abandonar la Edad Media! España se desmorona y nadie mueve un dedo para defenderla. Aún diré más: todos cooperan a su desmoronamiento. A sabiendas o por dejación, todos coadyuvan a debilitar y, en última instancia, a destruir el Estado. Inclusive el Estado participa en esta labor perniciosa. Actualmente en España no manda el Gobierno ni los partidos. Manda la quinta columna. Es un término militar. En boca de otro podría parecer pedante, pero yo lo puedo usar porque soy coronel. La quinta columna. Y ahora te pregunto: si metes una columna podrida en un cesto de manzanas, ¿qué ocurre? Lo de siempre: al cabo de poco todas las manzanas están agusanadas, y cuando las manzanas están agusanadas, la única solución razonable es ponerlas contra la pared y fusilarlas. De la misma manera, una nación o país, como prefieras llamarlo, si no tiene un Estado fuerte es como un cesto de manzanas o, mejor dicho, como un cesto de gusanos, antes de manzanas. (*SME 264*)

Su referencia a la Edad Media es evidentemente una exageración y por lo tanto una profanación de la supuesta imagen típica de lo que era la Edad Media como periodo de la formación temprana de los reinos tradicionales, pero también se trata de un periodo de constantes conflictos entre distintos pueblos. La alusión a las frutas en relación con la política del Estado es un modo de analizar la profanación que se hace en la vida política, particularmente la inclusión de la incompetencia y la degeneración.

La señorita o el coronel Westinghouse cuenta su relación complicada con El Bonito como influencia y zona de contacto de la transgresividad en sus diferentes roles, uno de los cuales es una doble profanación:

Es un buen chaval. Como jefe, me respeta; como persona, me estima; como ideólogo, me admira; pero como travesti, me zurra. Cada cosa en su sitio. No le falta razón, no creas. A mí no me hace gracia, pero estoy totalmente de acuerdo con el principio y muchas veces me he pronunciado a favor del exterminio de los entes antisociales. (*SME* 267)

Pero recuerda igualmente que su participación en el ámbito militar-político no garantiza el deseado avance social que muchos de los marginados planean alcanzar en el nuevo Estado:

En el nuevo Estado no hay lugar para tipos como yo. Ni como tú, dicho sea sin ánimo de ofender. Somos parásitos, gérmenes sociales, desechos humanos, residuos tóxicos de una época arcaica. En apariencia, inofensivos; en la práctica, peligrosos; no a largo sino a medio plazo, y si no, a corto, da lo mismo. El enemigo ataca de frente y combatirlo es fácil; el débil, en cambio, es tortuoso, se vale de argucias y contra él no hay defensa. (*SME* 267)

Este último comentario de Westinghouse remonta a las preocupaciones sociopolíticas relacionadas con la transformación de Barcelona para los juegos olímpicos. Eso se documenta como tiempo de



frenesí en *SNG*. Las observaciones que hace el narrador extraterrestre de muchos hábitos de las personas responden igualmente al comportamiento del estado, las autoridades y las instituciones. Los actos peculiares del narrador extraterrestre en la manipulación también activan el espacio de la transgresividad. Le permiten escaparse de las responsabilidades que desconoce consideradas como profanación para obtener legalmente dinero:

16.40 Pretextando haber olvidado algo en el coche, salgo a la calle, entro en un estanco y adquiero boletos y cupones de los múltiples sistemas de lotería que allí se expenden. (*SNG* 34)

16.45 Manipulando las cifras por medio de fórmulas elementales, obtengo la suma de pesetas ciento veintidós millones. Regreso al *restaurante*, abono la cuenta y dejo cien millones de propina. (*SNG* 34)

La manipulación se extiende también en las finanzas que hacen que los bancos sean fáciles como espacio de transgresividad. Con su identidad de extraterrestre, posee poderes tecnológicos que le permiten cometer actos que pasan desapercibidos: así logra una profanación exitosa y favorable para él de la función bancaria justo al acabar el día de las transacciones:

13.59 La apertura de la cuenta corriente ha concluido. Cuando falta un segundo para el cierre de las operaciones del día, transmito instrucciones al ordenador para que añada catorce ceros al saldo de mi cuenta. Ya está. Salgo del banco. Parece que quiere salir el sol. (*SNG* 34-35)

Con ese dinero manipulado, el narrador extraterrestre se permite vivir o bien es víctima de experiencias como le sucede muchas veces a don Quijote por una similar manipulación de lo que hay en su entorno según sus lecturas. Es testigo de una acción en el bar que comporta unas

consecuencias fuera de lo común relacionadas con el espacio del crimen; se trata de una profanación de lo que hacen las autoridades en un bar como espacio para disfrutar el tiempo:

Negra noche. El que ha recibido se levanta del suelo, me coge por las orejas y me hace dar vueltas en el aire como un ventilador. Aprovechando el incidente, el cantaor se mete un puñado de albóndigas en la boca. El camarero le da con una sartén en el estómago y le obliga a devolver las albóndigas (o una materia similar) a su lugar de origen. Entra la policía nacional blandiendo porras. Consigo arrancarle la porra de las manos a un policía nacional y golpear con ella al otro policía nacional o al mismo policía nacional. Las cosas parecen complicarse. Decido desintegrarme, pero confundo la fórmula y desintegro dos chiringuitos del Moll de la Fusta. Somos conducidos a la comisaría. (SNG 50-51)

Las acciones en cadena que efectúa el narrador extraterrestre muestran sus capacidades de actuar tanto con rectitud, como lo que hace frente a la policía, como con tonterías, especialmente esa desintegración para pasar desapercibido que muchas veces le lleva a problemas con la criminalidad y a un contacto con las autoridades que no entiende.

En SNG, muchos actos del narrador extraterrestre no se corresponden con las normas que siguen normalmente los humanos. Por esta razón provoca risa –ridícula y correctora de lo incongruente–. En términos generales, podría tratarse de una sátira de costumbres, como también de una etapa dificultosa del aprendizaje de las costumbres humanas por parte del narrador extraterrestre. La transgresividad en su desplazamiento por la ciudad de Barcelona ocurre asimismo en el ámbito de la alimentación. Así narra su primera impresión de un restaurante:

14.30 Todavía sin noticias de Gurb. A imitación de las personas que me rodean, decido comer. Como todos los establecimientos están cerrados, menos unos que se denominan

*restaurantes*, deduzco que es ahí donde se sirven comidas. Olisqueo las basuras que rodean la entrada de varios *restaurantes* hasta dar con una que despierta mi apetito. (SNG 33)

El momento de hablar con el camarero no se corresponde con la lógica de la respuesta, se trata de una transgresividad del tema de conversación y de la norma de pedir comida:

14.45 Entro en el *restaurante* y un caballero vestido de negro me pregunta con displicencia si por ventura tengo hecha reserva. Le respondo que no, pero que me estoy haciendo un chalet con veintidós retretes. Soy conducido en volandas a una mesa engalanada con un ramo de flores, que ingiero para no parecer descortés. Me dan la carta (sin codificar), la leo y pido jamón, melón con jamón y melón. Me preguntan qué voy a beber. Para no llamar la atención, pido el líquido más común entre los seres humanos: orines. (SNG 33)

Hasta la devoción a los santos en una iglesia se convierte en una profanación por su presencia:

08.00 Me persono en la catedral con la intención de ofrecer un cirio a Santa Rita para que vuelva Gurb, pero al acercarme al altar, tropiezo y con el cirio prendo fuego al lienzo que lo cubre. El siniestro es sofocado fácilmente, pero no antes de que resulten fritas dos ocas del claustro. Mal presagio. (SNG 95)

Los ejemplos citados corresponden al comentario de Knutson sobre la peculiaridad del extraterrestre en su exploración de la ciudad: “El toque maestro de *Sin noticias de Gurb* es la selección de un narrador que Mendoza parodia para comentar problemas en una manera ingenua, a la vez hiperbólica y sutil” (*Las novelas* 122).

En *PF*, el juego de manipulación que se establece entre Pomponio Flato y Jesús para parecer ambos como ciudadanos romanos, como símbolo de poder en cualquier territorio ocupado, sorprende y provoca el enfado de Anano cuando todos se encuentran en la villa del rico Epulón:

¿Romanos? ¡Mentira! –retumba en aquel preciso momento una voz procedente de la sombra del atrio. Y en pos de estas palabras sale el sumo sacerdote Anano, agitando un puño, mesándose con la otra mano la barba enmarañada y diciendo–: ¡Conozco a este niño insoportable desde que llegó a Nazaret! Durante un tiempo acudió a la sinagoga a recibir instrucción, pero acabé expulsándolo por sus opiniones heréticas y su persistente insubordinación. ¡Ya entonces le auguré una carrera delictiva, y le vaticiné que acabaría sus días en la cárcel o incluso en la cruz, como su padre, que no es otro que José, el convicto asesino! (*PF* 57)

Todo el asunto es repetitivo, especialmente para aquellos que saben un poco de la juventud del niño Jesús a través de escritos que testifican su existencia. La versión de su vida que tenemos en *PF* puede constituir profanación en varios niveles, especialmente por la imagen sagrada que se le presta en el cristianismo, pero el contacto con Pomponio modifica este curso más tarde, pues en el capítulo XV de *PF*, los lectores presencian el testimonio racional de Pomponio y, en medio de un conflicto de valores con otros personajes de la novela, Pomponio anuncia su plan así: “Pero Jesús es casi un ciudadano romano –insistí–, ya he iniciado los trámites para la adopción” (*PF* 152), y recibe una respuesta contundente:

Basta –atajó con decisión Apio Pulcro–. Nuestra consigna es clara: no inmiscuirnos en el gobierno interno de las provincias, ni interferir en sus creencias religiosas, ni en su manera de administrar justicia, ni en sus métodos de acumular riqueza. Olvídate de Jesús. Su suerte

no es de tu incumbencia. Y si lo que quieres son niños, cuando regresemos a Cesarea te llevaré a un sitio de donde no saldrás defraudado. (PF 152).

Evocar la ciudadanía aquí es interesante, especialmente porque se trata de un proceso largo de aceptación que crea sin duda conflictos entre políticas y autoridades de las provincias y la metrópoli, es decir, Roma. Al mismo tiempo, en la predilección de Pomponio por los niños resuena en cierto sentido la institución ateniense o griega de la pederastia (*paiderastia*) que, evocada en su vertiente corrupta, no produce nada más que transgresión del tipo de placeres carnales entre un hombre maduro y un joven efebo –ya se ha mostrado con su mirada erótica hacia Filippo–. Al contrario, como en los diálogos de Platón –referencia que encontramos justo después del crimen cometido por el candidato alcalde en *La aventura del tocador de señoras*–, Sócrates –ficción o bien portavoz de las visiones de Platón– atrae por ejemplo a jóvenes que se embarcan en diálogos –o la práctica de la dialéctica– para intentar resolver problemas por el conocimiento, aunque a veces no llegan a ninguna solución o a nada satisfactorio como en las novelas de Mendoza.

Las tensiones aumentan y el sumo sacerdote Anano recurre al insulto hacia José, como especie de profanación de las relaciones entre la autoridad y el ciudadano:

Miserable y estúpido anciano, ¿con qué autoridad hablas tú de las Escrituras? ¿Te crees acaso un profeta como Abdías, Habacuc o Sofonías? Podría excusar tu insolencia diciendo que la edad te ha reducido el entendimiento, pero sería falso, porque has sido un necio toda tu vida. Por eso consentiste en el engaño de tu esposa y acogiste como propio el hijo que ella tuvo de alguien que no eres tú. (PF 159)

Aquí hay mucho que decir, sobre todo que se enfrentan personajes que reclaman su posición en un determinado espacio o una sociedad, al menos en el terreno del texto que estamos leyendo. En la

pentalogía del narrador detective, surge algo similar pero menos mal con uno de los discursos que formula la burlada –y desplazada– Angela Merkel en *El enredo de la bolsa y la vida* cuando se enfrenta con el señor Armengol, y todavía otro con la subinspectora Victoria Arrozales al no poder comprobar su identidad de canciller alemana en espacios marginados. En cuanto a la presencia de Jesús, la señorita Westinghouse en *SME* cuenta su encuentro con él como algo extraordinario, en su figuración profana:

En sueños se me apareció Jesucristo. Al principio me costó reconocerlo, porque iba en bicicleta, vestido como una persona normal, con ropa sencilla, nada de marcas, sólo un letrerito en el manillar que decía INRI. Cuando me cercioré de que verdaderamente era Él y no un imitador, me quedé *flabbergasted*. No sabía qué hacer y menos qué decir. La escena duró apenas unos segundos. Jesucristo se limitó a pasar por mi lado, volvió la cara hacia mí, levantó las cejas una o dos veces sin dejar de pedalear y prosiguió su camino. Eso fue todo. Durante mucho tiempo estuve muy agitado tratando de esclarecer el significado de aquella visión insólita. (*SME* 272-273)

Las dos imágenes de Jesús –niño en *PF* y adulto en *SME*– como ejemplos de profanación son también vías sugerentes de interpretación cómica y humanizada frente a las historias y los símbolos tradicionales acerca del personaje, hecho sagrado hasta ahora. La profanación también les permite ver a los personajes que tienen contacto con Jesucristo una interpretación diversa y divertida de su imagen.

Así entendemos el papel de la profanación como transgresividad, puesto que nos encontramos en un mundo textual configurado con ciertos comportamientos que uno no haría en presencia de cierta normativa o cuando se les permite hacer, como en los días de carnaval. Y esos días o tiempos aparecen en el mundo narrativo de Mendoza como la norma.

En los próximos capítulos, estos espacios de transgresividad como constante se pueden ver desde otros ángulos para mirar los comportamientos de nuestros personajes: la polisensorialidad o cómo los cinco sentidos aumentan el valor de la manipulación del espacio y la etnotipia o cómo los estereotipos o los arquetipos afectan la percepción de la ciudad como un espacio de transgresividad para prácticas culturales como el mundo mendociano.

## CAPÍTULO SEGUNDO

### Polisensorialidad o el desplazamiento por los cinco sentidos

#### **Hacia la polisensorialidad del espacio: provocaciones y producciones de los cinco sentidos**

La polisensorialidad relaciona los cinco sentidos corporales. En su vertiente cruda, estos no siempre son inteligibles y por eso generan problemas de percepción e interpretación, especialmente cuando todo depende del narrador dominante en el espacio que estamos explorando. En un texto narrativo, escrito, los lectores dependemos de la clasificación como olfativo, háptico, visual, auditivo y gustativo. De hecho, es clave para la aproximación de esta producción de sentidos y, así, para su interpretación. Entonces, los sentidos que se expresan por el lenguaje escrito, sobre todo literario, sin embargo, se hacen inteligibles por transmitir un mensaje explícito —en serio o en broma— al lector que participa en la codificación según la intención del narrador. No obstante, nos encontramos también en ciertos momentos en que uno o más sentidos confluyen en su función adecuada, especialmente si lo que el narrador intenta asociar no es lo esperable para un determinado espacio, por ejemplo, urbano.

Uno de los aspectos más fundamentales del enfoque polisensorial de la geocrítica es la dinámica intervención de los cinco sentidos. Porque los cinco sentidos necesitan ejercitarse dentro de un espacio, parece que el uso de los cinco sentidos ya es un procedimiento común en la interpretación de textos literarios, como por ejemplo lo que ya han avanzado Marc Augé y otros pensadores culturales de la ciudad como Henri Lefebvre, Michel de Certeau, entre otros, tal como lo señala Nil Santiáñez: “these scholars and thinkers have provided us with theoretical models and analytical tools for the study of space in all its diversity, complexity, and multiple layers” (7). Siguiendo esa misma línea, el objetivo polisensorial de Westphal se enfoca más bien en el



reforzamiento potenciador de las artes miméticas –la literatura, el arte, el cine, entre otras– en lugar de suponer sólo el predominio de la mirada, comúnmente empleado como *gaze*. Robert T. Tally Jr. apunta efectivamente este aspecto en el prefacio de la versión de *La géocritique* de Westphal al inglés:

These senses do not overthrow, but rather supplement, the kingdom of the visual, of *le regard* (which, out of deference to the tradition of Sartre and Foucault, among many others, I have for the most part translated as “the gaze”), rendering the polysensorial place more completely “realized” in our fictional interactions. (xi)

Si el concepto de lo polisensorial es así, entonces la sugerencia de Westphal a la hora de examinar el texto literario y así su uso de los cinco sentidos y la percepción también afecta la interpretación del espacio: “La démultiplication des points de vue rend d’autant plus manifeste la perception sensorielle, ou sensuelle, que les auteurs ont de l’espace” (*Géocritique* 199). Pero el hecho de evocar el punto de vista se refiere al narrador del texto literario, quien al cabo se encarga de dirigir la atención de los lectores hacia las circunstancias. Para ello, Westphal estipula el sentido director de este concepto: “La polysensorialité est propre à l’ensemble des espaces humains ; il appartient au géocriticien de jeter un regard neuf, de prêter une oreille attentive et d’être à l’écoute des vibrations sensorielles du texte et des autres supports de la représentation” (*Géocritique* 199).

En cuanto a la relación entre el espacio y la tarea del geocrítico al efectuar una lectura, Westphal privilegia el contexto de la ciudad, como la ciudad de París, tomando la perspectiva de Italo Calvino y Umberto Eco, porque la representación es, para aquellos que la inscriben, “à la croisée de la perception directe, polysensorielle et de la construction intertextuelle qui a envahi leur encyclopédie intime” (*Géocritique* 247). En ese sentido, no basta escribir la ciudad con excelente conocimiento –enciclopédico– o familiarización –íntima– por parte de sus escritores,

sino que hay que enfatizar además la importancia de la investigación de la intertextualidad (término amplio, de hecho) con un mundo literario de gran variedad. En nuestro caso, la intertextualidad cervantina refleja ciertas características del desplazamiento que encontramos en los personajes mendocianos posmodernos.

Además de la intertextualidad, en la polisensorialidad también se integran la sinestesia, o bien la asociación, la confusión y la confluencia simultánea de los sentidos corporales referidos arriba. En la interpretación geocrítica, Westphal sugiere este acercamiento: “Lorsqu’on examine la représentation de l’espace selon une perspective polysensorielle, on est confronté, dans la plupart des cas, à une synesthésie, surtout si l’objet de l’étude est un espace complexe et saturé (comme une métropole... ou la banquise)” (*Géocritique* 220). Tal acercamiento cuidadoso nos parece orientador, sobre todo al tratar los espacios saturados que nos interesan: son aquellos por los que transitan los personajes. En nuestro caso, los personajes mendocianos están vinculados con el espacio mediterráneo: Barcelona y Nazaret; en otros términos, oeste y este, pero raras utopías unidas por medio de la sátira mendociana.

Con la sátira como medio de expresión de los personajes mendocianos, la polisensorialidad es útil a la hora de tratar de asuntos que se prestan a la ambigüedad de interpretación, por lo que el dominio entre serio y alegre, sencillo y confuso, sagrado y profano forman un conjunto que nos informa sobre el objetivo de la literatura en Mendoza: deleitar y enseñar, y, como muchos críticos lo sugieren, con distanciamiento. De igual modo, resuena el Cervantes de los prólogos del *Quijote* y las *Novelas ejemplares*. Siguiendo el discurso cervantino, así lo hace Mendoza con divertimento en los prólogos o las notas de explicación de las obras mendocianas que se van a analizar, como en *PF*, *SNG*, y en la pentalogía del narrador detective en *MCE*, *LA*, *ATS*, *EBV* y *SME*. Pero es sobre todo la presencia dinámica de la ciudad lo que destaca nuestro estudio, en su función de

espacio humano, del que Westphal escribe: “L'espace humain est un espace sensoriel dont les nuances sont définies par le groupe – et ce groupe inclut la communauté littéraire. Une ville sent bon pour les uns, mauvais pour les autres” (*Géocritique* 220). Las palabras de Westphal las respalda en general el texto literario en toda su subjetividad. Es decir, el concepto de la ciudad como espacio humano se relaciona de modo que los personajes de cada novela emiten juicios de valor sobre su interacción con el entorno inmediato que perciben. Sin embargo, no siempre es el caso que lo que un personaje evoca como sentido en la posibilidad de lo sensible corresponda a la realidad, porque esta no importa. Configura el aspecto satírico, con sus vertientes irónicas y absurdas, que se expone en los textos de Mendoza, sobre todo cuando el sentido literal se compone de una arquitectura tan divertida como peligrosa de las palabras que habitan sus ciudades.

En cuanto a la intervención de los personajes con el lenguaje por el espacio urbano narrativo, lo performativo juega un papel primordial en la representación de sus opiniones, basadas en la producción del sentido de los desplazamientos. Tales procesos pueden contener su concepción de la “verdad” como algo performativo, evocado para el momento designado de cada uno de los narradores. Nos parece sugerente lo que Giorgio Agamben escribe en *Le Sacrement du langage*: lo performativo como una relación autorreferencial suplanta a la palabra como hecho decisivo (367). Teniendo en mente que esta misma relación performativa activa el modelo de la verdad, Agamben escribe además que dentro del *estado de excepción* si la ley deja de aplicarse adecuadamente sólo para reforzar su vigor, lo es también en lo performativo, cuando el lenguaje deja su uso propio sólo para establecer una relación existencial con las cosas (367). Al parecer muchas cosas con su respetable complejidad, las ideas de Agamben en esta primera instancia son tangentes al mundo de los personajes mendocianos por su relación con la producción del sentido por medio de lo performativo. De igual modo, son relevantes y resonantes al relacionar el espacio

y el estado –referido como de *excepción*– para establecer la versión de la verdad que pertenece al mundo literario mendociano. Además de la importancia de esa relación recientemente referida, Agamben encuentra que la validez y su declive coinciden con el valor y el aspecto de la experiencia de la lengua como el juramento –o simplemente el hecho de narrar en primera persona– (367). Es decir, la relación entre el aspecto performativo del lenguaje y la experiencia de la discusión de Agamben son herramientas complementarias de la producción de varios sentidos, como una especie de impresión en los personajes a través de lo performativo. Por tanto, la idea de lo performativo encaja en el examen del empleo y la interacción de los cinco sentidos en los textos mendocianos por medio del término polisensorialidad de Westphal.

La polisensorialidad se establece como una colección de impresiones que reconocemos en el espacio narrativo de las novelas de Mendoza. Como parte del sentido de viaje literario, Westphal escribe en *Le monde plausible*: “Les voyages véhiculés par la littérature, qui longtemps ne fut pas rangée dans le rayon de la pure fiction mais dans celle, plus large, du récit informant le monde, servaient des laboratoires du possible à des explorations matérielles” (187). La sugerencia de Westphal sobre el viaje literario como laboratorio de lo posible y de exploraciones materiales refleja en cierto sentido las grandes características de las novelas de Mendoza. Es decir, los viajeros que deambulan en su mundo de ficción se entregan a Pomponio Flato y los extraterrestres (el narrador y Gurb), quienes se distinguen por su caracterización y misión en una novela. El narrador detective anónimo también actúa como alguien que mira con cierto distanciamiento su propia ciudad y es justamente como un laboratorio de posibilidades en la materialidad ficticia que ofrece el espacio urbano barcelonés. Con razón, si nos fijamos en estos viajeros o narradores callejeros, Westphal señala en *Le monde plausible* que “[a]fin de prendre possession du lieu, on vide l’espace de sa spatialité” (192). Para lograr esa especie de modificación del *lieu*, los narradores

mendocianos se ponen a reflexionar, confiando en la intervención de sus sentidos corporales. Luego, la descripción del cuerpo en desplazamiento manifiesta sus nece(si)dades que abren el espacio del humor y la sátira. Por ello, Mendoza ofrece la representación del espacio a sus personajes según sus propósitos de escrutinio de su ambiente, un tema sobre el que avanza Westphal en *Le monde plausible*: “Car si l’espace est perçu dans une virginité originelle et illusoire, le lieu est généralement habité. Or cet espace est souvent le lieu d’un Autre qui n’est pas encore identifié. Ainsi l’abstraction de l’idée d’espace se heurte-t-elle à la concrétude du lieu, qu’incarnent ses premiers occupants” (192). En el caso del mundo mendociano, al hablar de esos primeros ocupantes o habitantes se trata no de personajes en su sentido de antigüedad, sino más bien de los personajes que se contraponen al protagonista como Pomponio o el narrador extraterrestre, o bien, en el caso del narrador detective, un conjunto de personajes de semejante o peor caracterización. El influjo de las ideas de los personajes también evoca la opinión de Westphal de que: “La matérialisation des représentations locales s’exerce aux dépens d’autrui, car peu d’espaces sont totalement vides. Le degré d’occupation d’un lieu est fonction de la densité de sa population mais, pour le conquérant, elle est surtout tributaire d’une impression fugitive, d’un coup d’œil oublieux” (*Le monde plausible* 220). Los protagonistas de Mendoza –en sus figuras de viajeros restringidos por ciertas condiciones– también comparten cierta afinidad y aspecto con temas arquetípicos de novelas modernistas que presentan una mirada hacia la otredad. El otro es el que actúa frente a una sociedad satírica y a la misma vez disfuncional porque, como escribe Marc Augé en *L’impossible voyage*: “Rencontrer la ville, c’est bien souvent découvrir tout un dispositif sensoriel, affronter une agression ou une invasion des sens” (151).

No debemos olvidar que la polisensorialidad sería insuficiente si no evocáramos el concepto de *mapa cognitivo* para asegurar el funcionamiento del desplazamiento. Este concepto

nos sirve para localizar la dinámica de las percepciones del espacio sobre todo cuando el texto se enfoca en la experiencia de su entorno por el personaje. Mientras tanto, el término vecino de *cartografía* ha adquirido un renovado interés para la investigación en los últimos años, por lo que la cuestión se vuelve más divergente porque sus estudios ahora abarcan una amplitud de enfoques. Por ello, en nuestra comprensión de la *cartografía*, consideraremos el texto simplemente como *cartografía* narrativa, aunque es posible prescindir de ella en parte en nuestras discusiones futuras.

En la próxima sección del capítulo, regresamos a las evocaciones de los cinco sentidos necesarios para dar razón del concepto de desplazamiento. Así pues, comenzamos con destacar el Mediterráneo como espacio de actividad humana.

### **La polisensorialidad y el espacio humano mediterráneo de los rituales diarios**

Westphal evoca con frecuencia el concepto de espacio humano: en cierto sentido, es un espacio para la acción cuyas vibraciones se dejan detectar con la polisensorialidad. El Mediterráneo para Westphal es uno de esos espacios que se evoca desde las representaciones literarias que remontan hasta los relatos de Homero. Las evocaciones de paisajes naturales, actividades y, sobre todo, lugares dentro de una ciudad también constituyen en cierto modo el espacio humano que se encuentra en las representaciones del Mediterráneo. Como punto de referencia, queremos enfatizar la contribución de la ficción de Eduardo Mendoza en el caso de nuestro estudio. Del mismo modo, el concepto del Mediterráneo es lo que une los textos elegidos para este estudio del espacio humano de la ficción mendociana. Las preguntas inmediatas que vienen tratan de las modalidades de conciliar los textos de Mendoza con la concepción dinámica del espacio, el lenguaje y su medio preferente (humor, ironía, sarcasmo, sátira), el punto de contacto con el discurso cervantino con el concepto de lo mediterráneo. Viendo la relación concreta con los cinco sentidos corporales, se

tratará de seguir cierta fluctuación en las voces narrativas para dar sentido de sus desplazamientos como característica de un tipo de ritual diario por el espacio mendociano.

En la ficción, el espacio mediterráneo sirve como conductor y productor de varias provocaciones de los sentidos relacionados con la estética literaria. Para ello, creemos necesario apuntar que el lugar del humor es fundamental en la obra mendociana y también que se trata de una de las propuestas más originales del autor –como bien han estudiado extensamente los trabajos recientes de Boto Bravo, García Rodríguez, Ramos Ortega–. Dicho esto, al dar sentido a su ficción, Mendoza cree que su uso del humor es un medio y no el fin. Pero ese uso se percibe más bien como un ejercicio de dialéctica, donde resuena el personaje del Sócrates platónico. Este humor se despliega en las voces narrativas fundamentalmente en su función del *placer del hacer*, la construcción y la provocación como comunicación entre distintos espacios. Es decir, su formulación humorística surge de una situación de ironía verbal como si se tratase del ritual de personajes que cultivan el espacio humano, esta vez mediterráneo, por vincularse con una identificación topográfica utópica que es posible en la literatura de ficción.

La literatura de humor sigue una especie de ritualización, sagrada, profana o bien transgresora, y unas convenciones que agradan a los lectores, sobre todo cuando está vinculada con lugares y espacios familiares. Así, para complementar nuestra comprensión del término abierto de la polisensorialidad, tomamos prestada la perspectiva que nos introduce Barry Stephenson sobre el ritual: se trata de reflexionar sobre la naturaleza humana, la sociabilidad y la cultura; de su lugar, poder y potencial en nuestras vidas y en nuestra sociedad; y sobre todo de un *hacer* (Stephenson 1-3). Partiendo de esas ideas, analizamos la función de los cinco sentidos como factor en la intervención en los rituales diarios en la ficción mendociana por medio de la producción del humor como el *hacer*. Dando un paso más, este hacer activa el espacio intersubjetivo de las prácticas

significantes (*signifier*) humanas entre las cuales se encuentra la manipulación de objetos cotidianos, ritos y actos performativos. (Stephenson 40). En otras palabras, estos tres últimos interactúan del mismo modo que lo que hemos dicho en la sección anterior sobre la idea de la interacción entre el lenguaje y lo performativo en Agamben. De ese modo, la polisensorialidad cobra mejor sentido para nuestro trabajo como ritual y como modo de hacer en los lugares y espacios que examinamos.

En cambio, las denominaciones *lugar* y *espacio* merecen una especial atención para dar sentido a las características operativas del Mediterráneo. Si para Michel de Certeau “el *espacio* es un *lugar* practicado” (129), Westphal plantea una reflexión fundamental sobre la confusión entre lugar y espacio: “Le lieu ne saurait être autre chose qu’une métaphore de l’espace or, comme l’exemple, la métaphore est ce qui rapproche sans identifier. L’espace n’est jamais vraiment là, il est au-delà, en deçà, à côté. Là est simplement le lieu, qui jamais ne coïncide avec l’espace. Il y a bien un espace vide, il est inqualifiable” (*Le monde plausible* 250). El argumento de Westphal da para reflexionar sobre esta fluctuación de sentido, del mismo modo que De Certeau lo percibe como una práctica.

Como resultado, el lugar común o topos –o confusión con el espacio– es el Mediterráneo. Louis-Jean Calvet, escribiendo sobre las lenguas y las culturas del mundo mediterráneo, sugiere la función de los desplazamientos mediterráneos como un *hacer* del espacio macro hacia micro:

Or ces déplacements, ces flux, organisent l’espace et lui donnent du sens. Une ville, par exemple, n’est pas seulement ce qu’en donne à voir un plan, le produit de l’urbanisme. Elle est parcourue et prend du sens dans les déplacements quotidiens, les flux, les trajets de sa population, dont les réseaux de bus ou de métro rendent compte, qu’ils multiplient ou qu’ils transforment parfois. (278)



Aunque lingüista, Calvet evoca el desplazamiento como un factor influyente en la articulación de los niveles de representación que interactúan entre la ciudad y la semántica del espacio como texto y práctica:

Et cette sémantisation de l'espace peut changer dans le temps. Dans une ville, des quartiers peuvent être abandonnés ou, sous l'effet de la gentrification, devenir à la mode ... L'être humain, dans ses pratiques sociales, imprime ainsi sa marque sur l'espace, qui est à la fois produit par l'histoire et transformé par elle. (278)

Los elementos evocados por Calvet nos ayudan a aproximar los múltiples usos del Mediterráneo para estudiar ese espacio humano. El desplazamiento y el sentido de una colectividad hasta incluso su efecto individual y cotidiano nos permiten fijarnos en los cambios urbanos que los narradores recogen en las novelas de Mendoza con la polisensorialidad.

Para comprender la especificidad polisensorial de lo que se produce más allá de lo visual en el espacio mediterráneo, particularmente desde la perspectiva polisensorial de los narradores mendocianos, los rituales orales como orar, comer, narrar y cantar interactúan con el humor en las novelas de Mendoza. En ellas encontramos producciones sonoras, auditivas, gustativas que podemos considerar como polisensoriales. Por medio de un potente lenguaje humorístico, la exploración de las dinámicas de espacio con opiniones provocadoras o irónicas sobre un entorno diferente constituye una de las fuentes de curiosidad de los narradores. En *PF*, el narrador romano Pomponio documenta una serie de datos curiosos sobre sus desplazamientos en una tierra que se resiste a la ocupación romana frente al espacio multicultural, de personajes variopintos, donde llega basándose en muchos tópicos de los lugares, pero también en fuentes antiguas como la Apócrifa, Flavio Josefo y Plinio. En *SNG*, la exploración de la curiosidad extraterrestre en el planeta Tierra al deambular por diferentes lugares de Barcelona y la costa mediterránea es sin duda

uno de los elementos que los lectores aprecian del texto. Las diferentes facetas de lo que se ha aportado sobre el estudio de *SNG* aluden a un principio conductor: la formación y el aprendizaje preolímpicos, alocados y frenéticos, del narrador en Barcelona se enfrentan en la actitud humana al caos urbano, la euforia y la indiferencia. En relación con el uso del lenguaje como elemento inductor de la sátira, los hechos de los personajes de *SNG* habitualmente se efectúan por ensayo y error. Las múltiples metamorfosis del narrador extraterrestre para fugarse como eco del pícaro clásico –sin tener que serlo– no dejan de llamar la atención –al menos para los lectores– por adoptar disfraces de figuras históricas. De hecho, el pícaro cambia de amo y a veces eso implica un cambio de ropa para comenzar una vida o función nueva. En el contexto del narrador detective, un cambio de ropa señala la función de “un disfraz” o “la pura necesidad de evitar ser atrapado por sus perseguidores” (Wells 108). Esto complementa el sentido del anonimato que practica y que acentúa su excentricidad como personaje (Trotman, *Eduardo Mendoza's* 70).

Ciertos rituales puestos a prueba nos son reconocibles, pero se prestan a la risa por resultar contradictorios, incongruentes o bien demasiado detallistas. En efecto, los estudios breves sobre *SNG*, David Knutson y Jeffrey Oxford analizan y coinciden en la relación del entorno y la cultura como fuente de humor; a su vez, Eduardo Ruiz Tosaus interpreta la obra como una paradoja corrosiva emparentada a los clásicos europeos de literatura de viajes; mientras tanto Benjamin Fraser se enfoca en el costumbrismo espacial –como eco del periodismo costumbrista de Larra en el Madrid decimonónico– para comprender el mecanismo de la sátira y la crítica de la ciudad (“Hacia” 50-54). Después, la pentalogía del narrador detective testifican las dinámicas transformaciones sociales y urbanas de la región barcelonesa en torno a la Transición democrática, los Juegos Olímpicos, hasta el siglo XXI.

La ciudad es pues un referente, un circuito, un organismo, en el mundo de los narradores mendocianos. Fraser, en otro estudio cultural urbano, *Henri Lefebvre and the Spanish Urban Experience. Reading the Mobile City*, de 2011, pero aún sin referencias a las obras de Mendoza, utiliza estos tres términos claves para analizar la espacialidad urbana española: la ciudad viva, la ciudad transitada o atravesada y el viandante. Los tres se refieren esencialmente a la movilidad urbana y pueden relacionarse perfectamente con la evolución urbana de Barcelona en la pentalogía del narrador detective desde la Transición hasta el primer cuarto del siglo XXI, siempre que pasan por los sentidos.

### **Los múltiples sentidos del desplazamiento: la polisensorialidad en las novelas mendocianas**

En esta sección nos proponemos analizar la interacción entre la activación de múltiples sentidos de los agentes narrativos mendocianos con su comentario sobre el espacio público y el paisaje geográfico por el que transitan: calles o senderos, plazas públicas, miradores o colinas, y teniendo en cuenta el término no-lugares de Augé, como estaciones, (aero)puertos, transportes colectivos (taxi, autobús, metro, tren, avión). Estos comentarios pueden analizarse de varios modos y pretenden también emitir cierto elemento satírico en cuanto a su contenido sobre todo cuando se trata de personajes que se dejan guiar por lo confuso hasta tocar aspectos de lo irracional. Insistimos, por lo tanto, que son elementos que se ajustan al nivel de la polisensorialidad.

Augé en *L'impossible voyage* describe el papel fundamental y fructífero de la escritura de la ciudad en reconocimiento de la gran producción literaria de ciudades europeas:

La ville est romanesque. Entendons par là qu'elle a fourni un cadre aux plus grands romans du XIXe siècle et de ce siècle. C'est une constatation d'évidence mais qui peut donner à réfléchir dans la mesure où elle s'applique à deux mouvements complémentaires et de sens

inverse, à deux regards croisés : on voit l’auteur à travers les villes qu’il a évoquées et les villes à travers ceux qui les ont aimées et décrites – fantômes qui, par la grâce de nos souvenirs de lecture, continuent d’en parcourir les rues et les places. (139)

La idea de Augé apunta en cierto modo a cómo la semantización propia se activa en el formato de la novela, y entonces, la polisensorialidad establece una relación entre el espacio representado y el texto para activar esa semantización para los fines de la ficción. Esa idea sirve también para resaltar –en nuestro caso– la excentricidad de los textos de Mendoza, según la discusión del posmodernismo literario de Hutcheon que la crítica ha recogido así: la relación entre centro y periferia, el entrecruzamiento de textos y medios canónicos y populares, la intervención del humor y sátira. Esa excentricidad pasa por el uso de la ciudad como ambiente de movimientos de múltiples sentidos. En cierto modo, esos movimientos se vinculan con la comparación entre lo canónico –reconocido y modelo– y lo marginal –periférico– como pauta de convenciones del texto literario, idea en la que concuerdan muchos comentaristas de la obra posmoderna. En el caso de Mendoza, la excentricidad es una de sus líneas directrices que permite leer los movimientos – particularmente las deambulaciones– de sus personajes errantes como parodia de lo que encontramos en textos literarios canónicos y marginales. En ese aspecto han contribuido muchos críticos, pero sobre todo Knutson, Garr, Oswald y García Rodríguez con sus destacados estudios de parodia y ciudad. Así, García Rodríguez pone énfasis en el influjo tanto del pensamiento teórico contemporáneo como de los acontecimientos banales de la ciudad con la comicidad en la pentalogía del narrador detective (*Teoría* 249).

Por tanto, la excentricidad en la pentalogía del narrador detective también habla de un texto adecuado para un análisis geocrítico: la pentalogía es un texto posmoderno como una ciudad textual. Un texto también depende de signos que incitan a observaciones minuciosas sobre la

dinámica de la ciudad satirizada en las novelas. La recurrencia de lo satírico en el texto mendociano es característicamente posmoderno y excéntrico: refuerza la afirmación de que el espacio geográfico mendociano se (re)compone y se (re)semantiza principalmente por el movimiento, o desplazamiento, de sus personajes por un espacio textual dado en algunas partes del mundo mediterráneo, bien en la costa catalana o en la tierra bíblica. En las palabras de García Rodríguez, quien insiste sobre todo en el poder de la parodia, los personajes mendocianos sirven “como un dispositivo de la parodia de la signicidad derivada de su estadio posmoderno” (*Teoría* 252). Fijándonos bien en esa fraseología intrincada pero clave, esta “parodia de la signicidad” nos orienta hacia los motivos por los que los personajes de las novelas actúan de un modo lleno de comicidad. García Rodríguez sigue con su caracterización: “Olfateadores de mundos ajenos, los personajes de Mendoza desarrollan en mayor o menor medida esa fórmula del pícaro curioso para construir un puzzle sociocultural con piezas singulares que dibujan discursos evocadores” (*Teoría* 267). Esa afirmación demuestra bien la relación entre el desplazamiento y la interpretación del entorno sociocultural de los personajes. Cuando se caracteriza a los personajes de “olfateadores,” podemos agregar que la polisensorialidad refuerza la producción de sentidos múltiples que encontramos en los textos mendocianos. Esos sentidos se refieren bien a los personajes que respiran y caminan por el espacio urbano mendociano por estos motivos:

Su desapego con el entorno es aprovechado como una forma de libertad descomprometida sobre la que intentarán construir su discurso; ajeno a los vínculos culturales, sociales, religiosos o políticos, estos personajes pretenden incorporar la ambigüedad que les exima y les permita ejercer su influencia desde el poder analítico de quien no tiene comprometida su subjetividad. (García Rodríguez, *Teoría* 244)

El trabajo de García Rodríguez examina el concepto de *errabundia* del trabajo anterior de Alexis Grohmann –que luego evocaremos–. De un lado, García Rodríguez lo utiliza para incluir a Mendoza –no seleccionado en el corpus de Grohmann–: “El caminar y el discurrir continuos de los personajes y la narración agudizan el extrañamiento que los condiciona como seres erráticos, explorando lugares y estilos que no le son propios” (*Teoría* 242). Esta idea nos ayuda a ampliar la lectura del dinamismo de los personajes por el espacio transitado, lo que aumenta el nivel polisensorial que observaremos en los textos. Por otro lado, García Rodríguez opina que “[e]l mundo narrativo de Eduardo Mendoza es un constante vagar entre-textos que se aprovecha de la nota discordante que introduce lo cómico” (*Teoría* 242). Se pone en evidencia la consideración del desplazamiento como un concepto que se lleva a cabo en estos textos contemporáneos. En efecto, la *errabundia* de Alexis Grohmann ha analizado la relación fructífera entre la literatura y ese vagar como modo de vida. En sus términos, Grohmann escribe:

La errabundia se solapa con la creatividad; no en vano se asocia en psicología el “pensamiento divergente” (divergent thinking) –caracterizado por un proceso de desplazamiento hacia varias direcciones, la divergencia de ideas para englobar una variedad de aspectos relacionados– directamente con la creatividad por su fecundidad de invención, de producir ideas nuevas. (43)

La evocación del término “desplazamiento” en Grohmann apoya el propósito y la pertinencia de nuestra investigación. Por eso, en las próximas secciones, me propongo analizar representaciones de los elementos del desplazamiento polisensorial de los personajes como Pomponio, el narrador extraterrestre y el narrador detective por el espacio urbano: sus tránsitos por las calles, sus interacciones con las condiciones atmosféricas y el uso del transporte. En *Le monde plausible*, Westphal escribe que “[l]’espace est le support de trajectoires nomades. Aucun

lieu ne saurait le saisir dans sa totalité” (207). Y esto hace también que los personajes mendocianos en desplazamiento constante se clasifiquen, según Westphal, en términos de que “l’individu n’est pas naturellement sédentaire, il est nomade ou l’a été. Les lignes d’erre longées naguère sont imprimées dans son patrimoine génétique” (207). Si eso es así, ese patrimonio genético al que se refiere Westphal es el afán del personaje en buscar cierto sentido del mundo mediante el desplazamiento. En cada una de las situaciones de desplazamiento en que se encuentran, la sátira surge en momentos en que esos personajes se enjuician sobre los espacios mediterráneos como favorables (*euphorique*) u hostil (*dysphorique*) del mundo textual mendociano.

### **1. Caminar por las calles *favorables y hostiles***

El modo por excelencia de desplazamiento por los espacios urbanos es caminando por las calles. En base a las discusiones sobre el espacio mediterráneo, Braudel hace hincapié en el concepto del Mediterráneo como espacio de movimiento. De modo amplio, caminar constituye un movimiento y, por lo tanto, una interacción con el espacio de tránsito. Ya eso parece evidente desde la formulación por de Certeau en *La invención de lo cotidiano* de que el espacio es un lugar practicado. Y como lo formula Santiáñez, incorporando las ideas de Lefebvre y de Certeau: “To walk, let us remember, is at once a formative activity and one of the most basic technologies for the production of space” (191). Sin repasar toda la literatura sobre el acto de caminar por las calles desde que se estableció el arquetipo del *flâneur* modernista, un aspecto es evidente en el deambular de los personajes mendocianos: se establece un contacto dinámico entre el espacio textual y el espacio urbano; ese dinamismo se abre con la inquisitiva curiosidad por los personajes gracias a la amplitud de sus intervenciones.

Esas intervenciones encuentran un vínculo pertinente con la interpretación geocrítica de los textos mendocianos. En concreto, por medio de la lectura de los espacios favorables (*euphoriques*) y hostiles (*dysphoriques*), nos interesa averiguar qué les provoca a los sentidos de los personajes los espacios de la ciudad y de qué prácticas se tratan, si son favorables, o, por el contrario, más bien hostiles. De ese modo, los personajes se dirigen a su destinatario narrativo imaginado cuando caminan por las calles de sus espacios de predilección, sobre todo cuando se trata de espacios de delincuencia, o bien de transgresividad, que se encuentran en todos nuestros materiales seleccionados. Desde luego, existen siempre posibilidades de una interpretación simbólica que penetra también la materialidad estructural de los espacios transitados por los personajes y que, por consiguiente, se vincula a la cuestión de la sátira por medio de ese desplazamiento. En algunas ocasiones, los personajes transitan por las mismas calles por varios motivos: necesidad o intención. Algunas veces significa mucho; otras, son insignificantes pero forman parte del sistema geográfico de las ciudades mendocianas, se trate de Barcelona o Nazaret.

Al examinar detenidamente nuestros textos, primero, dada la evidencia de la intervención de los sentidos corporales de cada personaje mendociano que se desplaza por las calles, cabe preguntarnos ¿qué relación nos pretende comunicar sobre el estado del espacio transitado, sea favorable u hostil? Segundo, ¿se sirve el narrador que acompañamos durante sus desplazamientos de su sentido del humor para detectar las múltiples actividades que ocurren en su ambiente y que se prestan a la sátira? Dicho brevemente, cuando los personajes fracasan en sus objetivos de resolver casos por iniciativa propia e insólita, ¿es el fracaso un símbolo de poder avanzar en su investigación espacial, para dar así importancia más bien a la trayectoria?

El narrador de *PF*, Pomponio Flato, es un procurador romano. Como representante del poder imperial, su vida –según la leemos– representa la vida en desplazamiento, motivado entre el



cargo que ocupa y su afán por la búsqueda de las aguas milagrosas de las que trata Plinio. Pomponio es enviado a Cesárea para resolver el caso del rico Epulón asesinado en su biblioteca: una resonancia y guiño perfecto de la novela *The Body in the Library*, de Agatha Christie. Ese desplazamiento narrativo maquinado por Mendoza lo experimenta textualmente Pomponio Flato. Muchas acciones transcurren con el desplazamiento a pie entre lugares. Las primeras páginas de su epístola palpitante dirigida a un tal Fabio cuentan las asombrosas fortunas y desventuras de sus movimientos por el imperio mediterráneo, llenas de notas y observaciones sobre los pueblos y personajes que halla. Pero es sobre todo en la inclusión del disparate donde el lector encuentra la comicidad como móvil del desplazamiento: “Que los dioses te guarden, Fabio, de esta plaga, pues de todas las formas de purificar el cuerpo que el hado nos envía, la diarrea es la más pertinaz y diligente. A menudo he debido sufrirla, como ocurre a quien, como yo, se adentra en los más remotos rincones del Imperio e incluso allende sus fronteras en busca del saber y la certeza” (*PF* 7), y también cuando Pomponio sigue: “De modo que emprendí viaje y hace ya dos años que ando probando todas las aguas que encuentro sin más resultado, Fabio, que el creciente menoscabo de mi salud, por cuanto la afección antes citada ha sido durante este periplo mi compañera más constante y también, por Hércules, la más conspicua” (*PF* 7). La diarrea como un tipo de malestar acuático (algo hostil) incita y forma parte del desplazamiento. Se trata también de una resonancia cervantina con la diferencia de reacción de don Quijote –vómito– y Sancho –diarrea– tras la ingestión del bálsamo de Fierabrás. A pesar de todo, más tarde, la diarrea de Pomponio no es del todo muy mala y también determina la motivación de seguir desplazándose por Nazaret:

Cuando llevábamos recorrido un trecho y la ciudad ya había sido engullida por el horizonte a nuestras espaldas, experimenté una súbita alteración en mi organismo, me acometió un violento temblor y por un instante estuve a punto de salir despedido una vez más de mi

montura. Pero no sucedió esto, sino lo contrario: el temblor cesó con tanta rapidez como se había iniciado, me sentí invadido de un bienestar general y comprendí que en aquel mismo instante había recuperado la salud y el vigor perdidos. Así de imprevisible es la etiología de algunas enfermedades comunes, sus síntomas diacríticos y su prognosis. (PF 184)

El movimiento pedestre y terrestre de Pomponio por la ciudad de Nazaret, en compañía de un niño picarón llamado Jesús, además de una parada frustrada en los baños (*caldarium*) en que se encuentra con Filipo, el sirviente griego de Epulón, para sonsacarle alguna información, sirve de móvil para pintar y trazar la dinámica de los desplazamientos y las acciones en el ambiente urbano según la arquitectura observable:

Nazaret es una ciudad populosa, de unos diez mil habitantes, si mis cálculos no fallan, y su extensión es considerable, pues todas las casas son de una planta, por lo general de adobe enjalbegado, con estrechas aberturas a modo de ventana. Por otra parte, su trazado es incomprensible, las calles estrechas, sinuosas y dispuestas del modo más arbitrario. (PF 48)

En base de la lectura de lo anterior, Pomponio, como ciudadano romano en constante desplazamiento, proporciona con cierto humor y bastante prejuicios las características de Nazaret, así como las costumbres de sus habitantes. El sentido de sus caminar desde la lectura del fragmento demuestra la parodia de los modelos escritos por Julio César con cierta exageración y con tendencias tanto a la simplificación como a la generalización. En términos geocríticos, el deambular de Pomponio hace interactuar los favores y las hostilidades por medio de la vista y del tacto –especialmente el aspecto termal–. Con el mismo sentido documental del espacio, en el

siguiente fragmento Pomponio recurre a una descripción turístico-documental de los lugares y de las cosas que el viajero tiene o debe tener como expectativa en cuanto a los lugares que visitar:

En vano el viajero buscará aquí el cardo y el decumano, por no hablar del foro, el anfiteatro u otro punto de referencia. Por fortuna, tampoco existe el perímetro amurallado propio de nuestras urbes, pues la ciudad carece de interés estratégico respecto de los enemigos exteriores y en previsión de una revuelta interna conviene que carezca de protección, a fin de poder tomarla, si conviene, sin necesidad de asedio, y pasar por las armas a sus habitantes, mientras las autoridades locales, la tropa y los ciudadanos leales se refugian en el Templo. (*PF* 48-49)

Su descripción, pues, se asemeja a los puntos críticos de una guía turística contemporánea para ciudadanos romanos, pero con un tono cómicamente hostil, y en el sentido del deambular sirve de advertencia al lector como turista a la espera de poder recrear el mismo desplazamiento que Pomponio en esa ciudad en particular. Desde luego, esa crítica y valoración negativas de Pomponio tienen como pautas las infraestructuras comunes de los espacios urbanos por todo el imperio romano. Pomponio queda asombrado por las características que observa deambulando por la ciudad de Nazaret. Y como nos sugiere Marta Llorente sobre el espacio del humor en el mundo romano: “Todas estas pinceladas de gravedad y de humor van tejiendo el carácter casi escénico de los espacios; van urdiendo un conjunto de situaciones que inscriben mejor el ámbito urbano rodeado de los lienzos pictóricos de días y noches vividos en el campo” (222).

Pomponio y Jesús comparten un momento de desplazamiento por la ciudad en dirección a la casa del asesinado Epulón, en las afueras. Por un lado, el desplazamiento simboliza una especie de familiarización entre ambos; por otro, activa imágenes, sensaciones e ideas: “Cuando, tras una

extenuante caminata dejamos atrás las últimas casas de la ciudad y nos adentramos por un sendero solitario y polvoriento, que discurría entre olivos y campos de labor, Jesús, que había permanecido silencioso hasta entonces, me preguntó [...]” (PF 49). Notamos en este fragmento la polisensorialidad textual de Pomponio por medio de la manipulación sintáctica como el recurso a oraciones descriptivas para desplazar el punto directo de la frase que provoca el espacio transitado. Las referencias de Pomponio recurren justamente a cosas típicas del área mediterránea como *locus amoenus*: los olivos y los campos de labor. Literariamente, se trata de espacios propicios de la creación poéticas como la poesía y la prosa bucólica de la Antigüedad hasta la época premoderna. Pues para Pomponio, que examina caminando o camina examinando, estas impresiones poseen una carga de belleza pictórica, ya que son favorables al desarrollo de sus sentidos. Sin embargo, su acompañante Jesús también es alguien que decide romper con sus ensoñaciones pictóricas al mostrar cierta curiosidad por sus actividades, por ejemplo, el camuflaje y la impostura: el padre Pomponio y el hijo Jesús, hasta cierto punto ciudadanos romanos.

Al acabar con la experiencia polisensorial de los olivos, siguen caminando por el sendero que los debe llevar a la casa del rico Epulón. Mientras tanto, prosigue la familiarización dialéctica entre Pomponio y Jesús como desplazamiento hacia la relación de virtud entre *erastes* y *eromenos*, y ese aspecto ahora se encarna en el uso del pronombre “nosotros” para pluralizar el sentido y el esfuerzo del deambular como complicidad necesaria para examinar detenidamente el espacio. Ambos han pasado bastante tiempo juntos y han hecho un gran esfuerzo físico a pie para llegar a la casa de Epulón. Evidentemente, al contrario de la anterior generalización espacial sobre las casas de Nazaret, la casa del difunto Epulón se le aparece como excepción por la riqueza material del lugar:

Fuimos circundando el muro hasta dar con una cancela de gruesos barrotes de bronce, a través de los cuales se veía un ameno jardín y una casa grande, de mármol blanco, semejante a una villa romana, con columnas de fuste grácil y capitel corintio. Atada a la parte superior de la cancela había una rama de ciprés, con la que se señalaba la condición de *casa funesta* a consecuencia del duelo. Por ninguna parte se advertía presencia humana ni nada que impidiera entrar, salvo una lápida incrustada en un pilar de la cancela en la que podía leerse: *cave canem*, en latín, en arameo, en caldeo y en griego. (PF 50)

La casa del difunto Epulón tiene muchos indicios que hablan sobre su propietario, pero, dicho brevemente, aquí se trata de un espacio ambiguo por el modo en que la describe Pomponio. Por un lado, la riqueza material es signo de estabilidad, estatus social y eso hace que sea un espacio favorable, dado que logra provocar las descripciones de Pomponio. Por otro lado, el signo *cave canem* políglota acentúa de hecho el simbolismo de la advertencia sobre la eventual sorpresa que podría provocar el perro –eso se observa en muchas obras mendocianas– en desconocidos o personas con cierta actitud hostil. Decir que el perro activa ese espacio como hostil nos da una clave parcial, dado que sus habitantes también acompañan a los perros por la diversidad de sus caracterizaciones hacia la heterogeneidad y la disparidad de sus intereses. Así pues, la casa de Epulón es en la superficie un trampantojo y, por eso, la polisensorialidad de Pomponio –el recurso a varios sentidos– es útil para componer las piezas básicas para comprender el caso del difunto Epulón.

Hasta ahora hemos visto que el circuito de desplazamientos fluye entre las zonas del centro y de la periferia. En otro momento, al encontrarse Pomponio parado en medio de la ciudad bulliciosa, se cuenta la intervención del deambular polisensorial de Zara la samaritana, quien,

según las indicaciones que el mendigo Lázaro les refiere a Pomponio y a Jesús, “[l]a encontraréis en una casa situada en el camino de Jericó, según se sale por la tienda de Jonás el guitita, un poco apartada de la ciudad” (*PF* 63) y, según Jesús, ha visto esa casa “en varias ocasiones, cuando sus correrías infantiles le han llevado por aquel rumbo, pero nunca le ha prestado atención ni sabe nada acerca de sus habitantes” (*PF* 64). A modo de personaje de misterio y de secretos, esta Zara también observa a Pomponio delirando por pasar mucha hambre en un banco cerca del mercado. Así, con el caminar por la calle y hallar a Pomponio se abre el punto de contacto entre ambos, y ella le relata lo sucedido en su intervención callejera:

Pasaba por la plaza y te he visto sentado en el banco con la mirada extraviada, la lengua colgando del belfo y una agitación de las extremidades que tanto podía ser signo de vitalidad como de agonía. Mi primer impulso ha sido salir huyendo, por si estabas poseído por Asmodeo u otro demonio malintencionado, pero luego he reconocido las normas de nuestro estatuto y he acudido a prestarte socorro. (*PF* 77)

Este punto de contacto es crucial, puesto que se trata también de que Zara la Samaritana tiene la capacidad casi igual de entablar contactos con espíritus por el espacio –o muestras de supersticiones y creencias ocultistas difundidas hasta nuestros días–, y es por eso por lo que el reconocimiento del síntoma de Pomponio por la calle le es algo familiar. La calle es un espacio transitado lleno de sorpresas cómicas e insólitas, dicho así simplemente.

En una tierra extraña, la oferta gastronómica no pasa desapercibida y el convite de otros personajes es un móvil para el desplazamiento polisensorial: “Buen cordero, sabrosos pescados y un vino excelente. Acompáñame si gustas, Pomponio, y durante la cena te contaré la causa de que estemos en este lugar, si tienes interés en saberlo” (*PF* 24). En base a la descripción anterior, al

llegar para encontrarse con el Sumo Sacerdote, percibe un olor que Pomponio asocia a algo cómico:

Al guardia que me salió al paso le dije que quería ver a Apio Pulcro o, en su defecto, al sumo sacerdote Anano. El tribuno había salido, pero el Sumo Sacerdote se avino a recibirme al término de las ceremonias matutinas. El olor a carne asada, de la que en aquel momento debía de estar dando buena cuenta la clase sacerdotal, invadía el recinto. (*PF* 35-36)

Como resultado, luego, Pomponio proporciona cierta conclusión variopinta y polisensorial sobre el festín gastronómico que ha compartido con un grupo o una familia:

Los alimentos eran deliciosos, tanto por la maestría con que habían sido cocinados como por la abundancia de especias, y la conversación de nuestra anfitriona, inteligente, alegre y versátil. Contó anécdotas divertidas relacionadas con el ejercicio de su profesión y afirmó que, además de ser una cortesana complaciente, sabía leer y escribir, cantar y bailar, y para demostrarnos esto último, una vez concluido el ágape, sacó del cofre una lira, se puso a tañerla y ejecutó con mucha gracia unos pasos de la danza de los siete velos, que goza de mucha popularidad en esta región, mientras su hija marcaba el ritmo con una pandereta y el niño Jesús aporreaba un tamboril. (*PF* 84)

Previamente tratamos el silencio dialéctico entre Pomponio y Jesús durante el desplazamiento como un buen signo de familiarización entre los dos. Al caer la noche, sin embargo, el cansancio tras haber caminado tanto acentúa ese silencio como aspecto indicativo de todas las posibilidades de tener confianza en sus sentidos para atravesar la oscuridad como espacio

hostil y que provoca todo tipo miedo. Jesús, extraviado por su participación durante todo el día con Pomponio, regresa a casa:

[...] caminamos un rato callados y concentrados en las dificultades del camino, porque no había luna y debíamos avanzar por el laberinto de calles y plazas a la escasa luz de las estrellas. Finalmente avistamos la casa de Jesús, en cuya puerta se recortaba una silueta que resultó ser la de su madre, inquieta por nuestra tardanza. (*PF* 86)

Caminando por la calle en silencio, es decir, desplazándose callados, parece tomar cierto aspecto de misterio que se puede conectar con el rasgo gótico de la novela. Este rasgo ya se reconoce en una gran mayoría de la obra mendociana, pues se trata también de este punto de contacto del desplazamiento entre varios géneros literarios en el repertorio de Mendoza como la hagiografía, la novela histórica y la novela de aventuras.

Más allá del ruido del silencio, el silencio también puede asociarse visualmente, en el sentido de la falta de bullicio o de elementos perturbadores en el espacio. El informe de Pomponio recoge dos tipos de movimientos contrastados en la ciudad: uno tiene que ver con la normalidad y otro con las revueltas, asociadas a la ruptura del silencio. También se notan los ruidos y las vibraciones, que permiten distinguir fácilmente los espacios favorables de los hostiles, de los que desde luego quiere apartarse:

En la calle seguía reinando una aparente normalidad; sólo en algunos puntos estratégicos se advertía la presencia de guardias escasamente armados. Pero como esto no tenía relación con nuestras investigaciones, opté por dejar la rebelión al cuidado de las autoridades



competentes y concentrar mis esfuerzos en la exculpación del obstinado carpintero. (*PF* 95)

En otro fragmento similar que presenta características de la polisensorialidad, Pomponio describe su desplazamiento por las calles como una amalgama de acciones animadas en el mercado de la ciudad. Por cada movimiento que se hace sonoro, oloroso, o mejor dicho, polisensorial, el paisaje visual narrado por Pomponio resulta dinámico al incluir incluso algún detalle escatológico:

[...] Toda la ciudad parecía haberse convertido en un bullicioso mercado, e incluso entre las gruesas columnas que sostienen el suntuoso pórtico del Templo habían instalado sus mesas los cambistas. Lentos carros de bueyes, pollinos abrumados por abultadas alforjas y camellos indolentes se cruzaban con hombres y mujeres de toda edad y condición, que iban o volvían llevando al hombro costales de harina, odres de aceite y vasijas de leche, o una agitada gallina sujeta por las patas o un conejo muerto o un pez plateado al extremo de un sedal, o una cesta de mimbre con ropa recién lavada en el agua clara del arroyo. Al pasar frente a una casa, a la puerta de la cual una hilandera sentada en un poyo devanaba la rueca, vi a través de la ventana abierta una familia entera sentada alrededor de una mesa bien provista de sopa y cocido, aves asadas, vino espumoso de la región y unos sabrosos dulces de almendra y miel. En una taberna unos pastorcillos cantaban al son de dulzainas y zambombas y, semioculto en un soportal, un hombre en cuclillas hacía sus necesidades corporales. (*PF* 74)

Incluso la hora de despertar de Pomponio depende de la intervención polisensorial con el imaginario de las divinidades homéricas. Su primer movimiento desemboca de inmediato a la

calle. El mal dormir también se traduce en el estado de ánimo y ambiental, casi de mal presagio, y no se olvida del recurso a las divinidades de la naturaleza en la tradición grecorromana:

Dormí mal y antes de que la Aurora se alzara del lecho de Titonio me levanté y salí a la calle, donde fui saludado por los gruñidos de unos perros sarnosos que rebuscaban entre los escombros. Seguí caminando por la ciudad vacía hasta rebasar su perímetro. La neblina se alzaba sobre los campos de trigo mecidos por la brisa y se oía el canto de la alondra. Finalmente me encontré ante la casa que había sido de Zara la samaritana. (PF 131)

En ese paisaje, la polisensorialidad es algo que representa la belleza del espacio. El uso de la prosopopeya nos recuerda las dinámicas épicas en el espacio homérico. Aquí también se satiriza la grandeza de aquella épica en algo más cómico en el caso desafortunado de Pomponio, sobre todo en su enfrentamiento cómico con los “perros sarnosos” —como una especie de bando de enemigos—. En ese espacio hostil, pues el episodio con los perros hace constar la dinámica entre la espontaneidad y el intelecto de Pomponio para salir de allí y llegar a la casa de la Zara la samaritana, esta vez ya ausente por su muerte, sólo tiene el recurso a sus recuerdos para dar sentido a su visita a la casa. Pues ¿qué pretende captar con un tal escenario? Nada más que sonsacar información sobre el sueño con un entremés erótico. ¿Tendría que ver con la asociación de varios sentidos para poder disfrutar la caminata? Claro que sí, sobre todo si es un *locus amoenus* bucólico que representa la periferia, como ya hemos referido anteriormente.

La cuestión del *locus amoenus* deviene relevante en otra instancia del deambular, especialmente cuando Pomponio y Jesús padecen de mucho esfuerzo por los desplazamientos entre diferentes puntos de la ciudad. A pesar de ello, la resolución del crimen y del misterio en torno a la muerte del rico Epulón sigue su curso. En cuanto a su energía para poder seguir caminando,

haciendo idas y vueltas por las calles de Nazaret, la promesa de un contraste del *locus amoenus* con un cementerio queda abierta como recompensa:

Muy despacio por la suma de nuestras flaquezas, recorrimos la ciudad en dirección opuesta y salimos por un lugar hasta entonces desconocido para mí. Allí el campo era yermo, la tierra blanquecina y cuarteada. Entre breñas crecían cardos y abrojos y en el cielo bronceado los grajos describían círculos siniestros. Pronto aparecieron a los lados del sendero lápidas torcidas, rotas, que indicaban la presencia de tumbas a cuyos ocupantes había sido negada la entrada en el cementerio: criminales, perjuros y adoradores de divinidades adventicias y deleznales. (PF 134)

El despliegue de este paisaje de inscripciones en un cementerio parece muy evocador en el sentido satírico, sobre todo en cuanto a la introducción de la criminalidad y la delincuencia que deben de complementar el aspecto hostil, oscuro y maléfico de una ciudad o bien de un territorio supuestamente sagrado para una determinada tradición. Al contrario de la expectativa, el cementerio suele ser un lugar sagrado y Pomponio destaca justamente a aquellos muertos marginales. En este sentido, pues, si volvemos a tomar los términos geocríticos que nos propone Westphal para clasificar las experiencias de sus deambuladores, los espacios transitados por los personajes de esta novela caen en la ambigüedad y la incongruencia totalmente sensible con tipos de lugares discordantes, como el ejemplo previo del cementerio. Se atribuye esta discordia a la intervención de los personajes dentro de un espacio, que nunca es vacío y sí dinámico. Esta discordia también se nota como transgresividad, que ya hemos discutido en el capítulo primero.

Vistos los ejemplos anteriores, la literatura secundaria sobre *PF* insiste en general en estos aspectos: todos parecen coincidir en el aspecto de la reescritura como renovación a través de la

parodia de los géneros textuales. Ese procedimiento es, de hecho, el rasgo que permite vincular entre sí los escritos mendocianos. En la discusión de la espacialidad de la ciudad de Nazaret, los críticos apuntan los siguientes elementos que ahora vamos a comentar brevemente: Cristina Flores insiste sobre todo en la intertextualidad del ambiente de la novela como recepción de la técnica narrativa de Edgar Allan Poe, “the rightly acknowledged father of the detective genre” (Flores 212). En concreto, Flores resalta esa recepción en *PF* por medio de la introducción del uso de elementos góticos (Flores 215), del misterio y de Berenice (cuya caracterización examinaremos más tarde) por lo que es “particularly interesting due to the coincidence of name with Poe’s title character” (Flores 216). García Rodríguez también destaca la espacialidad creadora de Mendoza según demuestra su lectura: “Nazaret se constituye como el espacio de encuentro de una colección de mitos que recorren la historia cultural desde el Olimpo a Hollywood: Ulises y Orfeo aparecen junto a Ben-Hur en una amalgama textual que acumula capas discursivas sobre la narración” (*Teoría* 305). Las ideas de ambas estudiosas nos permiten acercarnos al término geocrítico: la dinámica entre los personajes y los espacios hace que la polisensorialidad nos proporcione el sentido de las varias superposiciones de significados asociados a un lugar –centro o periferia– como, en este caso, Nazaret. Pero en este capítulo, hemos querido enfocarnos en la importancia del espacio transitado y el sentido de las andanzas de nuestros personajes como experiencias polisensoriales por medio de la lectura detenida de las actividades de Pomponio Flato.

Para seguir con la representación del espacio transitado, el narrador extraterrestre de *SNG* comparte experiencias similares a las de Pomponio Flato en su intervención como agente espacial, una especie de aprendizaje y documentación polisensoriales. Señala Nacho Duque García que se trata de “dos personajes exógenos a la tradición temporal de Occidente: el alienígena desconoce nuestro pasado lejano e inmediato; Pomponio su futuro inmediato y lejano, nuestra propia

arqueología cultural” (4) y de ese modo constituyen ciertos niveles de desplazamiento en el texto y en la geografía ya mencionada. Más adelante en este capítulo, compararemos al narrador extraterrestre con su homólogo detective, aunque aquel desconoce completamente el ambiente y costumbres barceloneses que acaba integrando en sus desplazamientos diarios por la ciudad de configuración espacial tanto favorable (*euphorique*) como hostil (*dysphorique*). Lo que es interesante es que “*Sin noticias de Gurb* reverses many common relationships of travel fiction by overturning premises of explorers and the lands they search” (Knutson, “Exploring” 229). Inicialmente, el narrador extraterrestre se propone desplazarse por la ciudad en busca de su compañero de misión desaparecido, Gurb, que, como en el caso del asesinato en Pomponio Flato, es el móvil del rumbo mediterráneo. Inicialmente, el mensaje que nos proporciona ese narrador deviene irónico, pero a la misma vez apunta algo sugerente sobre la selección de guías urbanas de Barcelona –las que abundan también en otras novelas mendocianas– que no se corresponde con la realidad:

15.00 Decido recorrer sistemáticamente la ciudad en lugar de permanecer en un sitio fijo. Con ello disminuyo las probabilidades de no encontrar a Gurb en un trillón, pese a lo cual, el resultado sigue siendo incierto. Camino siguiendo el plano heliográfico ideal que he incorporado a mis circuitos internos al salir de la nave. (SNG 26)

A lo largo de ese recorrido de calles, el narrador extraterrestre se cae cinco veces seguidas en “una zanja abierta” (SNG 26). Tratándose del puro desconocimiento que nos parece cómico, esa exploración del espacio a pie, aunque sus funciones no la respetan, encaja en las características del sabotaje, las trampas y la burla del idealismo de las que solemos leer en la literatura de viajes. Como resultado de ese idealismo, el narrador extraterrestre se propone cambiar y no seguir ningún

plano, como una especie de comentario sobre la falta sistémica de mapas (o sistemas cartográficos): “15.06 Decido prescindir del plano heliográfico ideal y caminar mirando dónde piso” (*SNG* 27). Con ese comentario, emitido por exasperación y desesperación por encontrar a su compañero Gurb, este narrador emite cierto juicio sobre la concepción de las ciudades con cierta visión ridiculizadora de la arquitectura de los espacios humanos, pero sobre todo de las diferentes capas cartográficas de Barcelona, en especial de la configuración espacial del casco viejo, de las áreas afectadas por el Plan Cerdà y de las sucesivas construcciones en los albores de los Juegos Olímpicos de 1992. El narrador extraterrestre opina de lo general a lo específico y las afueras tampoco se salvan de su crítica:

09.30 Doy por concluida la operación y regreso a la nave. Si las ciudades son tortuosas e irracionales en su concepción, del campo que las rodea es mejor no hablar. Ahí nada es regular ni llano, sino al contrario, como hecho adrede para obstaculizar su uso. El trazado de la costa, a vista de pájaro, se diría la obra de un demente. (*SNG* 29)

No todos sus desplazamientos le provocan quejas, pero sí forman parte necesariamente de ellos si queremos enfatizar la ironía y la sátira. El recorrido del narrador extraterrestre por el barrio de Pedralbes revela observaciones agudas sobre el orden que impera en este espacio, especialmente en cuanto a la relación entre los espacios humanos marcados por la segregación de clases:

21.00 Concluyo el recorrido del barrio de Pedralbes sin haber encontrado a Gurb, pero muy gratamente impresionado por lo elegante de sus casas, lo recoleto de sus calles, lo lozano de su césped y lo lleno de sus piscinas. No sé por qué algunas personas prefieren habitar en barrios como San Cosme, de triste recuerdo, pudiendo hacerlo en barrios como

Pedralbes. Es posible que no se trate tanto de una cuestión de preferencias como de dinero.  
(SNG 36)

El desplazamiento del narrador extraterrestre aquí implica buscar dónde quedarse. De momento, decide ser ambulante en la mayor parte del transcurso del día y regresa casi siempre a la nave hasta que decide buscar sin éxito una habitación de hotel: “19.30 Llevo una hora recorriendo hoteles. No hay una habitación libre en toda la ciudad, porque, según me informan, se está celebrando un Simposio sobre Nuevas Formas de Rellenar los Pimientos del Piquillo, y han acudido expertos de todos los países” (SNG 56).

En otro momento, la inercia que provoca la reflexión, y que no es una falta de movimiento interior sino físico, lo convierte en algo indeseablemente cómico. De ese modo, el narrador extraterrestre se convierte en paisaje, objeto de atención, mientras decide alejarse del punto céntrico y social de Barcelona: “15.00 Decido abandonar la reflexión y la plaza Cataluña, porque las palomas me han cubierto de excremento de la cabeza a los pies y los japoneses me hacen fotos creyendo que soy un monumento nacional” (SNG 115). Si el desplazamiento en y desde la plaza Cataluña se centra en el turismo, en el siguiente fragmento, el desplazamiento en otro lugar no tan fuertemente marcado por el fenómeno turístico es interesante porque ofrece una observación sugerente –de un modo objetivo– sobre los hábitos –que le son inusuales– de los ciudadanos movidos por el hedonismo, aunque no entiende exactamente lo que debe hacer:

18.00 Salgo a dar una vuelta. Las calles están más animadas de lo habitual, porque, con la llegada del calor, el buen ciudadano se apresura a ocupar su lugar en las terrazas que los bares habilitan entre cubos de basura. Allí el buen ciudadano se ensordece, contamina e intoxica, paga lo que debe y vuelve a casa. Animado por su ejemplo, me compro un helado

de cucurucho. Como es la primera vez que veo semejante producto, me como primero la galleta. Luego no sé qué hacer con la bola en las manos, me armo un lío, me pongo perdido y acabo tirando lo que queda de helado a una papelera. (SNG 116)

Esas actitudes que ocupan los espacios urbanos transitados por el narrador extraterrestre son comunes a las de la gente urbana, como cierta lectura del frenesí por la transformación urbanística de Barcelona y su proyección internacional como espacio mediterráneo moderno. Eso lo recoge Boto Bravo: “de gran capital de provincias a potencial producto turístico, sumido en el caos de las obras previas a la inminente inauguración de las Olimpiadas del 1992” (208). Volveremos a detenernos en este comentario para relacionarlo con los efectos de esa transformación y con los desplazamientos del narrador detective por la ciudad en otro apartado, aunque *SNG* capta efectivamente el ambiente más cercano del año 1992.

Al volver a encontrarse con su compañero Gurb, el narrador extraterrestre ya comienza a estar cansado de los resultados de sus desplazamientos, y ya ha aprendido sobre muchos aspectos acertados y errados de sus desplazamientos por el aspecto caótico y preolímpico de Barcelona. Se siente, sin embargo, como objeto de alguna discriminación, o sabotaje del extraviado Gurb contra él:

12.30 Como ningún taxi se para por más que haga aspavientos, llego a casa reventado de andar. No hay duda de que soy un réprobo, pero todavía ignoro qué he hecho para merecer la repulsa general. El churrero no ha querido despacharme y hasta Prefaneta me ha negado el saludo. (SNG 125-126).



Se nota, pues, que los hábitos de indiferencia y de no hacer caso —el anonimato urbano— es algo común en las grandes ciudades, pero también surgen referencias que nos resultan de naturaleza cotidiana, como la interacción mínima y repetitiva con el personal de servicio en los restaurantes y bares.

El análisis de los fragmentos que dirigen inmediatamente la atención a los espacios transitados por el narrador extraterrestre en las diferentes partes de Barcelona nos indica que el análisis geocrítico es útil a la hora de comprender los actos desde el punto de vista exógeno que emplea la polisensorialidad en cada situación y sitio, y que pueden ser favorables u hostiles. Desde *SNG* podremos pasar a una visión más amplia de Barcelona con el mundo del narrador detective. Como nos recuerda acertadamente Kalt, el tiempo que pasa el narrador extraterrestre en sus andanzas por Barcelona lo pasa internado el narrador detective entre las entregas de *LA* y *ATS* (Kalt 191-192).

¿Será posible pensar que los años de encerramiento de nuestro narrador detective no hayan sido tan malos a pesar de todo? Suzanne Schwarzbürger escribe, en contraposición a la vida en el manicomio: “Sólo los extraterrestres de *Sin noticias de Gurb* se animan y deciden quedarse en Barcelona. La metrópolis mediterránea parece haber mejorado y haber llegado a ser digna de vivir en ella en los años 90. Por lo menos para extraterrestres” (Schwarzbürger 218). A pesar de ello, es cierto que *SNG* se convierte en intertexto, como una obra puente, por un elemento autorreferencial como los cambios de Cándida —dejar la prostitución callejera— aludiendo a los extraterrestres de los años 90 en *ATS*.

Ya introdujimos el contexto de la pentalogía del narrador detective de Mendoza en la introducción, así como en el capítulo precedente, que seguimos desde *MCE*, *LA*, *ATS* y *EBV* hasta *SME*. Desde las discusiones sobre la parodia, la sátira humorística, el género negro, la

marginalidad y el espacio urbano, esta sección se dedica a examinar las interacciones entre la polisensorialidad de las andanzas de los personajes, particularmente del narrador detective, y la Barcelona de diferentes épocas. Para comenzar, vamos a examinar algunas de las aportaciones recientes sobre la conocida pentalogía que, sin duda ninguna, es una amalgama de varios discursos en los que está también anclado el cervantino. De modo parecido a la técnica polisensorial en Pomponio Flato, Sophie Savary escribe algo similar acerca del desplazamiento del conocido narrador detective de la serie, el cual “nous offre fréquemment des points de vue du sol avec un regard frontal, qui adoptent la position du visiteur discret qui entre dans un lieu : la mise en scène privilégiée est celle de la caméra-épaule, qui se déplace rapidement et qui alterne les cadrages larges et serrés, selon plusieurs modalités classiques au tournage documentaire” (s.p.). Después, las últimas frases de su ensayo nos invitan a considerar la importancia de la lectura del espacio barcelonés contemporáneo: “Barcelone brandit le drapeau noir et rouge, Barcelone est vie et mort... relisons ses polars pour en ressentir la réalité” (Savary s.p.). Efectivamente, el narrador es esencial para facilitarnos como guía el sentir la realidad de la ciudad. Como apoyo a esa idea, tomemos las palabras de Duque García, quien moldea curiosamente los desplazamientos del narrador detective en la ciudad del siguiente modo:

La ciudad se convierte en un campo de fuerzas inestable, en el que las mutaciones sociales y antropológicas inciden en la progresiva distancia que separa ambos elementos. El detective anónimo no deambula por las calles y no está en su ánimo la observación desinteresada de aquello que le rodea. Por el contrario, todo movimiento conlleva en él una intencionalidad, y todo escrutinio el anhelo de dar un paso más en la resolución de la aventura. Y, no por ello el detective anónimo es ajeno a los cambios que se dan en

Barcelona: su percepción es para él una fuente de desconocimiento; para el lector, tal vez sólo para algunos lectores, una fuente de nostalgia. (Duque García 7)

Insiste y empaqueta precisamente la intencionalidad del narrador detective en su caminar, y eso se enmarca como forma de interactuar con diferentes espacios de la ciudad. Del mismo modo, para Gilles Del Vecchio, los desplazamientos del narrador en la primera entrega, *MCE*, interactúan con topónimos –nombres propios– como una especie de puntos de referencia: “La multiplication des toponymes souligne le déplacement permanent d’un personnage qui enquête mais qui doit parallèlement se cacher. Les piétinements du début de l’enquête et l’apparition d’un cadavre dans la chambre d’hôtel du personnage provoquent la fureur du commissaire qui lui ordonne, par téléphone, de réintégrer l’asile” (Del Vecchio s.p.). Hasta ahora, los desplazamientos del narrador detective se refieren a puntos de contacto con los recuerdos. Pero también es importante tener en cuenta el papel de la espacialidad para dar sentido al tiempo transcurrido. Particularmente, siguiendo las lecturas de Hart, Knutson y Oswald, entre otros, para Garr, la relación entre la ciudad y el personaje forma parte de la configuración del espacio: “To represent the tension, confusion and multiplicity of identity in Barcelona, Mendoza appropriately turns toward a schizophrenic, anonymous sort-of detective” (“(Un)Masking” 103). Garr se refiere a las múltiples identidades en Barcelona y la relación ciudad-personaje marca obviamente el espacio. Más adelante, Garr propone también una opinión interesante pero importante sobre los juegos de anonimato del narrador detective, como juego de máscaras dentro de un mar de nombres entre los que sale Ceferino: “Again, the anonymity of the protagonist of Eduardo Mendoza’s trilogy seems remarkably appropriate to a city whose identity is a curious mix of potentiality and tradition” (“(Un)Masking” 104). La idea de la mezcla de potencialidad y tradición es algo que nos resulta útil no sólo para examinar los desplazamientos polisensoriales a pie y en transporte público del

narrador detective, sino incluso los diferentes elementos geocríticos, para el resto de nuestro trabajo, como en lo que concierne a la cultura y la transgresividad.

Ahora merece la pena comenzar nuestra discusión sobre el recorrido a pie del narrador detective en la pentalogía autodiegética. Como se trata de una larga serie, no pensamos detenernos en todos los ejemplos, pero sí es relevante decir que notamos paradigmas. Stacey Triplette propone que el estilo narrativo de la serie despliega los fracasos de los personajes como es habitual en el uso por Mendoza del paradigma del relato picaresco áureo:

The picaresque is a narrative of failure, and its social import depends on the reader's sympathy. First-person narration, with its power to evoke identification and emotion, is constitutive of the picaresque genre and fundamental to its ideological aims. If someone else were narrating his life, Mendoza's detective would probably not read as sympathetic.

(53)

La interpretación de Triplette de la narrativa picaresca como fracaso es dudosa, puesto que el fracaso habitualmente ayuda comprender lo que sucede con el ascenso social en algún momento de la vida del pícaro clásico. En cuanto al narrador de Mendoza, comenzamos con la primera entrega, *MCE*. De modo general, los primeros capítulos se refieren a todo lo que ocurre dentro del manicomio, es decir, según lo clasifica Garr, forma el conjunto de espacios privados frente a la calle como espacio público. Ya desde el principio el narrador autodiegético nos impresiona con su peculiar barroquismo narrativo y descriptivo que, aparte del placer que sentimos al leer a un novelista como Eduardo Mendoza, comienza el desplazamiento lingüístico que luego se concretiza en la salida del manicomio para resolver el crimen en torno al internado de lazaristas. En lo que concierne a la caracterización de los personajes, la analizaremos más detenidamente en el tercer capítulo, ya que abarca muchas referencias culturales y estereotípicas. De momento, una vez que

nos hemos familiarizado con el espacio del manicomio, geocríticamente curioso en su evolución al paso de los años pero alta y biopolíticamente carcelario, abordamos la situación inicial sobre el misterio a resolver y las autoridades (el comisario Flores, el doctor Sugrañes, la madre superiora) que posibilitan la breve excursión del narrador interno por la hostil ciudad de Barcelona. Garr escribe:

In a novel so heavily laden with geographic detail and heavily trafficked locales, private spaces on unnamed streets become remarkable and take on special significance. The mental institution emerges as one of these few private spaces; it serves a framing function in each novel as a generic space of state and scientific authority, outside the space of possibility represented by Barcelona. The narrator must be liberated from the oppressive space of the institution in order to move into the chronotope that defines his epistemological and ontological journey of discovery. (“(Un)Masking” 106)

Mendoza propone con el narrador detective de *MCE* un agudo sentido de observación común a Pomponio y el narrador extraterrestre. A pesar de su presumible desconocimiento de la ciudad por la reclusión en el manicomio, se fija intencionalmente en muchos elementos a su alrededor para darle sentido a sus desplazamientos por la ciudad, cogiendo el metro y andando por las calles del barrio de San Gervasio.

En este episodio en que recupera brevemente la libertad, tal como lo han apuntado los estudios de Gagliardi-Trotman bajo el enfoque de lo carnavalesco y en último término de la parodia, según vimos en García Rodríguez, siguiendo los estudios previos más importantes sobre la serie como los de Knutson, el paso de la temporalidad horizontal produce un efecto alterante y nostálgico como idealizador en el funcionamiento urbano del narrador: “Aunque me precio de conocer bien Barcelona, me perdí un par de veces antes de dar con el colegio: cinco años de mi

apartamiento habían entumecido mi sentido de la orientación” (*MCE* 41). En este sentido, la reclusión institucional-penitenciaria de cinco años en un manicomio ha producido un desencaje entre el espacio urbano conocido por el narrador y el rumbo de los grandes cambios en la Barcelona de la Transición. Esto implica también ciertos cambios en la configuración del espacio barcelonés, como una cuestión importante de urbanismo y arquitectura, particularmente para despejar los espacios transitados por los maleantes.

Por el contrario, a pesar de todo, lo que leemos en Mendoza es justamente una sátira de estos planes urbanísticos que carecen de sentido. Pues el hecho de que el narrador se sienta desorientado, como si estuviera en una especie de choque después de estos cinco años de manicomio, se traduce en la refamiliarización de las inmediaciones para cumplir con la misión que le es confiada mediante el escrutinio de varios espacios barceloneses. El narrador describe y comenta lo que ve mientras transita por los espacios del casco viejo, acompañado por el sueco, cliente de su hermana Cándida: “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* 55). Al leer estos enredos entre animales emblemáticos como criaturas del desplazamiento del imaginario urbano pero también juvenil, la “cloaca” ha llamado mucho la atención de los críticos de esta novela.

En este sentido irónico y, a la misma vez, hiperbólico, surge un mensaje que se burla de la constitución de las calles del casco viejo. Al evocar varios elementos en el fragmento, el narrador yuxtapone el espacio transitado a pie a relatos que recuerda y confunde como intertextualidad que le provoca sentidos que salen del imaginario de la literatura infantil pero también de los cómics al

llegar a ese portal, que es un lugar sombrío, misterioso. Efectivamente, este pasaje ha captado la atención de los críticos. Comentaba Enric Bou que contiene “otros efectos ópticos inspirados en la poesía popular (o las *nursery rhymes*) para introducir una complejidad inesperada” (“Construcción literaria”). En opinión de Oswald, esta descripción es reveladora de una calle típica de la ciudad vieja (“An Urban Pícaro” 36). Del Vecchio la mira desde una óptica desfavorable: “Tout suggère la misère : la crasse, le froid, l’humidité, l’obscurité ainsi que cette scène rocambolesque de poursuite qui rappelle que chacun s’efforce de survivre comme il peut” (s.p.). En la opinión de Kalt, se trata también de un juego particular en el estilo de Mendoza, por un lado, como un absurdo desfile de los músicos de la ciudad de Barcelona (al referirse a los *Barceloner Stadtmusikanten*, Kalt hace una alusión al imaginario germánico de los *Bremer Stadtmusikanten*) y, por otra parte, como una posible descripción del motivo emblemático del porvenir del barrio (Kalt 192). Planteados así, notamos la eficiencia de la polisensorialidad del pasaje en particular.

En otros momentos en el casco viejo, las descripciones de los componentes del espacio urbano orientan el sentido que los personajes van a tener para cumplir con sus quehaceres. En el siguiente fragmento, el narrador detective se encuentra en un compromiso con Mercedes: “En la calle, los taxis brillaban por su ausencia y con los transportes públicos no había que contar. Empecé un trotecillo ligero y llegué calado hasta los huesos al bar de la calle Escudillers donde había dado cita a Mercedes, a la que encontré rodeada de trasnochadores que se la querían ligar” (MCE 157). Es una curiosidad todo eso de la ausencia de transporte, pero la caminata hasta la calle Escudillers es lo que resalta esta vez la locura del ambiente de peligros y festividades y la frecuentación por embriagadas y maleantes. Proyectando hacia el final de la novela, la contemplación de la ciudad evoca una especie de reflexión polisensorial que se asocia con el ambiente y lo que siente el personaje.

Regresemos al funcionamiento de los espacios públicos y privados en *MCE* que evoca Garr. Escribe esta sobre el desplazamiento del narrador del espacio privado al público: “In each of the cases in which private space is trespassed, the intervention of the protagonist has the effect not only of individual trespass but also of converting the private to the public, in a collective trespassing. The private is presented as merely a masked public space” (Garr 107). Es curioso también que lectores de *MCE* puedan reconocer calles, monumentos y lugares de la ciudad de Barcelona porque las localizaciones son “generally public and geographically plottable nature” (Garr 110). Además de este reconocimiento, el espacio público también es dinámico por la ocupación que efectúan los humanos, según Chung-Ying Yang: “Las descripciones crudas del espacio urbano barcelonés que emplea Mendoza nos dan una impresión de bullicio, caos, tumulto y fealdad, que refleja la agitación y la turbulencia de la época de la transición” (88). Esos elementos evocan precisamente –en geocrítica– las vibraciones de la polisensorialidad que se captan a través del desplazamiento de los personajes entre aperturas y cierres.

Contemplando ahora la imagen del mítico casco viejo barcelonés –y la zona portuaria–, al contrario del orden arquitectónico y uniformizado del Ensanche, en la segunda entrega, *LA*, los desplazamientos del narrador con Emilia tienen un interés y relevancia narrativos, justamente porque el sentido de los desplazamientos es de ida y vuelta, cruza varios espacios transitados que resaltan el aspecto de laberintos –lo que explica el título de la novela–. El narrador relata el paso por las puertas de la oscuridad a la salida del amanecer como una especie de experiencia polisensorial:

Subimos luego por unas escaleras resbaladizas y angostas y salimos por una puertecita a un patio poblado por una legión de gatos que huyeron maullando ante nuestra presencia y donde debían de desaguar los lavaderos de la vecindad, porque tuvimos que vadear charcos



de espuma ocre que despedían un grato olor a detergente en descomposición. Abrió a continuación el cojo una puerta de hierro oxidado y entramos en un garaje donde había un camión sin ruedas y varias motos en diverso grado de mutilación. Y al otro extremo de este emporio tecnológico había otra puertecita, por la que salimos a la calle Tallers y, en ella, a la luz del día. (LA 141)

En esa aventura laberíntica del narrador, la calle Tallers forma parte del casco antiguo de Barcelona, aunque no muy cerca de las aguas del puerto. Por lo que se infiere del fragmento citado, el narrador se refiere a muchos elementos que le provocan y activan varios sentidos a la vez. Se halla en escenas en que el sentido del misterio se acerca a un aspecto del crimen y a la misma vez el sentido abandonado de tal espacio, como bien lo estudia Kalt en los espacios portuarios mediterráneos propicios a la delincuencia y el crimen: analiza particularmente que más allá de la idea del Barrio Chino como un lugar oscuro (*ein dunkler Ort*) se complementan con los contrastes de los espacios seguros (*sicheren ... Raum ...*) que a la misma vez parecen incómodos (*nicht eben behaglichen ... Raum*) (200). De igual modo se refiere al aspecto de institución cerrada, como el famoso manicomio, y el aspecto encubierto del casco antiguo y del barrio portuario poblados por personajes cuestionables o marginales (Kalt 200). Como en la idea de Garr, se trata de juegos entre espacios privados y públicos, abiertos y cerrados, que sólo se descubren por la semantización de los personajes, como similar al juicio polisensorial. En este sentido, toda la acción del desplazamiento y el encontrar el camino sirve para traducir el estado de ánimo que quiere encontrar salidas a todo precio, pero a la misma vez salir de ello desapercibido, como la misma caracterización del narrador.

Luego, como resultado de un plan del viejo historiador Plutarquete de colaborar con el narrador —así como con toda una serie de gente implicada en su intervención—, el narrador se lanza

de nuevo a una misión hacia las afueras de Barcelona, similar a lo que hace en *MCE*. Esta vez tiene que averiguar el asunto de la empresa de las aceitunas, pero como ya he mencionado antes, documenta la espacialidad del pueblo por medio de las intervenciones polisensoriales para ayudar a caracterizarla:

Era noche cerrada cuando llegamos a Sant Pere de les Cireres. El último tramo del recorrido había consistido en un continuo subir, revirar y dar aullidos por una carretera pina, sinuosa y umbría que se adentraba en un macizo montañoso agreste, solitario y neblinoso. El pueblo consistía en una calle perpendicular a la ladera del monte y, por ende, peraltada en grado sumo. Las casas eran de piedra y no parecían habitadas. El viento traía de muy lejos olor a ganado y a leña quemada y el ladrido sincopado de algún perro. Unas bombillas sin pantalla que pendían de cables tendidos entre tejado y tejado y que el viento bamboleaba a su antojo proyectaban una luz cenicienta que hacía revolotear sombras fugaces en los girones de niebla. (*LA* 239)

El narrador evoca elementos que caracterizan el pueblo como espacio favorable, por lo menos para su misión. Logra demostrarlo por medio del silencio, por lo que se infiere un aspecto privado del pueblo como si se tratase de un lugar desierto. Al contrario de la ambientación habitual de la ciudad caótica y ruidosa, parece que la única prueba de existencia es el ruido que hace un perro y los olores que sus sentidos pueden captar: se trata pues de alguna relación con el olor y el sonido de la naturaleza encapsulada por actividades en contacto con el espacio humano. A pesar de que los únicos humanos parecen ser el narrador y sus acompañantes, atravesar el espacio transitado no le parece ser de gran interés estéticamente, ya con la presencia de algunos elementos en estado ruinoso o abandonado, pero sí tiene que ver con alguna misión envuelta en su simplicidad estructural.

En cuanto a los desplazamientos en *ATS*, el narrador asocia curiosamente la cartografía natural a los perros: “[...] pues es sabido que el instinto lleva a muchos animales a demarcar el territorio por medio de zurullos y que los perros son muy dados a practicar esta inoportuna forma de cartografía tan pronto salen a la calle” (*ATS* 60). Curiosamente, en el mundo mendociano no sólo se trata de humanos, sino también de los perros como cómplices, como si fuera una resonancia de las andanzas de Berganza del cervantino *El coloquio de los perros*. Como los humanos, el perro actúa y forma parte a la misma vez de la ocupación y el consumo del espacio. Siguiendo ahora a los personajes humanos, Magnolio y el narrador detective, tan curiosos y precisos como los perros evocados previamente, documentan los desplazamientos de la falsa Ivet Pardalot, cuya importancia en el juego de dobles se ha discutido en el capítulo anterior. Que se trate de la verdadera o la falsa Ivet, la doblez de este personaje es importante desde el principio; Garr señala que “in *La aventura*, once the protagonist becomes involved with Ivet Pardalot, he gains access to the most exclusive settings and the upper echelons of society. He finds himself at a party with the mayor of Barcelona” (“(Un)Masking” 110). Por ahora, cuando el narrador detective se prepara justamente para seguirla en una especie de misión de desplazamiento, Magnolio, usando un vehículo como medio, le contesta como una excusa: “No señor. Pero he aparcado el coche en la calle Bruc y una riada se lo podría llevar” (*ATS* 178). Para ello, el narrador detective rompe el formato del diálogo y decide proporcionarnos en discurso indirecto una descripción cartográfica de su andanza hecha por Magnolio con bastante precisión: “Sólo a las diecisiete horas y veintidós minutos, prosiguió Magnolio, Magnolio había visto salir de la casa a la propia señorita Ivet y caminar por la calle Mallorca hasta llegar al Paseo de Gracia y por el Paseo de Gracia abajo en dirección a la Plaza Cataluña” (*ATS* 178). Aquí el desplazamiento recobra su sentido desde el coche aparcado en la calle Bruc. Deambular por Passeig de Gràcia habitualmente en una Barcelona turística, pero

también como distrito de la moda y el lujo, es un gran indicio de muchos movimientos y por eso el narrador detective tiene que confiar en el empleo del desplazamiento desde los cinco sentidos de Magnolio hasta poder entregarnos la información para no perder de vista, como sentido, los pasos de la falsa Ivet. En otros términos, esto también constituye una especie de discurso indirecto o, mejor dicho, una narración-espionaje. El narrador detective prosigue, aclarando así con el uso de los paréntesis, como desplazamiento del discurso indirecto de Magnolio, siguiendo los pasos de Ivet:

Finalmente empero, dijo Magnolio, Magnolio la había vuelto a vislumbrar cuando la señorita Ivet en persona desaparecía por las escaleras que conducían a la estación subterránea de ferrocarril “Plaza de Cataluña”, situada precisamente en el subsuelo de la Plaza de Cataluña, de la que tomaba su nombre. Allí (en la estación “Plaza de Cataluña” de la Plaza de Cataluña) la señorita Ivet se había dirigido a una ventanilla de información al usuario (del ferrocarril) y dialogado brevemente con el empleado de adentro. Luego había consultado un panel electrónico indicador de los horarios, destinos y otras características de los ferrocarriles. Por último la señorita Ivet se había dirigido a una máquina expendedora de billetes de ferrocarril (al usuario) y había examinado la lista de precios. (ATS 179)

El fragmento tiene mucho que decirnos sobre la narración del movimiento no sólo de los personajes, sino también entre espacios homónimos, como juego de dobles. Aquí llama la atención la superposición de narraciones espaciales que podemos interpretar como una sátira del arte de narrar casos de detectives –que no podemos disociar de la parodia textual– para evitar la confusión, pero el efecto de distanciamiento y repetición produce comicidad: el narrador detective narra a los lectores del texto lo que le cuenta Magnolio, cuyo nombre el propio Magnolio emplea para sí

mismo y eso lo notamos cuando el narrador detective pone “dijo Magnolio.” Considerando, pues, el desplazamiento textual en el discurso narrativo, es ahí donde arranca también el desplazamiento físico como un signo de reconocimiento de la actividad detectivesca. Además de eso, la repetición del sitio “Plaza de Cataluña” parece tener una función cómica en el texto porque en la verdad la misma denominación está compartida por espacios como una plaza, una estación de trenes, hasta incluso un centro comercial. Para eso sirve la repetición, además de evitar la confusión como ya hemos dicho; así, el narrador detective puede transmitir realmente el discurso ya desplazado con precisión y discreción sobre la falsa Ivet en sus desplazamientos espaciales. El narrador detective sigue el camino que le ha trazado e indicado anteriormente Magnolio como una especie de comunicación y se pone a observar:

Para evitar ser visto de ella cuando llegara, hice como que miraba con detenimiento (y persistencia) un escaparate de El Corte Inglés, cuya bruñida superficie me permitía vigilar por reflejo la boca de la estación (y por transparencia la mercancía) sin llamar la atención de los apresurados viajeros (al tren) que por aquélla apresuradamente entraban. La plaza estaba muy animada y también del almacén entraba y salía una febril muchedumbre adquisidora. (ATS 185)

En su descripción del ambiente, como en otras ocasiones, se refiere al tiempo que sigue haciendo, pues, como ya dijimos anteriormente, no le impide seguir adelante, dado que tiene en sus manos un paraguas. Siempre insiste en que no tiene que ser visto por Ivet, aunque el espacio transitado está lleno de muchedumbre, en una actividad frenética. Muchos elementos materiales del espacio urbano le sirven a pesar de la escasez de posesiones. Lo que sigue parece salir de una película de espías para topar con Ivet y de los accesorios que lleva:

En estas escaramuzas andábamos cuando vi cruzar a Ivet la Ronda de San Pedro en dirección a la estación y a mí. Con la punta del paraguas me abrí paso y la seguí escaleras abajo, a corta distancia para no perderla y confiando en que el disfraz le impidiera reconocerme aunque me viese, pues soy de la opinión (aunque ellas lo nieguen) de que las mujeres, de los hombres, se fijan sobre todo en la ropa y en el pelo. (ATS 185-186)

En este juego de movimientos se nota el entusiasmo del narrador detective para seguir adelante. Y como una observación polisensorial en el desplazamiento, eso se nos demuestra con detalles demasiado precisos, pero de interés intermedial como componente de la polisensorialidad que mira hacia otras artes miméticas, hasta incluso insertar ciertas particularidades o tópicos de género que implican una amalgama de sátira humorística de la vida social, y en concreto de la burguesía.

Al llegar el narrador detective a la municipalidad de Vilassar, su casi encuentro de cara con la falsa Ivet resulta curioso y cómico, dado que por encima de todo no quiere ser percibido por el objeto de sus pesquisas. Para colmo, su desplazamiento del centro de la ciudad de Barcelona a las afueras, como en las novelas anteriores, esta vez le lleva justo al mar Mediterráneo como móvil central de nuestro imaginario. En Vilassar, como en otros lugares de sus precedentes misiones en las dos primeras entregas, comienza con la acostumbrada descripción de las inmediaciones de la estación de trenes para que no haya sorpresa o, como muchas veces lo hace intencionadamente, al contrario: “En la estación, abierta a la playa, cuyas arenas hollaba, soplaba un viento que de poco se me lleva la cofia de encaje” (ATS 188). Luego, junto con su agilidad de desplazamiento a pie, dirige la mirada precisamente telescópica hacia la meta, la falsa Ivet: “Al doblar la primera esquina se abría una plazuela inhóspita, expuesta al viento húmedo del mar, en un extremo de la cual había una fila de taxis con las puertas abiertas y los taxistas fuera charlando entre sí” (ATS 188). Más

adelante amplifica sus descripciones de los comercios de allí y se nota la temporada baja del turismo y sobre todo el efecto de ese fenómeno en la vida local:

Mientras esperaba di una vuelta por la plazuela y sus inmediaciones. Había algunas casas nuevas y altas, junto a otras antiguas, de una sola planta. En éstas, donde a juzgar por algunos distintivos debía de haber habido antiguamente un herrero, un zapatero y un carpintero había ahora una agencia inmobiliaria, una tienda de souvenirs y un barucho que llevaba por nombre El Carajillo Jovial. Como la actividad económica de la población estaba íntegramente consagrada a los meses de verano, ahora, fuera de temporada, todo parecía fruto de una grave equivocación. (ATS 189)

Puesto que el sitio está dedicado al turismo de verano, el nombre de la tienda El Carajillo Jovial provoca la risa y eso tiene su propósito en esta área mediterránea: la sátira resalta el ataque verbal y, a la misma vez, la broma (no del todo inocente) hacia los turistas, pues es lo que hace funcionar los sitios de todos modos, sitios que recobran la vida como espacios transitorios, precisamente por la intervención del turismo masivo de temporada. Prueba de ese fenómeno es cuando el narrador detective quiere pedir información relacionada con poder anticipar las acciones de la falsa Ivet: “Eché a andar por la calle perpendicular a la carretera por donde había ido y vuelto el taxi y al primer peatón que se cruzó conmigo le pregunté cómo se iba a la residencia. Resultó ser un forastero tan despistado como yo” (ATS 189). Como aspecto intencional, la llegada a Vilassar se refiere a la residencia de uno de los socios de Pardalot, móvil de mucho caos en la novela y del rumbo del narrador detective que hemos examinado en el capítulo anterior como transgresividad y que volveremos a examinar en el siguiente bajo otro enfoque. A modo de síntesis del sentido del favor y la hostilidad en *MCE*, *LA* y *ATS*, Agustín Otero interpreta los desplazamientos urbanos del narrador detective en relación con la transformación urbana: “Si en sus dos textos anteriores el

personaje deambulaba con total comodidad por los barrios más bajos y sórdidos de la ciudad, esta nueva realidad no se va a corresponder con la de años pasados. En la novela se trazan constantes comparaciones entre la realidad de los ochenta y la nueva de la Barcelona postolímpica” (264-265). La evocación de la comodidad responde al sentido del caminar como una interacción favorable entre el personaje y el espacio transitado que, desde luego, leemos “grotescamente distorsionado” (Otero 265).

Ahora bien, varios años después Mendoza vuelve con su narrador detective en *EBV* para proporcionarnos el sentido de los desplazamientos como efecto de la crisis financiera del 2008. La ceremonia del doctor Sugrañes en el paraninfo de la Universidad de Barcelona es una maquinación que provoca el reencuentro del narrador detective con su antiguo compañero de manicomio Rómulo el Guapo, el cual prácticamente desaparece, lo mismo que la verdadera Ivet Pardalot, Gurb y Epulón, pues arranca una serie de desplazamientos por las costas mediterráneas a lo largo de la novela. Por ejemplo, un trayecto combinado de a pie y de transporte colectivo temprano revela una ciudad de Barcelona que, al contrario de su imagen de glamur, aún está tranquila y con el resto de los ocupantes nocturnales, invisibles por su imagen hostil fuera de lo oficial, que sólo se descubren en la inactividad a la primera luz del día:

Al día siguiente madrugué, salí de casa, esperé el autobús, subí cuando se dignó pasar y al llegar a mi destino era tan temprano que habría cantado el gallo de haber habido alguno fuera del supermercado. A esa hora, las Ramblas estaban vacías de viandantes, cerradas de bares y comercios y transitadas sólo por los empleados municipales que restituían a su forma habitual esta emblemática arteria tras el bullicio de la noche barcelonesa, unos retirando con pulcritud los residuos orgánicos y sus envases, otros; unos, sin miramientos,



los beodos, y otros, con el debido respeto, los difuntos. Para no interferir bajé por la acera lateral, arrimado a la pared. (*EBV* 43)

Este movimiento por las Ramblas y calles aledañas lleva una misión temprana, a modo de una mirada de telescopio con todo sigilo, pero esto señala también el cambio de turno de personajes que hacen su labor en movimiento por las calles céntricas y turísticas de Barcelona: “Al llegar a la calle Portaferrisa, a la sazón desierta, me metí en ella, y a escasos metros, en un oscuro zaguán, donde di con el objeto de mi búsqueda, que en aquel preciso momento se acababa de despojar de su ropa de diario y procedía a revestirse de hopalandas” (*EBV* 43-44).

El reconocimiento visual y la vibración espacial hacia el Pollo Morgan, una estatua ambulante o bien un drag, añade al efecto de entretenimiento que va con los movimientos por la ciudad. La metamorfosis del callejero Pollo Morgan es algo que llama la atención porque se trata también del desplazamiento de sus múltiples personalidades representadas por medio de la ropa o por los disfraces. Luego, por otro, acabada ya su introducción al Pollo Morgan, el narrador emprende otro viaje en autobús y, a pesar de un movimiento bullicioso del turismo barcelonés que parece un reto que esquivar más adelante, no deja de encontrar a otro de sus amigos, como ya lo había hecho con la estatua: “Al bajar del autobús no soplabla una gota de aire y las Ramblas presentaban un aspecto desolado. Apenas media docena de turistas se arrastraban de sombra en sombra, dispuestos a amortizar el costo del forfait. Hice de tripas corazón y emprendí la travesía. Por suerte, no tuve que caminar mucho para dar con el sujeto objeto de mi búsqueda” (*EBV* 66). El hallazgo de su búsqueda intencionada por el espacio turístico consiste en toparse con Juli. Su personaje es imitación representativa de los vendedores ambulantes, “Topmanta” según la terminología del Ayuntamiento de Barcelona, que venden productos de contrabando y baratos, por ser imitación falsa de las más conocidas marcas de artículos de lujo. Estos vendedores

habitualmente se congregan en las áreas con alta densidad turística en las que pueden intervenir con las más concentradas vibraciones de la ciudad. En términos espaciales, se trata de un personaje en constante desplazamiento por la ciudad y que requiere desplegar varios sentidos y sensaciones a la vez para lograr su propósito y, en cuanto a evitar a la autoridad (la policía, por ejemplo). Pero recordemos que en el mundo mendociano, la autoridad, como objeto predilecto de la sátira por su función incompetente, no desempeña un papel más importante que los protagonistas marginados y callejeros en constante desplazamiento por los espacios.

El sentido de los desplazamientos del narrador detective se combina con ser repartidor del restaurante chino y amateur de footing en la última entrega de la pentalogía, *SME*, cuya modelo se agrega a la lista de desaparecidos intencionales, el mayor avance en las tecnologías y la gran variedad de medios de comunicación y de transportes para efectuar movimientos por, de, desde y hacia la ciudad, además de los desplazamientos ya evocados entre temporalidades y espacialidades de dos épocas arquitectónicamente distintas. Capta de memoria por medio del retroceso en el tiempo lo que queda en el presente narrado, similar a la transición entre *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* de Cervantes. En el siguiente fragmento, el comienzo del capítulo 2, el narrador detective traza la demarcación evidente hacia la activa memoria del tiempo pasado y evoca su paso al desplazarse por Pedralbes:

Nos encontrábamos en una calle, empinada y solitaria, del distinguido y por mí apenas hollado barrio de Pedralbes. A uno y otro lado, la calle estaba flanqueada de idénticas tapias, celadoras de idénticos jardines y mansiones, y acababa en la parte superior de la cuesta ante la puerta de entrada de un parque público. (*SME* 16)

La descripción de la calle despliega la ambientación espacial y material que se expande típicamente a lo largo de las novelas mendocianas. Más allá de su función de apelar a los sentidos corporales

para apreciar el aspecto artístico y a la vez misterioso de la calle, dejando de lado las casas privadas que añaden el sentido de misterio y de exclusión, sirve para el narrador como un tapete para llegar a un parque público de uso maleable. Es también para el narrador un espacio no familiar al evocar “mi apenas hollado barrio.” Desde arriba de Pedralbes, el narrador, como lo ha hecho en las novelas anteriores, nos ofrece un lugar propicio para contemplar el paisaje urbano:

Desde aquel promontorio el visitante podía contemplar la conurbación de Barcelona, el puerto y los barcos atracados en las dársenas, las playas luminosas, los hacendosos complejos fabriles y, más allá, los fértiles campos de labor, los abigarrados bloques de viviendas baratas y la plácida y guarra desembocadura del río Llobregat. En el mar centellaba el sol, ya alto. Dediqué dos segundos a saborear el espectáculo y otros dos a considerar la conveniencia de deshacer el camino tan deprisa como me lo permitieran las piernas hasta llegar al núcleo urbano y perderme en el laberinto de insalubres callejas y oscuros rincones donde no se ve ni se oye ni se comenta lo que allí sucede. Pero no lo hice.  
(SME 20)

La observación del narrador se refiere claramente a las disparidades evidentes que se pueden notar desde varios ángulos, especialmente que la Barcelona de los ochenta, según este narrador, se enfoca en el aspecto industrial –el puerto y las afueras– de esta región mediterránea, pero también en su aspecto turístico como bien menciona la costa y la playa. Para el narrador, actuando en sí como geocrítico, la ciudad aquí es un organismo completo pero complejo que puede de todos modos intervenir en muchos sentidos. También es su flexibilidad de desplazarse de centro a periferia y viceversa, aunque con dificultad:

No sin golpes y moretones reingresé en la periferia urbana. Una calle solitaria y mal iluminada me llevó a otra más habitada y así, poco a poco, fueron apareciendo vehículos,

peatones, tiendas y bares, hasta que me vi envuelto en el bullicio ensordecedor y la febril aglomeración que tanto gustan a quienes visitan Barcelona por primera y última vez. (*SME* 42)

El movimiento aquí es compartido por personas como objetos con capacidades de moverse. En el desplazamiento del narrador, la referencia a los comercios del barrio es un indicio de su constante necesidad de tener algún punto de referencia en la ciudad. En cuanto al oír las vibraciones del movimiento, el narrador expone su idea irónicamente, pero tiene algún punto de verdad en ello porque los visitantes de Barcelona de hecho participan en la producción y el consumo de tal ruido como una especie de ciclo fugaz y recurrente.

Después, en el siguiente fragmento, vemos al narrador que padece de alucinaciones hasta el punto que confunde a la gente normal urbana y a la policía, como resultado de su implicación en muchos asuntos criminales: “Las Ramblas y calles adyacentes eran un hervidero de viandantes, algunos de los cuales parecían mirarme de refilón. No sé si la paranoia me hacía ver policías por todas partes o si había policías por todas partes. Habría sido temerario entrar en algún bar o en algún selecto almacén o en el mercado de la Boquería” (*SME* 181). Por lo que se lee, quiere esconderse en un espacio interior. Y en lo que sigue vemos la gradación del espacio subterráneo que nos recuerda en cierto sentido la “cloaca” del Barrio Chino en *MCE*: “Las estaciones del metro eran otras tantas ratoneras. Me habría metido en una alcantarilla si hubiera sabido cómo levantar la tapa” (*SME* 182). Pero sólo es una posibilidad para moverse en un espacio como una “ratonera” porque al llegar justamente a la parte de las Ramblas cerca del mar, es decir, al Paseo de Colón, el movimiento por el espacio barcelonés sugiere más bien otras sorpresas para el narrador que no tienen nada que ver con el mundo de abajo, sino con el de arriba:

En esta difícil tesitura, miré hacia arriba, por si la solución venía del cielo. Desde lo alto de su columna Colón me señalaba con el dedo un lugar, como si quisiera ayudarme. Seguí con los ojos la indicación del almirante y en el puerto, frente a las Atarazanas, vi la torre de Jaime I, una enorme estructura por donde pasaba el cable de sustentación del teleférico que, con pretensiones de atracción turística, transportaba incautos forasteros y suicidas locales de la Barceloneta a Montjuïc y viceversa. Corrí hacia allí sacando fuerzas de flaqueza. Llegué a la base de la torre, salté la cadena que impedía el acceso y subí por una escalera metálica. Después del primer tramo de escalera había una plataforma con una garita y dentro de la garita un guardia adormilado que se levantó al verme y me cerró el paso. (*SME* 182)

En este evento notamos que el narrador parece seguir la sugerencia de lugares de memoria hacia donde el narrador debe dirigirse: los monumentos de Colón y de Jaume I, como “conquistadores” y exploradores. El uno en el viaje conocido hacia el nuevo continente; y el otro en el de Mallorca. Esto también insiste en el estatuto de Barcelona como un puerto del mundo, en tanto que Sevilla servía más bien de puerto hacia las Américas. Barcelona aquí, como bien señala Kalt, es una ciudad portuaria propicia al movimiento.

En la segunda parte de *SME*, las dos divergentes Barcelonas en fuerte contraste son claves sobre cómo dar sentido al desplazamiento y la espacialidad para la geocrítica. Dado que el narrador detective vuelve a los mismos lugares por donde actúa que en la primera parte —es decir, el recuerdo prístino del pasado— años más tarde, nos presenta algunas de sus observaciones:

Nada parecía haber cambiado en los años transcurridos desde que yo había estado allí por última vez, salvo que en aquella ocasión yo iba vestido de señorona y ahora ya no. Las casas habían sido restauradas y repintadas para conservar su estado prístino, los jardincitos

seguían estando bien cuidados, los setos presentaban el mismo aspecto de succulencia y simetría. (*SME* 214)

Es notable que el único contraste que se presenta sea el narrador mismo, que ha envejecido con el tiempo en el transcurso de la pentalogía, que el espacio transitado siempre se haya mantenido en su forma de antes y que los edificios y las viviendas sean mucho más permisibles al cuidado o a la renovación por los dueños del barrio, como lo demuestran las pequeñas restauraciones que lo dejan casi prístino.

Luego, cuando el narrador efectúa la entrega del pedido de comida china a la casa que ahora habita la señorita Baxter, quien por fin desvela su secreto y la manipulación de muchos recursos como una manera de llamar la atención en su beneficio, los tres, el narrador detective, la señorita Baxter y Llewelyn de París, hacen una ronda de la ciudad juntos: “Salieron a la Diagonal y bajaron caminando chano chano por el paseo de Gracia. Hacía una bonita mañana de primavera. Al llegar delante de la Pedrera, se detuvieron” (*SME* 289). La referencia a la primavera sin duda provoca ganas de deambular a disfrutar el despertar de la naturaleza, pero esto señala también un disfrute de la arquitectura urbana y también de la temperatura que hace en aquellas horas tempranas del amanecer. Caminar lentamente por el Paseo de Gracia es también provocador de los sentidos urbanos, sensoriales en otras palabras, como ya referimos en el caso de la falsa Ivet en *ATS*. Lo de pararse delante de la Pedrera se hace evidente porque las casas diseñadas por Gaudí también atraen muchos desplazamientos, sobre todo turísticos y artísticos en este área, pero en especial el recuerdo de la señorita Baxter de su visita a la azotea: el punto de observación desde allí arriba, lejos de llamar la atención de la calle:

El señor Llewelyn compró dos entradas para subir a la azotea, recién abierta al público.

Como en aquellos años Gaudí gozaba de poco predicamento entre los barceloneses y era

un perfecto desconocido para los forasteros que recalaban en Barcelona, el señor Llewelyn y la señorita Baxter estaban solos en la azotea. La señorita Baxter se asomó a la barandilla para ver a la gente deambular por el paseo de Gracia en una y otra dirección. El señor Llewelyn se colocó a su lado y se quedó allí, sumido en un lúgubre mutismo. Al cabo de un rato, la señorita Baxter le preguntó si ya se podían ir, porque se había empapado de cultura y se estaba aburriendo como un hongo. (*SME* 289)

Después del encuentro fatídico pero esclarecedor con la señorita Baxter y Llewelyn de París, la ciudad del narrador detective está tranquila en estos momentos y nos presenta descripciones del despertar de la vida en la ciudad que favorece los desplazamiento matutinos, escrutando con el sentido de la vista mientras los tres se narran lo que sucede en la vida de cada uno:

Como era temprano, no había nadie en la parada ni se divisaba un autobús en lontananza. (*SME* 303)

Casi no circulaban coches. Por la acera pasaba de cuando en cuando algún peatón apresurado. El aire era limpio y el sol hacía tibio el frescor matutino. (*SME* 303)

El tráfico había aumentado y con él el ruido. Los peatones llenaban las aceras. Varios niños eran conducidos al colegio con desgana de los niños e irritación de sus acompañantes. Todo se agitaba en la ciudad, menos el servicio de autobuses. (*SME* 304)

La gradación muestra desplazamientos que se densifican por momentos, pero también muestra cierto tipo de movimiento urbano que está acostumbrado a la rutina casi mecánica, especialmente las relaciones entre las personas urbanas, adultos mayores y jóvenes. Sólo elementos de la naturaleza evocados como la brisa o el aire parecen alterar en positivo los sentidos del narrador. El aire suave es lo que queda como esperanza para motivar el desplazamiento positivo por la ciudad que se ha convertido en algo monstruoso.

Confluyendo las estructuras y los acontecimiento en el barrio, siempre que hay un perro, como una constante en el imaginario mendociano, la llegada del narrador detective a una casa va señalada por la intervención del sentido olfatorio y, por supuesto, ofrece un pequeño informe de los cambios habidos entre el ayer y el hoy, o sea, entre lo que recuerda narrando y lo que narra en el presente:

Una breve caminata por umbrosas calles graciosamente flanqueadas por hierbas aromáticas y por las que, siendo el barrio opulento, no circulaba nadie, me llevó ante la tapia de la casa que buscaba. Al fondo de la calle seguía existiendo la puerta del parque donde tiempo atrás yo había perseguido y atrapado a *Toby*. La verja de la casa había sido reemplazada por una puerta corredora de metal y el timbre por un circuito cerrado de televisión. Pulsé. (*SME* 308)

Todo el movimiento que ha hecho encuentra su destino final en esta casa. En el sentido del desplazamiento, es una indicación de que el movimiento se completa con la última persona que le proporciona algún elemento sobre el caso que implica a la ingeniosa señorita Baxter.

## **2. El clima y las condiciones atmosféricas contra los personajes en desplazamiento**

Uno de los tópicos (o lugares comunes) sobre el área mediterránea es la referencia a su clima como producto del contacto constante entre el mar y la tierra. Cada uno de los narradores de las novelas de Mendoza siempre se refiere al tiempo que hace en un determinado momento y lugar. A pesar de parecer algo mecánico, la referencia a las condiciones atmosféricas es algo normal puesto que se trata de interactuar entre espacios. Cabe preguntarse entonces si la recurrencia de las condiciones atmosféricas desde el relato de personajes mendocianos es un mecanismo que activa



la producción de sentido entre su acción y su misión o bien si es algo que potencia o hace fracasar su misión.

En *PF*, el clima aparenta soleado, cálido, seco, rasgos que caracterizan lo mediterráneo. También es un personaje en sí, particularmente como resonancia de la *Ilíada* y la *Odisea*, las grandes obras homéricas, porque Mendoza emplea las divinidades grecorromanas con prosopopeya: Aurora, Céfiro, etc. En la novela mendociana, no abundan más que los comentarios sobre el calor, pero la personificación lleva a menudo a atribuir cierto dinamismo al clima. Caminando con Jesús en dirección a la casa de Epulón en las afueras de Nazaret, Pomponio observa el calor que hace: “Con esta tenue esperanza emprendimos el arduo camino a pleno sol. Las calles estaban desiertas y las casas cerradas a cal y canto, bien para protegerse del calor, bien para preservar de intromisiones la intimidad de los hogares. En este áspero ambiente anduvimos largo rato” (*PF* 48). Su comentario deja saber que el calor tiene una ventaja, a pesar de presentarse como hostil: sus desplazamientos pasan desapercibidos porque, con el tiempo que hace, las casas y las calles están desiertas. Al encontrarse en la villa de las afueras, Pomponio habla sobre la biblioteca de Epulón y la condición del tiempo: “Filipo dijo que la Aurora temprana siempre sorprendía al rico Epulón trabajando en la biblioteca, ergo, la biblioteca ha de estar orientada al este” (*PF* 51). La relación de la espacialidad y las coordenadas del día son sugerentes para la hospitalidad. Por eso, Berenice, entretenida con los visitantes tiquismiquis de la villa de Epulón, les invita a pasar por el calor que hace y aporta un detalle sobre los efectos nefastos del calor:

Cuando vi el cadáver de mi padre, ya lo habían bañado, embalsamado con aloe y envuelto en el sudario unas santas mujeres que envió el Sumo Sacerdote. A mí sólo me dejaron añadir algunos toques ornamentales antes de que lo metieran en un bonito sarcófago de madera policromada. Luego se precedió de inmediato a la inhumación a causa del calor,

no me parece acorde con las leyes de la hospitalidad tenerte bajo el sol y encaramado. Haré que abran la cancela para proseguir el diálogo con más comodidad a la sombra de los árboles del jardín. Y te lavaré los pies en un aguamanil y te ofreceré alimento y bebida.  
(PF 54)

Al contrario de esa hospitalidad pomposa de los ricos, como un gesto favorable en cumplimiento al deber moral hacia los extranjeros, Pomponio luego se detiene en el espacio público. En la calle sufre bajo el calor que hace durante el día, espacio para el hambre y la pobreza. Esta situación le fuerza a quedarse en modo de supervivencia y casi de desvarío mental, sobre todo cuando se le confunden las voces (entre humano y animales), un estado que describe así:

A causa de la debilidad y la fatiga, las imágenes hogareñas y los estímulos sensoriales que me rodeaban me produjeron una vaga desazón, que traté de combatir refugiándome en el silencio de una solitaria plazoleta. Una suave brisa traía aroma de jazmín de los jardines ocultos tras los muros blancos. Para recobrar el ánimo y las fuerzas, me siento en un banco de piedra y lucho contra la melancolía, hasta que me saca de mi ensimismamiento una voz rasposa que dice:

– Pobre hombre: hambriento y cansado en tierra extraña. (PF 74)

A continuación, el calor les impide (a Pomponio y a Jesús) acelerar el desplazamiento por las calles de Nazaret: “Aparte de estas incidencias, hubimos de interrumpir varias veces la carrera por mi causa, pues el calor del mediodía, cuando el sol está en su cenit, y los desarreglos de mi organismo me hacían resollar y trastabillar, y por tres veces di con mi cuerpo en tierra” (PF 113). ¿Acaso Pomponio nos recuerda aquí los sacrificios persistentes de don Quijote frente a los momentos de pereza de su escudero Sancho? Pero Jesús, ayudándolo, insiste en proseguir el camino y por eso Pomponio le dice lo siguiente: “Cuando seas mayor ... ya verás tú lo que es ir

por un camino empinado sin que te den respiro” (*PF* 114). La conjura del espacio transitado con el factor del clima parece tener un efecto hostil sobre el organismo y el estado de Pomponio, por eso se le sale esa sentencia hiperbólica.

Los elementos de la tierra y del clima son interdependientes. Si la respiración sufre con el calor, en otros momentos Pomponio comenta sobre el papel del viento en su desplazamiento por la ciudad:

La calle estaba desierta y en el silencio de la noche el viento traía el ruido de las armas y los pasos de las patrullas en el empedrado. El mismo viento disipaba la peste de mis constantes ventosidades. Este grosero detalle, bien lo sé, no incrementa el mérito del relato, pero soy un estudioso de la Naturaleza y sus fenómenos, no de la Poesía y sus formas, y he creído que, de haber estado en mi lugar, ni Arquímedes, ni Tales de Mileto, ni Estrabón, en sus doctos tratados, habrían omitido por motivos estéticos esta incidencia. (*PF* 124-125).

El viento exterior parece mezclarse aquí con las ventosidades que arroja desde su interior el personaje, que relaciona esa circunstancia con los tratados científicos que conoce, contraponiéndolos al lenguaje poético. Así, el viento puede servir para descifrar y esquivar espacios peligrosos de la ciudad.

Al levantarse mal, mientras se desplaza hacia la casa de Zara la samaritana, muerta, Pomponio añade: “La neblina se alzaba sobre los campos de trigo mecidos por la brisa y se oía el canto de la alondra” (*PF* 131). Esta frase parece emblemática y paradigmática en el corpus mendociano por ser factor común, pero lo que hace esto especial para Pomponio es la presencia de la “alondra” y del canto de esta, que determinan experiencias polisensoriales de vista y oído.

Tampoco podemos descartar eventualmente la memoria al lamentar la mala suerte de Zara la samaritana. Ni el viento, que también se convierte en cómplice en los desplazamientos. Esto hace que lo más significativo sea el escaso viento, pero su intervención repentina ayuda al desplazamiento de Lázaro, una ida y vuelta del cementerio hasta buscar socorro de las legiones romanas como Quadrato y Apio Pulcro (*PF* 140-141) para sacar a Pomponio y a Jesús de peligros (*PF* 138-139) provocados por antagonistas enmascarados, que resultan ser Berenice, la sacerdotisa practicante de cultos extranjeros en la tumba de Epulón (*PF* 139-140).

Salgamos un poco del personaje principal y en el momento de la complicada búsqueda y espectáculo público de encontrar al Mesías en el Templo, un joven que parece detenerse en su desplazamiento se explica:

Mi nombre es Judá, vivo en Jerusalén y mi padre es amigo personal del prefecto y del resto de las autoridades romanas, con quienes comercia de continuo en beneficio mutuo. Por cumplir un encargo que él me hizo iba camino de Jericó cuando me sorprendió el crepúsculo en las inmediaciones de Nazaret y decidí pernoctar en la ciudad y no en campo abierto por temor a los bandidos. Recorría las calles buscando posada y me detuvo la guardia por infringir un toque de queda de cuya existencia nadie me había avisado. Eso es todo. (*PF* 157)

El discurso de Judá simplemente expone un motivo sensato y que los crímenes resultan propicios en las condiciones ambientales que los sugieren. En el relato de José sobre su forzado desplazamiento a Egipto surge este mismo tema de los bandidos: “Una tarde, cuando el sol declinaba, nos alcanzó en un camino solitario un bandido de terrible fama que, enterado de que llevábamos oro en las alforjas del pollino, nos venía siguiendo desde Belén” (*PF* 173). En su

recuerdo, entre los bandidos que lo asaltan en esta ocasión se encuentra el malvado Teo Balas, cuyo personaje se convierte en Epulón al instalarse en Nazaret.

El final de la lectura de la carta misteriosa de Epulón al sumo sacerdote Anano, escrita en otro idioma, es un evento clave para que el desplazamiento de Pomponio pueda seguir con indicios de condiciones de tiempo favorables. Si bien Pomponio tenía que resolver el misterio como detective, la codificación de la carta invalida su método racional para sacar a luz la verdad. A pesar suyo, Pomponio resta impune de cualquier crimen; el Sanedrín, viendo que la hora y el clima deben aprovecharse, le da una invitación para festejar: “Mis hombres no lo desmentirán, si saben lo que les conviene, y tampoco Pomponio, como muestra de gratitud por mis reiterados favores. Después de todo, es el único que se ha salido con la suya. Ah, el sol se pone. Cenemos, descansemos y mañana, cuando la Aurora extienda su rosado manto, emprendaremos el regreso a Cesárea con el orgullo de haber hecho resplandecer la verdad y la justicia” (*PF* 170). Esta referencia a la Aurora vuelve para Pomponio al final de su entretenido coloquio, pero fatigoso desplazamiento, que debe continuar: “El cansancio me vencía, pero me costó mucho conciliar el sueño y cuando la Aurora empezaba a mostrar su dorado trono me levanté y, como no tenía equipaje ni dinero, abandoné la casa con la intención de irme sin pagar de donde había recibido un hospedaje tan ruin y una hospitalidad tan cicatera” (*PF* 178). Como el ciclo del día, así es también la circularidad de la situación de Pomponio. Como una especie de vuelta a comenzar, Pomponio llega a la percepción cómica de “la silueta de un hombre rodeado de una intensa luz, como si el sol radiante se hubiera colocado a sus espaldas” que le convence “de estar en presencia de la divinidad” y le hace cubrir el rostro con las manos (*PF* 178). Este juego polisensorial de asociaciones entre el Mesías, el efebo Filipo y el divino Apolo (*PF* 179) le hace perder la razón a Pomponio, como algo similar a lo que le pasa a don Quijote en su desplazamiento geográfico y mental por Barcelona, momento en que

ve las cosas tal como son. Por supuesto, el mundo de Pomponio está asentado en el imaginario de la mitología, la simbología y la cultura grecorromanas, y así este desplazamiento cultural es igual de interesante y refrescante, sobre todo en el modo en que Pomponio actúa entusiasmado a lo largo de su narración a Fabio.

Sabemos, al final de la novela contada por Pomponio, que, al embarcar a su salida del país del levante con un pequeño ataque de diarrea para “proseguir las exploraciones con renovadas fuerzas” (*PF* 184), se equivoca de destino, y en lugar de Tergeste (actualmente Trieste, en el norte de Italia), se encuentra en compañía de sedentarios vándalos en una “tierra ignota, donde reina un frío terrible y la noche es continua” (*PF* 186). Ese es el indicio de un espacio hostil y, por ese quejoso comentario, se encuentra evidentemente lejos del clima favorable del Mediterráneo, fuera de las *limes* del Imperio romano, resultado extremo de la curiosidad al ir en busca de las aguas milagrosas, cuyos efectos son “desagradables, pues a las pocas horas de haberla bebido empecé a regurgitar un fluido verde, ora por la boca, ora por el ano, con gran desfallecimiento corporal, pérdida parcial de la audición y persistente tartamudez” (*PF* 185). No en balde, Pomponio Flato se regocija con sus experiencias polisensoriales.

Lo peculiar de la manifestación de las condiciones atmosféricas en *SNG* es que uno se imagina que el formato textual ya las predice automáticamente, como si se tratase de una previsión meteorológica integrada en el sistema del narrador. Saliendo sin embargo de este aspecto que potencialmente puede ser tema de discusión, la información sobre el tiempo en Barcelona que recoge el narrador extraterrestre no está exenta tanto de verdades como de disparates o exageraciones. Para Antonio López Gómez Quiñones, la inserción de los detalles sobre la temperatura y el clima, que califica como “extemporánea” (160), “refleja una falla en el potencial interpretativo y expresivo del narrador” (160). El narrador extraterrestre, en sus desplazamientos

por varios sectores de la ciudad, se encuentra en la tienda de El Corte Inglés y comenta el asco que le provoca el aire condicionado como algo similar a la contaminación urbana:

19.00 [...] Lo peor es tener que respirar este aire inficionado de partículas succulentas. Es sabido que en algunas zonas urbanas la densidad del aire es tal que sus habitantes lo introducen en fundas y lo exportan bajo la denominación de *morcillas*. Tengo los ojos irritados, la nariz obstruida, la boca seca. ¡Cuánto mejor se está en Sardanyola! (SNG 27)

El filtro por el que pasa el comentario de nuestro narrador extraterrestre sucede mucho con situaciones cómicas pero, a la misma vez, merece la pena recordar que la llegada de la tripulación se efectúa en Sardanyola (Cerdanyola del Vallès), en las afueras. Recordando el tópico del *locus amoenus* en las novelas mendocianas, el narrador extraterrestre emite su comentario de modo que resalta esa idealización bucólica y pacífica de las afueras, un espacio algo indemne a la intensidad de la contaminación urbana. Por lo tanto, el movimiento por la ciudad de Barcelona con este tipo de condición atmosférica –contextualmente, en plena preparación para los venideros Juegos Olímpicos de 1992– provoca un gran malestar en la constitución corporal del narrador extraterrestre incompatible con los efectos nefastos de las condiciones atmosféricas de la vida urbana y cuyos comentarios desde luego están llenos de exageración:

21.30 Basta. No puedo dar un paso más. Mi deterioro físico es considerable. Se me ha caído un brazo, una pierna y las dos orejas, y la lengua me cuelga tanto que he tenido que atarla al cinturón, porque ya me llevo comidas cuatro plastas de perro y un número indeterminado de colillas. En estas condiciones, es mejor aplazar hasta mañana las pesquisas. Me escondo debajo de un camión aparcado, me desintegro y me naturalizo en la nave. (SNG 28)

Las repeticiones del anuncio y lectura de la temperatura a primera vista son detalles periféricos, pero como todo está relacionado para el narrador extraterrestre como un conjunto de informaciones sobre el espacio transitado, como la temperatura y el estado del mar —que se refieren desde luego a la característica mediterránea—, estos elementos que parecen intercalados es la peculiaridad de lo que es bombardeo instantáneo de información en el sistema de desplazamiento del narrador extraterrestre, tal como Mendoza quiso formatear su folletín-novela. Hay que notar que la originalidad del formato esquemático se presta a la “sofisticada tecnología extraterrestre” de lectura de la repetición, cuya redundancia resulta ser de risa, y que creemos no consiste en ningún defecto desde las convenciones de una narración. La información figura esquemáticamente con los siguientes detalles como forma polisensorial de leer el espacio inmediato: temperatura en grados centígrados, humedad relativa en porcentaje, descripción y procedencia cardinal del viento, estado de la mar (rizada, marejadilla, marejada, llana). Es cierto que muchas veces la lectura de la temperatura, la humedad relativa, el estado del mar parece inconexa en el plan lógico, pero Mendoza no desperdicia ningún elemento en sus escritos y tampoco podemos considerarla periférica. Además, el narrador extraterrestre decide agregar otro comentario para efectuar el desplazamiento o bien su plan de despedida de Barcelona: “09.12... Temperatura, 22 grados centígrados; humedad relativa, 68 por ciento; nubosidad abundante con mala visibilidad en la costa; estado de la mar, marejadilla con olas inferiores a un metro. Tiempo perfecto para mis planes” (*SNG* 167). La última lectura del tiempo es la más peculiar y rompe ligeramente con la estructura repetida: añade más comentarios relativos al asunto del mal tiempo que hace con el que se desplaza con dificultad por la ciudad que está llena de situaciones hostiles.

El narrador detective, como sus homólogos en otras novelas, y como ya hemos visto en algunos casos, es adepto a la descripción del tiempo que hace y que a menudo condiciona sus



desplazamientos por la ciudad. El arranque de *MCE* acude a la fraseología llena de imágenes, yuxtaponiendo las acciones emparentadas con el ambiente primaveral que nos pinta el narrador. También muestra el recurso urgente a cubrirse con un periódico durante el desplazamiento hacia el internado: “Al salir a la calle había empezado a lloviznar. En una papelería había una *Vanguardia* con la que me cubrí a modo de paraguas” (*MCE* 41). Al terminar una misión que no le hace ninguna gracia pero sí que es una especie de aventura peligrosa, el narrador detective en *LA* se pone a pintar verbalmente tanto su experiencia como lo que quiere hacer:

Alumbraban las farolas y el cielo estaba negro cuando emergimos del siniestro teatrillo entre cuyas bambalinas dejé varadas mis infamantes ensoñaciones. El aire relativamente puro y los ruidos de la ciudad me reintegraron en parte al magro balance de mis energías. En una fuente pública me remojé la cabeza y bebí hasta saciar la sed que el somnífero me había dejado. (*LA* 146)

Para el narrador, el caos de la ciudad es igualmente lo que dirige su atención aunque su estado mental parece aquí como alterado, justamente por el efecto de aquellas ensoñaciones. También se puede decir lo mismo de su manera de funcionar por las calles. Por esta razón, tiene sentido aprovechar los recursos que encuentra caminando por la ciudad. Sin embargo, la referencia al somnífero es una señal del efecto secundario que habilita sus sentidos a pesar de que le provoca cansancio para seguir, pero no es una señal de renunciar a sus deseos de continuar deambulando por la calle. En este caso, sentir el agua por el tacto y por la vía oral son medios suficientes para intentar alterar sus sentidos.

En *ATS*, las misiones urbanas pedestres del narrador detective siempre van acompañadas de muchas informaciones espaciotemporales que, en cierto sentido, representan manifestaciones

de los cinco sentidos. En el siguiente fragmento, el narrador presenta con contrastes el escenario de noche en Pedralbes:

A eso de las diez y media, y después de hacer a pie la última y más empinada etapa del trayecto, llegué a las inmediaciones de mi señalado objetivo. La noche era calurosa pero en Pedralbes soplaba una brisa fresca saturada de aroma de jazmín. Esta embriagadora sensación, sin embargo, no dulcificaba el hosco aspecto de unos hombres que, apostados junto a lustrosos automóviles, montaban guardia a lo largo de la empinada y recoleta callejuela por la que ascendí con fingida indiferencia hasta coronar la cuesta. (ATS 112)

El escenario de los hechos criminales en determinado lugar de Pedralbes parece jugar con las intenciones del narrador detective en cuanto a las complicaciones de su misión. El aire que sopla por allí y lo que él también consume inciden casi siempre en su productividad para seguir adelante. Sin embargo, su comentario sobre la no efectividad del aire hacia ciertas personas es algo cómico, por lo menos en la caracterización, ya que puede suceder que aquellos personajes no estén dispuestos al cambio o, en otras palabras, este tipo de movimiento no les afecte tanto. En opinión de Kalen R. Oswald, esta brisa que sopla en Pedralbes tiene que ver con la clase social caracterizadora del barrio: el ambiente pacífico que huele a élite (“Images and Places” 105). Se nota, pues, esa asociación al olor como manifestación de la polisensorialidad. En cuanto a su importancia cultural, se discutirán más en profundidad los aspectos culturales de los barceloneses (con el término etnotipia del capítulo tercero).

En otro momento de las pesquisas urbanas, el tiempo climático parece organizar una especie de conjura contra la suerte del desplazamiento del narrador detective. Este narrador nos da cuenta de su salida al día siguiente, donde evoca muchos sitios del barrio:

Cuando salí el cielo estaba negro y por la parte de la derecha, conforme se mira al puerto, podían percibirse truenos y otros fenómenos. Hube de recorrer media docena de establecimientos comerciales (el videoclub del señor Boldo, el quiosco del señor Mariano, la mercería de la señora Eulalia, la agencia de viajes El Bisonte, la farmacia del licenciado Vermicheli) hasta encontrar quien me prestara un paraguas (todos aducían necesitar el suyo), provisto del cual cogí tres autobuses y fui a donde estaba Magnolio ejerciendo la vigilancia que yo le había encomendado. Un espectáculo de relámpagos acompañó nuestro encuentro. (ATS 177)

Este desplazamiento es efectivamente relevante a la hora de determinar qué tipo de vida, de individuos o de grupos sociales existen en este barrio por donde el narrador transita que, en algún momento, se fija en los cielos así como en la dirección del mar Mediterráneo, desde donde seguramente provenía la tormenta. Lamenta sobre todo la falta de solidaridad, que es una característica habitual de los urbanitas, especialmente cuando está lloviendo, pues cada cual quiere ir sólo a lo suyo. Pero este detalle no le impide seguir desplazándose hacia la siguiente etapa de su misión, el encuentro con Magnolio.

Volvamos a la relación de lo precedente con la cuestión del clima. Si en casi la mayor parte del día el tiempo no era propicio al humor del narrador, al finalizar una parte de la misión, como si se tratase de una parte del movimiento, es decir del desplazamiento, el tiempo cambia, así como el paisaje y el escenario:

Cuando salí de la residencia el cielo se había despejado y el sol del mediodía proyectaba la sombra de cada cual debajo de sus zapatos. Deshice el camino, ahora todo él cuesta abajo, hasta la estación. En la playa se habían instalado unos pescadores de caña. Se protegían del viento con unos capotes de hule y cada uno tenía tres o cuatro cañas plantadas en la arena

por ver si picaban varios peces al mismo tiempo. Mientras esperaba el tren no picó ninguno.  
(ATS 200)

El escenario muestra algo más de actividad tradicional, en contraposición al turismo, aunque el sitio sí está al menos en una costa catalana. Es toda una curiosidad encontrar a los pescadores en la playa como si acabase de salir de un cuadro de Joaquín Sorolla. Pero la tentativa de los pescadores es vana; posiblemente se trata de aguas contaminadas y esto es un problema por todo el Mediterráneo posindustrial que no sólo afecta al ecosistema sino que incluso provoca cambios importantes en el modo de vida de los lugareños de la costa.

Como lo que ocurre en toda la pentalogía del narrador detective, el recordatorio de lo sucedido en las novelas pasadas es recurrente en *EBV*. Igualmente lo es su afán por las descripciones del tiempo y su interacción con lo que está ocurriendo, evocándolas siempre desde los sentidos, que le sirven de compañía en su desplazamiento por varias partes de la ciudad. En el siguiente fragmento, el narrador se refiere a Barcelona desde el punto de enfoque climático del mar Mediterráneo y la contradicción en una ciudad turística:

El clima de Barcelona, constante, temperado, húmedo y penetrado de efluvios salinos, goza de merecida fama entre los virus y las bacterias. El resto de los seres vivos lo soportamos como podemos, pero hay consenso en que, de todo el insalubre discurrir de las estaciones, el verano es con mucho la más ignominiosa y despiadada. Y aquél estaba siendo un verano especialmente malo. El que podía despegar los zapatos del asfalto se había largado a otros parajes y si por las zonas céntricas o pintorescas de la ciudad deambulaban algunos turistas andrajosos y deshidratados, ninguno venía a desparramar sus fofas nalgas por el vandalizado mobiliario urbano del barrio donde habito y trabajo. (*EBV* 25)

Con el calor que ataca a la ciudad, nadie está a salvo del sufrimiento que altera el sentido de los movimientos por sus calles hasta incluso darlo por un retrato satírico del estado de la ciudad. Con esto, conocemos ya el afán del narrador por el paso del viento por la calle como una especie de alivio pero también como factor que provoca sus varios sentidos. En este fragmento, el viento le permite desplazar la atención hacia la rememoración de un evento de *ATS*:

Aunque por la noche soplaba en la calle una tenue brisa marina que aliviaba un poco los calores, la única ventana con que contaba mi escuálida vivienda atraía los malos olores y amplificaba los ruidos, pero cerraba el paso al aire con la peor de las intenciones. Una vez, años atrás, por aquella misma ventana había entrado un disparo cuyo blanco era yo. Por fortuna para mí, le dio a otro, pero desde entonces entre la ventana y yo había mal rollo.  
(*EBV* 75)

Es fascinante el poder de su narración en cuanto a desplazar memorias, como si el viento –más o menos favorable– fuera capaz de desplegar un poder sobrenatural, como una característica intuitiva del agua y del mar Mediterráneo. Se trata, pues, de una concatenación de crímenes en ciudades portuarias que Colmeiro, Kalt, Knutson, Oswald, Otero, Oxford y Savary han apuntado con razón en la escritura del espacio barcelonés mediterráneo y que está presente en las novelas de Mendoza.

Después, reconocemos en el siguiente fragmento el efecto del mal tiempo en la imaginación y la referencia del narrador detective, como si tratase de un momento de éxtasis por medio de su enumeración o gradación espacial:

Habíanse abierto en varios puntos las negras nubes tormentosas, dejando vislumbrar entre sus jirones estrellas, cometas, galaxias, agujeros negros y otros interesantes fenómenos; por la calle no circulaban vehículos ni peatones; de las ventanas no salían las habituales

voces penetrantes de radios, televisores y trifulcas familiares, y los establecimientos comerciales estaban cerrados y sus escaparates y reclamos apagados, salvo el neón del bazar oriental que parpadeaba y chisporroteaba en la penumbra y silencio de la apacible noche barcelonesa. (*EBV* 191)

El comienzo del fragmento con “[h]abíanse” nos recuerda un estilo clasicista como en la prosa cervantina o hasta en los textos galdosianos en cuanto a su poder descriptivo. El desplazamiento del narrador funciona en varios planos. De un lado, se sirve de su estatura para deambular por las calles que producen tales efectos en su imaginación; por otro, logra captar la espacialidad del silencio por la calle que, a pesar de lo que describe, todo le sale al revés. Sólo la presencia imponente e insólita del bazar oriental de la familia Siau da signos de movimiento sin desplazarse por el espacio. Se trata de un paisaje de cierta estabilidad –aunque anquilosada– en una crisis urbana. En cuanto a una cierta resolución jocosa de la crisis, el narrador detective cuenta con la ayuda del swami para los preparativos bulliciosos y para montarse todo un espectáculo en la acogida a Angela Merkel. En el siguiente fragmento, el narrador nos describe el día propicio para la acogida de Merkel y de su eventual plan de desplazamiento hacia y desde el aeropuerto:

El amanecer me alumbró en la acera, delante de mi casa. Contemplé con alivio el cielo sereno, con vientos moderados, sin obstáculos aparentes para la navegación aérea. Tras una breve espera llegó el swami en su coche. Venía del aeropuerto y justificó el pequeño retraso diciendo que había ido a llenar el depósito y, una vez en la estación de servicio, se le ocurrió meter el coche en el túnel de lavado para tenerlo reluciente, como requería la ocasión. (*EBV* 207)

La presencia de la claridad al contemplar los cielos es generalmente un signo casi oracular de que los planes y los preparativos deben funcionar. Sólo el retraso del swami ofrece una especie de

comicidad, pero también traduce algo que es importante (es decir, el lavado del coche) para dar buena impresión y reforzar su credibilidad más tarde ante el periplo de Angela Merkel por la ciudad.

El clima de Barcelona desempeña también una función de humor cruel. Es decir, en términos de prosopopeya como las divinidades de Pomponio Flato, el clima juega con las personas, haciéndoles desplazarse a buscar refugio: “Las repentinas lluvias torrenciales, tan frecuentes a finales de agosto en Barcelona, son muy adecuadas, por su propia naturaleza, para pillar desprevenido al peatón y dejarlo empapado. Así me ocurrió aquella noche y para no agravar el estado ya precario de mi ropa y mi calzado, corrí a refugiarme en *El Rincón del Gordo Soplagaïtas*” (EBV 234). El estar empapado por la lluvia justamente le incita al narrador a buscar refugio en el restaurante. La presencia de ese restaurante apoya su función de intermediario en la misión, además de hacer y ejecutar planes con sus compañeros callejeros. El narrador supone y nos comenta que la actividad colectiva depende del clima y las fechas del año: “La languidez inherente al estío, los rigores del clima y una sensación generalizada de que las vacaciones de Navidad están a la vuelta de la esquina impiden que nada empiece, nada siga y nada acabe en Barcelona desde la Pascua Florida hasta mediados de febrero” (EBV 262). Mendoza describe este efecto del clima para comentar que prácticamente en todo el año no se hace nada en Barcelona a nivel colectivo. Se trata de la sátira del concepto y hábito de tomarse demasiado tiempo de descanso donde resuena el artículo “Vuelva usted mañana,” de Mariano José de Larra. Es que también con semejante generalización, el modo de vida mediterráneo en esta novela puede hacer sentir que el ocio reinante y desmesurado es el modo de vida dominante.

En *SME*, el narrador se refiere de nuevo a un paisaje polisensorial, excepto que la descripción del narrador en desplazamiento enfatiza el contacto con el ambiente que influye en su reacción:

Por contraste con la zozobra que me embargaba, el lugar invitaba al sosiego: del Tibidabo llegaba una brisa fresca, entre las hojas verdes de los árboles asomaban diminutas flores lilas, gorjeaban los pájaros y una panadería exhalaba un apetitoso olor a pan recién horneado. Unos niños de corta edad jugaban con una pelota de colores. Por impericia de uno de los jugadores, la pelota escapó a su control y vino rodando hasta mis pies. Los niños se acercaron tímidamente a recogerla. (*SME* 169)

El paisaje que se recoge aquí se llena de todas las sensaciones humanas. El contraste con los niños es ingenioso también porque el narrador es ya supuestamente un hombre de bastante edad que es capaz de dar un susto a aquellos “niños de corta edad,” y en ese sentido, como ya lo conocemos por sus hechos, no parece ser un encuentro realmente propicio a la comunicación, que se traduce justamente en la timidez de los niños.

El desplazamiento que realiza el narrador evoca el sentido de Barcelona, puesto que se encarga de casos caóticos que, en términos mediterráneos, tienen que suceder o caer bajo el cargo también del mundo caótico pero cómico del narrador. En medio del caos, la brisa mediterránea (o catalana) sugiere una sensación de equilibrio: “Mecidas por la suave brisa, las hojas estuvieron revoloteando en el aire confundidas con las bandadas de gaviotas y finalmente se perdieron en dirección al mar. Maldije mi ingenuidad, pero no tenía intención de rendirme todavía, por lo que apenas la última página hubo desaparecido en el horizonte [...]” (*SME* 196), pues eso indica la motivación del narrador, como recobrar el aliento, para poder seguir en su investigación que se lleva a cabo en la segunda parte de la novela. La mirada en dirección del mar es como una especie



de confesión de que el desplazamiento activa la singularidad del espacio barcelonés dentro del imaginario mediterráneo. Se trata, pues, de un espacio pintoresco sobre el papel.

En la segunda parte de *SME*, el narrador detective apela a la observación de los movimientos por los espacios y prosigue sus andanzas por la ciudad:

El cielo se había limpiado de nubes y del aguacero sólo quedaban charcos sucios en las ondulaciones del pavimento. Eché a andar hacia la parada del autobús con celeridad para no retrasar más la entrega de la comida china que debía haber efectuado un par de horas antes, pero me detuve antes de doblar la esquina y miré hacia la ventana de Cándida. (*SME* 211)

El recordatorio de la misión del narrador detective es un punto narrativo que reorienta al mismo tiempo a los lectores de lo que es inicialmente el plan. El movimiento siempre se dirige hacia cierto punto en adelante, pero esto también se ve o se ha visto trabado en el camino por la multiplicidad de provocaciones del centro urbano, como en este caso el paso por delante de la ventana de Cándida. Luego, el hombre anciano con quien habla el narrador, vecino del señor Larramendi, se queja de la estructura de Barcelona, pero lo ve como una ventaja a la misma vez: “Barcelona goza de buen clima, eso no se puede negar. El problema es que las calles son estrechas y los edificios altos, así que el sol no llega a ninguna parte, salvo en verano, cuando uno preferiría estar a la sombra. En esta época del año se está bien al aire libre” (*SME* 219). Esta afirmación concuerda con parecidas descripciones polisensoriales que se han desplegado en otras novelas de la pentalogía sobre el casco viejo, donde parece dominar la sombra por su estructura que se resiste a la penetración de la luz natural.

Con la señorita Westinghouse –con un cambio de nombre en la segunda parte: el coronel Westinghouse–, el narrador emprende un desplazamiento o paseo por las calles barcelonesas durante la noche:

Anduvimos hacia la Diagonal por calles desoladas. Se había levantado un viento frío y húmedo que movía los arbolitos recién plantados en unos alcorques desproporcionados al tamaño actual de sus ocupantes, pero previsoramente dimensionados para cuando éstos se volvieran tronchudos y frondosos. (*SME* 263)

El paisaje concuerda con el movimiento del narrador, así como de la señorita Westinghouse, por la Diagonal. La descripción de la desolación también traduce el estado de ánimo en que ambos personajes están implicados y el espacio urbano también padece de tal desolación, especialmente en cuanto se refiere a la novedad de los árboles. Aparte de hacer referencia al ciclo de la naturaleza como movimiento por los espacios, estos árboles recién plantados muestran el estado de ánimo contrario de ambos deambuladores de la ciudad de Barcelona. Conviven en épocas contradictorias y ese movimiento no deja de señalar que toda vida urbana tiene tendencias a modificarse, desplazarse y, peor, desaparecer.

### **3. Los transportes y la fortuna en el desplazamiento**

El uso del transporte público es también un aspecto de la vida urbana moderna. Cada novela ofrece en sí motivos para desplazarse por medio de transporte público. Existen paradigmas de uso de transportes que comparten sobre todo los que transitan por Barcelona. Se nota un paralelo entre los transportes en la época antigua y en la época contemporánea bajo la construcción arquitectónico-narrativa mendociana. Exceptuando el mundo de Pomponio (al que volveremos

más tarde), cabe preguntarse, bajo las denominaciones de espacio favorable u hostil que ya hemos visto, si el uso del transporte colectivo de Barcelona evoluciona a lo largo del tiempo según sus narradores, y cómo la ficción de Mendoza nos lo presenta en el tiempo textual como una especie de arquitectura del momento.

En *SNG*, el narrador se sirve del metro más allá de su función para desplazarse de un punto a otro de la ciudad. Se convierte también en espacio de observación de hábitos humanos. Al contrario de lo que escribe Augé de que: “[l]e métro, de ce point de vue, est exemplaire et même doublement exemplaire. Chaque jour, de nombreux passagers prennent le même métro, changent de ligne à la même correspondance, descendent à la même station.” (145), el narrador extraterrestre no sólo parece observar este acto mecánico –como lo ha sugerido García Rodríguez sobre la automatización–. Por ejemplo, en sus desplazamientos entre periferia y centro, el narrador extraterrestre recoge información sobre el transporte público con cierta crítica:

17.23 Me traslado a la ciudad en un transporte público denominado Ferrocarril de la Generalitat [...] los seres humanos utilizan gran variedad de medios de locomoción, todos los cuales rivalizan entre sí en lentitud, incomodidad y peste, aunque en este último apartado suelen resultar vencedores los pies y algunos taxis. (*SNG* 55-56)

Como parte de su discurso satírico, toma el tiempo para clasificar cada medio de transporte con una mirada interesante, pero con asociaciones cómicas sobre lo que cada usuario suele hacer en sus desplazamientos, incluso un viaje a los cielos con los santos místicos:

[17.23] El mal llamado metro es el medio que más utilizan los fumadores; el autobús, aquellas personas, por lo general de avanzada edad, que gustan de dar volteretas. Para distancias más largas existen los llamados *aviones*, una especie de autobuses que se

propelen expulsando el aire de los neumáticos. De esta forma alcanzan las capas bajas de la atmósfera, donde se sostienen por la mediación del santo cuyo nombre figura en el fuselaje (Santa Teresa de Ávila, San Ignacio de Loyola, etcétera). En los viajes prolongados, los pasajeros del *avión* se entretienen mostrándose los calcetines. (SNG 56)

En palabras de Knutson, la crítica descriptiva y objetiva del narrador extraterrestre es una queja generalizada de lo que padecen las megaciudades en cuanto a la lentitud de los transportes colectivos, el tráfico, la circulación, las dificultades y hasta la imposibilidad de caminar (“Exploring” 233, 234). Todo eso narra los impedimentos para andar por los repentinos cambios urbanos en los espacios barceloneses. Y caminar detenidamente es un medio eficaz de captar estos momentos. En otro lugar, Knutson encuentra que “[l]as descripciones de la contaminación, el crimen, la pobreza, la vivienda cara y el estado de los ancianos provocan una risa incómoda con sus situaciones humorísticas pero grotescas” (*Las novelas* 120). Para colmo, después del momento en que el narrador extraterrestre ha hecho un examen de los transportes públicos de Barcelona, se queda con su preferencia por el metro como espacio de observación de chicas guapas y, como resultado, de aprendizaje sobre los múltiples sentidos incomprensibles y absurdos de la vida humana:

11.00 Regreso a casa en metro. Durante el trayecto voy mirando a las chicas que suben y bajan. Elegir una entre tantas no resulta fácil, porque ello implica renunciar a las demás, y mis preferencias están muy repartidas. (SNG 64)

10.00 Regreso a Barcelona. Realmente, las chicas que van en el metro están más buenas que el *pan*. Estoy por dirigir la palabra a varias, pero me abstengo. No quiero que me tomen por un *frescales*. (SNG 70)

11.55 Regreso a la ciudad en metro. Aunque todas las chicas que viajan en el metro están buenísimas, yo no me fijo en ellas, porque tengo el corazón en un puño. (SNG 86)

Estos momentos que el narrador extraterrestre pasa en el metro dedicado a la observación de las chicas se convierten en un desplazamiento excitante por la ciudad. Así aprende a controlar su conducta en el espacio público a lo largo del recorrido en metro. Es notable también el efecto que su repetida fijación en las chicas de los transportes tiene sobre su humor.

En la pentalogía del narrador detective, el viaje en tren comparte muchos elementos en común. Estructuralmente, cada uno de los trayectos sirven para desplazarse del centro de Barcelona hacia las afueras y viceversa, pero en cada misión, el sentido del desplazamiento evoluciona o empeora en cada entrega. Este aspecto es sobre todo notable en *MCE*, *LA* y *ATS*. El caso de *EBV* y *SME* se apoyan en otro tipo de transporte; se da preferencia al autobús. Para este efecto, me propongo analizar la pertinencia del trayecto en tren en relación con la multiplicidad de sentidos entre el espacio transitado, el personaje (el narrador detective) y su misión a lo largo de las tres novelas.

El uso de los espacios del transporte colectivo es notable y de suma importancia en los desplazamientos que requieren más distancia para el narrador detective. El desplazamiento en transportes activa la interacción del narrador detective entre su espacio inmediato y el curso de sus pensamientos y sus planes. Anteriormente hemos evocado su desplazamiento en metro para llegar al colegio de las madres lazaristas en Pedralbes. Ahora bien, en este fragmento de *MCE*, el narrador nos lleva a viajar en un momento muy transitado por todo el mundo que visita Barcelona, y su empleo del lenguaje satírico suena como una queja:

El andén y la estación entera eran un pandemónium. Había empezado el caudaloso y lucrativo flujo de turistas que año tras año persisten en acudir a este país en busca de las caricias de nuestro sol, el hacinamiento de nuestras playas y el devaluado costo de nuestras pitanzas, compuestas de gazpacho aguado, albóndigas sospechosas y una rodajita de melón. Los desconcertados viajeros se esforzaban en balde por traducir a sus respectivas lenguas lo que unos altavoces gangosos difundían. (*MCE* 92)

La queja no cae totalmente del lado negativo, pero sí es cínica y caótica en su tono, por mezclar lo que ve en la superficie con cierto modo de hablar que quiere reírse de sí mismo, a pesar de las ventajas que el espacio barcelonés es capaz de ofrecer a sus visitantes, quienes están representados como masa homogénea que participa simultáneamente en el caos del ambiente urbano. Eso parece ocurrir a mitad de la jornada, pues el narrador contrasta ese caos con la tranquilidad al llegar el atardecer:

Había oscurecido cuando el tren traspuso los últimos confines de la ciudad y se adentró en los campos mustios. Aunque el vagón iba lleno y varios pasajeros tenían que ir de pie en el estrecho pasillo, nadie se sentó a mi lado, a todas luces por causa de la fetidez que mis axilas expandían. (*MCE* 92-93)

Las últimas palabras del fragmento apuntan, muy irónicamente, a que los viajes rutinarios provocan tranquilidad y aburrimiento. Al mismo tiempo, los lectores se ríen porque el narrador interviene y se caracteriza como una presencia maloliente en el tren. Y que afecta mucho los sentidos de los demás pasajeros al tener que aguantar su condición de pobre apestoso. La tranquilidad dentro del tren se explica de igual modo por la indiferencia generalizada de la gente común, es decir, el derecho de las personas a ser anónimos y no estar dispuestos a entablar diálogo con cualquiera, como el mismo narrador detective, en su derecho de no ser reconocido en cualquier

espacio transitado. Esto es importante, especialmente porque se aleja cada vez más del centro de la ciudad de Barcelona y va de misión para encontrarse luego con Mercedes Negrer en la discreción de la noche. Pero, antes, el narrador detective nos describe su primera impresión de la llegada: “Dos horas más tarde, el tren se detuvo en un apeadero de abobe oscurecido por un siglo de hollín y desidia. En el andén se alineaban cacharros metálicos de como un metro de altura, en cuyos costados se leía: Productos Lácteos Mamasa, la Pobla de l’Escorpí. Me apeé, pues allí iba” (*MCE* 93). Aparte la referencia jocosa para los lectores a los productos lácteos, todo el aire de misterio se complementa con la presencia de objetos orientadores que encuentra por el camino. Aún peor es la ausencia de personas, la cual aumenta el sentido de misterio del desplazamiento del narrador. Cuenta lo que le sucede: “Del apeadero al pueblo serpenteaba un sendero pedregoso y lóbrego por el que anduve medio cohibido por un silencio sólo roto por el susurro de los árboles y el ruido de algún bicho. El cielo estaba estrellado” (*MCE* 93). Desde el alejamiento de la ciudad, la tranquilidad ahora se completa en su presencia en el extrarradio y en el corazón de la noche que le ha permitido acabar con su entrevista con Mercedes Negrer. La tranquilidad del espacio geográfico se rompe con lo que se revela en esa entrevista.

Al regresar a Barcelona después de hablar con Mercedes Negrer, el narrador detective se encuentra en un tren de mercancías: “El vagón iba lleno de pescado fresco y su perfume salino me hizo soñar en otros horizontes más felices y en una vida de plenitud compartida” (*MCE* 130). Sus ensoñaciones hacia otros horizontes nos sugieren una experiencia polisensorial que podría apuntar hacia la alimentación regular en el manicomio. Luego, nota con el paso del tiempo en el vagón:

El tren se eternizaba. Con el sol ya muy alto, el vagón se convirtió en un horno y el pescado empezó a heder de modo enfadoso. Fui arrojando a la vía los ejemplares que me parecieron más susceptibles de corrupción, pero cuando hube vaciado el vagón, comprobé con

desmayo que la hediondez persistía y que ya mis ropas y todo mi ser daban de ello constancia. (*MCE* 131)

Hace constar que el olor a pescado penetra en su cuerpo también maloliente como una simbiosis con su perfume natural.

En *ATS*, como ya hemos visto en el apartado anterior, sabemos que es usuario predilecto del autobús: “En un gesto de aflicción levanté los ojos al cielo y, no hallando allí cosa alguna que mereciera la pena mirar, los bajé de nuevo al cielo y eché a andar por la Vía Augusta hasta dar con una parada de autobús y sumarme a la cola de parias que esperaban el nocturno” (*ATS* 57). La espera del transporte en un determinado sitio y determinada hora se vincula con el cambio de estado anímico del narrador detective, pero también prepara el desplazamiento de un lugar a otro para seguir investigando su caso. Por ejemplo, al buscar pistas sobre la muerte de Pardalot, detalla sus desplazamientos en autobús: “Al mediodía cerré y después de efectuar la oportuna consulta en la guía urbana que me prestaron [...] regresé en autobús al lugar del crimen” (*ATS* 63). Y después: “Volví a coger el mismo autobús en dirección contraria y conseguí abrir con sólo diez minutos de retraso sobre el horario anunciado...” (*ATS* 63). Así se trata de idas y vueltas que reflejan las redes complejas de su labor sobre el terreno mientras regenta una peluquería.

Pero lo más interesante en el resto de la novela es que el narrador se va en un trayecto en tren. Narra lo que observa dentro y lo que pasa es similar a *MCE* y *LA*: “A aquella hora el tren no iba lleno, si bien en el vagón al que subí no había ningún asiento libre ni nadie me cedió el suyo, a pesar del baño de sales, el vestuario y mi actitud recatada” (*ATS* 186). Durante el trayecto, el paisaje alrededor de los ferrocarriles es lo que cuenta para el narrador:



En el cristal vi transcurrir el paisaje sobre la transparencia de mi cara mustia. El tren circulaba junto a un muro corrido de unos dos metros de altura, totalmente cubierto de graffiti de colores. Detrás del muro se veían almacenes de ladrillo rojo, vacíos y desvencijados. Las paredes de estos almacenes también estaban cubiertas de graffiti. No había un palmo de pared sin graffiti. Ponderé con respeto la diligencia y constancia de una generación dedicada a pintarrapear todo el trayecto de Gibraltar a la frontera. (ATS 187)

La presencia de “graffiti” forma parte de un paisaje urbano, pero más particularmente de áreas marginales –aunque se pueda tratar de algo típico de delincuencia como forma de movimiento– y que se trata de todos modos de una cierta expresión identitaria. Este es el asunto del muro, como lo ha apuntado Kalt en muchos otros momentos: es un espacio posindustrial, portuario y mediterráneo (79-80). La mirada del narrador, al moverse el tren hacia adelante, se mueve también y se enfoca en lo contrario de lo referido arriba. Sorprende su modo de darse a las descripciones:

En la suave cadena de montículos, bloques de viviendas destinados a la cría del pobrete violentaban el horizonte. En todas las ventanas había ropa tendida. Al cabo de un rato avistamos el mar. Como el cielo seguía opaco, en la playa no había nadie. Aparté la vista, porque el mar me deprime. La montaña también. En general me deprime el paisajismo.

Todo lo que está a más de diez metros de distancia me produce desasosiego. (ATS 187)

Las afirmaciones del narrador son importantes y son elementos fundamentales para seguir una vía de pensamiento que pertenece al caos urbano, a la calle, por y en donde puede realmente actuar. El rechazo del paisajismo del mar y de la montaña responde más bien a su preferencia por la acción y por el desplazamiento en que es entonces agente. Aquí, en la observación, su movimiento está restringido, aunque sí necesita tomar el tren para seguir algún objetivo en particular: seguir a Ivet hasta donde se va a parar. Dirige de nuevo la mirada:

Por suerte, al otro lado de la vía discurría la carretera y, más allá, la autopista. Con esto me distraje un poco. Los almacenes vacíos dejaron paso a desmontes y pilas de detritus. Luego fueron apareciendo urbanizaciones y centros comerciales entre espacios verdes. Unas veces había grandes bloques de apartamentos, todos iguales, otras veces, casitas bajas, también iguales, dispuestas en forma lineal o caprichosa, como si la organización general del territorio se hubiera ajustado a varios planes, todos distintos entre sí, todos malos y todos dejados a medio hacer. (ATS 187)

Si el mar y la montaña no le corresponden por estar asociados a una naturaleza hasta cierto punto pura, el narrador detective encuentra amparo en elementos industriales, espacios sucios y sospechosos donde suele meterse para sus actividades. Otero interpreta así el desplazamiento del narrador en el tren que atraviesa las afueras de la ciudad: “Los alrededores de Barcelona tampoco han mejorado demasiado con el acelerado desarrollo urbanístico de la última década. En algunas descripciones del paisaje el narrador muestra su nostalgia y su obvia desilusión con los tiempos que corren” (Otero 266). Dicho esto, el desplazamiento, en su sentido de agrandar las diferencias y desajustes entre el centro y la periferia, se muestra rápidamente por medio del paso del tren.

A su regreso a Barcelona, después de lo ocurrido en las afueras, conducir a alta velocidad provoca la alteración de los sentidos del narrador detective, como vemos en el siguiente fragmento: “Recorrimos media ciudad a la velocidad del sonido sin respetar semáforo ni señal viaria alguna. Por fortuna el coche era de buena factura y ella conducía como lo que en mis años mozos se llamaba un as del volante. Detuvo el coche en la calle Ganduxer, una calle residencial, ancha y arbolada” (ATS 212). Esto es lo que se llama actividad de delincuentes para llegar a propósito a su misión. Oswald encuentra que “*La aventura* functions as a discursive spatial practice that through

the portrayal of the city's spaces and inhabitants casts doubt on the idealized image of Barcelona marketed to capitalists and tourists at the end of the twentieth century” (“Images and Places” 106).

Al paso del nuevo siglo, el uso del autobús por el narrador detective es, como referido anteriormente, recurrente en *EBV* y luego en *SME*. Vamos a detenernos primero lo que sucede en *EBV*, después de lo que ya sabemos desde lo sucedido en *SME*. Usar un transporte colectivo como el autobús activa la agencia del narrador para pasar tiempo pero también para aprovechar este servicio público: “Finalmente busqué una parada de autobús, me subí al que me convenía y me dejé llevar disfrutando de las delicias del aire acondicionado y planeando el paso siguiente del incierto recorrido que acababa de iniciar contra los dictados de la prudencia más elemental” (*EBV* 43). El recorrido en autobús es un espacio en que se forman los planes del narrador. En la sección precedente, hemos recogido también ejemplos de bajadas de autobús en las que, de repente, el narrador comienza a describir el espacio por el que está transitando. Ahora seguimos con los trayectos con énfasis en el espacio del autobús. En otro encuentro y diálogo con fines de intercambiar información, el narrador se desplaza de nuevo en autobús hacia la zona de playa de la Barceloneta con un poco de crítica al metro, como una transición de la visita en desplazamiento de un personaje a otro, de Pollo Morgan a la Moski:

Me despedí de él y salté al autobús camino de la Barceloneta. Una de las pocas ventajas del verano en la ciudad es la fluidez insólita del tráfico. Si el autobús no tarda mucho en pasar, uno puede cruzar Barcelona de punta a punta sin que la barba le llegue a la cintura al llegar a su destino. El metro es rápido todo el año, pero yo prefiero transitar por la superficie, en un vehículo del que pueda saltar en marcha si las circunstancias lo imponen. Además, en el autobús viajo de gorra gracias a la tarjeta de la edad de oro que me vendió un moro por quince euros hace no sé cuántos años. Si pasa el revisor, simulo

expectoraciones y no se detiene a inspeccionar a fondo el documento acreditativo de mi supuesta ancianidad. (*EBV* 87)

En este momento, el desplazamiento pinta una serie de situaciones potenciales cuando el narrador tiene que acreditar o comprobar o justificar su pasaje de transporte público. El autobús le permite más flexibilidad en sus planes ya que al menos puede ver por las ventanas, algo que está limitado en el metro, especialmente por el centro de la ciudad. La presencia en *ATS* del moro que vende algo es llamativa por lo menos en el sentido de que se trata de un vendedor ambulante que tiene el estatuto de Juli en esta novela, y habla también de la impresión que provoca el importante flujo migratorio que llega desde el norte de África. También su manera de simular toses y ruidos del pecho para que no se le acerque el revisor es un gesto que parece desestabilizante y a la misma vez un espectáculo performativo en términos de cumplir algún objetivo. En otro momento, se embarca de nuevo en el autobús y se encuentra con algo especial: “En aquel momento pasaba un autobús. Le hice señas y cuando se abrió la puerta salté adentro. En el autobús sólo viajaban dos señoras de avanzada edad vestidas de negro. Antes de sentarme, las saludé muy gentilmente quitándome el sombrero” (*EBV* 95). El gesto de quitarse el sombrero puede tener una significación cultural, pero en términos de desplazamiento, esta es sólo una manera de comportarse en un espacio y una situación determinadas, por eso no tiene realmente peso sobre el rumbo de las acciones.

Sin duda, la novela *SME* es un texto en el que el uso de autobuses de Barcelona es muy notable y ordenado. Los trayectos son tan específicos como la agudeza del narrador que relata con detalles específicos el caso de la señorita Baxter. Una cosa peculiar de esta novela es la llegada accidental del narrador detective a Zaragoza. Recordando a Cervantes, el recorrido de don Quijote hacia Barcelona quería evitar el paso por Zaragoza que había sido el destino del personaje de Avellaneda. En fin, en el texto mendociano, desde su desplazamiento al centro histórico de

Zaragoza por culpa de su demasiado interés en un asunto, tiene suerte de poder regresar a los puntos de interés de Barcelona en un autocar turístico y en el camino hacerse un aliado entreteniéndose con el simpático chofer:

Entretenidos en esta amena plática, se nos había ido el tiempo sin pensar cuando avistamos en el horizonte el denso y contaminado perfil de Barcelona. Antes de entrar en el núcleo urbano, Ramiro me preguntó si iba a la Barceloneta y, al responderle yo que iba justamente al otro extremo de la ciudad, se ofreció a llevarme. (*SME* 166-167)

Con la confianza que gana en el poco tiempo que se comparte en este desplazamiento en autocar turístico, no es ninguna molestia ni dificultad el resultado de este movimiento, dado que los turistas que se encuentran dentro ni siquiera se dan cuenta realmente de lo que es la realidad representada, es decir, de la contaminación en la Barcelona mendociana. Pues esa contaminación, al llegar a donde quiere bajar el narrador, llega también a provocar en las afueras un disparatado acontecimiento:

Mientras pronunciaba estas amables palabras circulábamos por las pobladas calles de Santa Coloma y estuvimos en un tris de hacer una hecatombe a la puerta de un mercado. Los transeúntes reaccionaron arrojando verduras y huevos contra las ventanas y golpeando la carrocería del autocar con latas, piedras y palos. Sin alterarse y recorriendo de nuevo a la megafonía, Ramiro anunció:

– ¡Navarra en fiestas! (*SME* 167)

El paso del autocar de turismo no es nada favorable para los lugareños porque se trata de una generalizada saturación del turismo de la región mediterránea, del que la actual Barcelona sufre desde hace muchos años. Otro punto de desplazamiento es reemplazar Santa Coloma por Navarra:

de un lado, los turistas no reconocen Santa Coloma, mientras Navarra está menos mal para quizás asociar el ambiente festivo de lo que pasa durante los sanfermines, excepto que aquí se trata de arrojar verduras.

En la segunda parte, muchos años más tarde, las líneas de autobuses barceloneses también han cambiado con el paso del tiempo. Luego, prosigue sobre el sentido de su desplazamiento en autobús cuyos números de ruta corresponden en la actualidad:

Tranquilizado en lo concerniente al aspecto formal de mi mandato, comencé a cumplirlo cuando sentí de nuevo el desasosiego generado por mis recuerdos y cavilaciones y sin apenas reparar en lo que hacía, volví a subir al autobús H10, hice transbordo al V15 en el Cinc d'Oros y con una relativa inversión de tiempo y paciencia, me encontré de nuevo en la esquina del paseo de San Gervasio con la calle de Sant Hilari. (*SME* 213-214)

Este fragmento insiste en que hace mucho más uso de los autobuses por la ciudad como preferencia. El desplazamiento siempre tiene su curso, a pie y en autobús. El narrador describe la experiencia que provoca la interacción con los escolares:

Bajé, pues, caminando hasta la plaza Bonanova y allí cogí el 58. Era la hora de salida de los colegios y el autobús iba repleto de criaturas de varias edades y tamaños, todas en estado de gran excitación, lo que me obligaba a mantener en alto los envases para evitar roces y aplastamientos y me impedía agarrarme a las barras de sujeción, de modo que iba dando continuos trompicones de la parte delantera del autobús a la trasera y de la derecha a la izquierda. Me apeé exhausto en la esquina de Muntaner y Aragón y me puse a esperar el 20 para hacer en éste el resto del recorrido. (*SME* 239)

El narrador siempre tiene cuidado del contenedor de la orden de comida china que lleva desde hace varias horas. En este episodio agitado parece que los trayectos son interminables y eso da la sensación de que el movimiento por el espacio es un continuo sufrimiento para el narrador puesto que tiene un objetivo: llevar el pedido de la comida a su destinatario. El movimiento, pues, recobra sentido como si se tratase de una odisea en el espacio urbano barcelonés: “A continuación me dirigí a la calle Balmes y esperé a que pasara el autobús de la línea 7 dirección Diagonal Mar” (*SME* 254). Luego, es notable que toma otro autobús en dirección del mar y se para en donde debe hacerlo:

El trayecto no fue breve y después de apearme del autobús aún deambulé perdido por aquella zona sumida desde hacía unos años en una constante transformación, de modo que cuando llegué al edificio en uno de cuyos pisos estaba el estudio de televisión, según me había dicho la chica de la plaza Letamendi, debía de ser tarde. La calle estaba desierta y el edificio parecía abandonado. (*SME* 255)

En este punto del desplazamiento el narrador evoca la historicidad de la ciudad de Barcelona con las transformaciones efectuadas a lo largo de las décadas, dado que se trata luego de una pista importante de información que va a influir en el rumbo del caso: la señorita Westinghouse.

De nuevo, el narrador se refiere a los transportes públicos barceloneses. Con lo que ya sabemos de sus desplazamientos en autobuses de la ciudad, aquí desea invitar a la señorita Westinghouse a tomar el tranvía moderno de la Diagonal:

Mira, para empezar, nos llegamos a la Diagonal y en cuanto pase el tranvía, lo cogemos. Hace años que pusieron estos tranvías y todavía no los he probado. Son fantásticos, eh, nada que ver con aquellos trastos de cuando éramos niños y viajábamos colgados de los

topes. Éstos son el último grito. ¡El Trambaix! El nombre es sugerente. Procaz, pero dinámico. Dicen que se va de maravilla. Como en avión, sólo que por la vía. (*SME* 270)

El narrador hace también hincapié en su recuerdo de infancia del tipo de desplazamiento que ofrecían los tranvías barceloneses de la época de la posguerra o los años cincuenta. Sin embargo, el hecho de que no lo haya probado todavía es por el hecho de que sus misiones nunca le han dado la ocasión de usarlo. El uso del discurso indirecto como desplazamiento discursivo se refiere solamente a lo oído como opinión de los usuarios. La comparación al avión parece ser un disparate, pero en cuanto a la polisensorialidad es algo que es pertinente puesto que el ruido que hace el tranvía es bastante similar. En eso recuerda y hace referencia a su viaje de misión a Madrid en *LA*. La invitación a la señorita/el coronel Westinghouse desafortunadamente es en vano, ya que no circula ninguno por las vías en aquellas horas de la noche:

Lo del tranvía había sido un farol. A aquellas horas sólo circulaba el bus nocturno y no con excesiva frecuencia. Por suerte el N7 me venía como anillo al dedo. Lo esperé un rato apoyado contra un árbol. Cuando vino, subí y me senté. No viajaba nadie más. Suavemente el autobús recorría la noche y yo iba pensando. (*SME* 274)

Y por eso recurre en lugar del tranvía al autobús nocturno, para dar cierto sentido de continuidad con lo que ya había emprendido desde el comienzo de la novela. Como la noche se anuncia suave, el movimiento del autobús –o bien el trayecto– también indica lo mismo. De nuevo, el narrador retoma el trayecto a pie y en autobús para seguir con sus gestiones, una vez acabada su entrevista insólita con Baxter y Llewelyn. El desplazamiento por la ciudad es bastante extenso, casi laberíntico y con muchos pasos desde el centro de la ciudad hasta llegar a Pedralbes:



De no haber ido abarrotado el autobús, a buen seguro me hubiese sentado junto a la ventana, hubiese recostado la cabeza en el cristal y, mecido por el traqueteo, me habría vuelto a dormir de un modo feliz y fulminante. Pero como no era fácil conciliar el sueño de pie, apretado y zarandeando, me puse a repasar la información reunida a lo largo del día y me acabé bajando antes de concluir el recorrido, en la Ronda de San Pablo esquina Marqués de Campo Sagrado. Allí esperé el 64 en dirección a Pedralbes. Mientras esperaba, vi a lo lejos, recortado contra el cielo azul, discurrir el teleférico de Montjuïc. Reparadas y repintadas, incluso a aquella hora temprana las cabinas iban abarrotadas de turistas que no podían desperdiciar su tiempo si querían ver tantas cosas maravillosas como ofrecía la ciudad. Cuando finalmente llegó el autobús, subí y viajé, febril y despejado, hasta el final de la línea, precisamente frente al venerable monasterio de Pedralbes que da nombre al barrio o lo toma del mismo. El reloj del campanario señalaba las nueve. (*SME* 307)

El desplazamiento por la ciudad es una curiosidad porque concurre con el movimiento frenético de los turistas que siempre pinta con un placer extraño, incluso los que van en el teleférico de Montjuïc. El paisaje de sonido lo indica el campanario y eso casi indica que el narrador está en constante desplazamiento tanto físico y geográfico como mental a lo largo de todo un día. Esto último es lo que más ha ocupado el espacio del desplazamiento en la novela, integrando a la misma vez la memoria polisensorial de varias experiencias en la geografía barcelonesa.

Veamos ahora los transportes de nuestro narrador romano como proyección y retroceso en el imaginario antiguo, polisensorial, con varias fuentes literarias y mediáticas impuestas por Mendoza. Los desplazamientos de Pomponio abarcan distancias mayores que los del narrador detective entre ciudad, campo, costa, imperios, centro y periferia. En el mundo de Pomponio se utilizan transportes como el caballo, la nave y la caravana. La novela no hace mucho hincapié en

el uso de medios de locomoción dentro de la misma ciudad de Nazaret, excepto el único momento en que Pomponio ve un carruaje tirado por bueyes que circula por el bullicioso mercado, referido previamente (*PF* 74).

La primera referencia a un modo de transporte la recoge Pomponio con su viaje a caballo para llegar a su primer destino, ya acosado por la diarrea constante: “Después de un día de viaje a caballo llegué solo al lugar por donde discurren estas aguas, me apeé y me apresuré a beber dos vasos, ya que el primero no parecía surtir ningún efecto” (*PF* 8). No saciado de su experiencia, Pomponio se deja llevar de nuevo hacia otros horizontes y topa con árabes en medio de su búsqueda de aguas milagrosas.

En cuanto a la caravana de los árabes, este modo de transporte le permite el desplazamiento de una región a otra, como, por ejemplo, el desierto: “Tras lo cual me levantan del suelo, me atan con sogas a la giba de un camello y reemprenden la marcha. Al ponerse el sol la caravana se detuvo e hizo campamento al pie de una duna, sobre la que se encendió una fogata y fue colocado un vigía para mantener alejados a los leones u otros merodeadores nocturnos” (*PF* 9). Ya encontrándose lejos de su misión, Pomponio recuerda lo que pasa con el transporte de las caravanas y los barcos desde su partida: “En Cesarea no había caravanas dispuestas a partir en ninguna dirección, pues los rumores sobre la presencia del Mesías se habían propagado por todo el país y reinaban el desasosiego y la alarma ante el temor de un levantamiento general. En cambio supe de un barco presto a zarpar rumbo a Tergeste” (*PF* 185). Una vez ya embarcado con esperanzas de volver a los confines de la península itálica, Pomponio se pone a reflexionar: “Pensando que desde allí podría rehacer el camino, pedí ser admitido como pasajero y, pese a no tener ni un dracma, lo fui gracias a la inesperada inclinación del capitán por las cuestiones relativas a la Naturaleza. Durante la travesía le referí mis viajes y él a mí los suyos...” (*PF* 185). El transporte determina la fortuna del

desplazamiento de Pomponio Flato, de modo que se trata de una interacción con espacios céntricos y periféricos. Es algo que comparte con los protagonistas que se desplazan en la urbe barcelonesa, al mismo nivel de consideración del papel del clima y las condiciones atmosféricas en sus andanzas pedestres que, en cierto sentido, da como resultado conocer más sobre el entorno social y cultural que se discutirá en el próximo capítulo.

En fin, para avanzar al siguiente capítulo, nos será de utilidad recordar las siguientes palabras de Westphal: “Bien entendu, l’analyse de la représentation, lorsqu’elle est conduite selon une logique polysensorielle, nourrit la réflexion sur le stéréotype et l’exotisme” (*Géocritique* 222). Los estereotipos, el exotismo y la diferencia son unos temas que indagan la pertenencia a un espacio determinado y hasta participan en los debates importantes sobre la identidad y la nación, aunque el objetivo no siempre es del todo serio con la sátira (que también encuentra problemas con la verdad), según las lecturas de la sátira mendociana, compartida con el modelo cervantino, como costumbrismo polisensorial contemporáneo. Esta cuestión se despliega en el siguiente capítulo con el concepto de etnotipia.

### CAPÍTULO TERCERO

#### El desplazamiento como dinámica entre cultura y etnotipos en espacios satirizados

Si en el capítulo anterior exploramos el uso de los cinco sentidos en los desplazamientos pedestres o en transporte, este capítulo se enfoca más en la (autor)representación cultural en relación con el espacio transitado, también imaginado en algunas instancias. Podemos comenzar la discusión con una sugerencia de Renée W. Craig-Odders: “Although the crimes take many forms and occur in many places, it might be said that collectively the central crime in contemporary Spanish crime fiction is often the destruction of memory and history and, with it, identity” (8). Esos misterios y crímenes invitan a indagar los mecanismos que llevan a esa destrucción o también al revés. Especialmente cuando se trata de la ficción de Eduardo Mendoza.

El mundo novelístico de Eduardo Mendoza abarca espacios variados y esta tesis no pretende hacer una caracterización amplia de la obra completa del novelista, sino particularmente nos enfocaremos en la relación entre la literatura, la sociedad, la cultura –que tienen peso en la comprensión de la situación sociopolítica a través del desplazamiento– y la sátira como prácticas en la codificación ficticia de la actualidad de Cataluña, espacio de predilección que trabajan los textos mendocianos en términos etnoculturales dentro del mundo mediterráneo. Pero representar lo mediterráneo tiene una dinámica con la presencia de estados-naciones. En su contribución a la espacialidad literaria y fílmica (desde la perspectiva francófona), François Naudillon y Mbaye Diouf evocan la necesidad de repasar las relaciones entre espacio e imaginario culturales frente a las migraciones: “L’immigration clandestine en Europe ou en Amérique, surmédiatisée aujourd’hui sous l’angle de la quête d’une nouvelle terre promise, n’indique-t-elle pas plutôt une

transition historique vers un nouvel humanisme transnational? L'espace européen lui-même n'est-il pas convoité, habité, découvert différemment par ses nouveaux citoyens?" (8). Dedicaremos más adelante una breve digresión al catalanismo o catalanidad de Mendoza, especialmente en el papel que desempeña la relación entre la elección de lengua de publicación, es decir, el castellano, y la representación de la emergente diversidad racial y cultural como elementos definidores de la Cataluña contemporánea en el seno del Mediterráneo.

Ahora bien, nos enfrentamos aquí a la misma pregunta y a la misma aproximación que nos planteamos desde el capítulo primero: ¿por qué debemos interesarnos de nuevo en el Mediterráneo? Esta vez, el espacio cultural, como cualquier otro espacio significado a través de la representación literaria, se presta a ser contradictorio, pero esa contradicción es lo que realmente nos interesa. A pesar del horizonte histórico-temporal, las investigaciones sobre contextos anteriores a la Edad Moderna pueden fácilmente presentar una unidad temática como productos de conocimiento real, especialmente porque los historiadores y los estudiosos ya han elaborado los marcos conceptuales adecuados y necesarios para el estudio del Mediterráneo en tanto espacio y región unida en su diversidad y complejidad aspectual. Sin embargo, tales procedimientos para estudiar el pasado –al menos en su sentido liminal, dado que el pasado visto tan sólo como una serie de hechos sueltos tendría poco sentido cuando nos enfrentamos a materiales literarios– manifiestan una tendencia a servirse de los cinco sentidos corporales, como hemos visto en el capítulo anterior sobre la polisensorialidad. Entonces, el Mediterráneo resulta de igual modo pertinente a la hora de estudiar la época contemporánea desde las tendencias de los estudios de la espacialidad con los conceptos del giro espacial (*spatial turn*) y *global* o *transnational* –al menos según lo que propone Paul Jay–, y sobre todo la geocrítica literaria.

Ahora, concentrándonos principalmente en el estudio geocrítico del espacio etnocultural de la ciudad de Barcelona, nos enfocamos en la intersección entre el desplazamiento y la sátira por el espacio cultural transitado, como estrategias y tópicos literarios que Eduardo Mendoza comparte con Miguel de Cervantes Saavedra –como una especie de lectura, relectura, eco, reescritura, resonancia, en fin, recepción– en que la vida y la literatura (o las letras) comparten un espacio fructífero que informa la representación satírica de sus obras. Estas estrategias contribuyen al vínculo entre la crítica social y el espacio geográfico en donde se producen las interacciones entre los personajes y, más específicamente, entre nuestros narradores mendocianos y su Mediterráneo, donde actúan como testigos y actores. Ciertas cosas o elementos son efectivamente posibles de trazar como característicos de las novelas de Mendoza. Siguiendo lo que ya han notado algunos estudiosos del novelista, este capítulo quiere indagar más en este aspecto, especialmente en contrastar y encontrar similitudes en el uso de personajes típicos –según su caracterización y sobre todo el uso del lenguaje– que se presentan muchas veces como “hábiles” en el uso del lenguaje – o en la expresión intencional del mismo para cierto fin–. En el caso contrario, el lenguaje empleado en la obra de Mendoza se alinea en rasgos generales con la comicidad, la cual se ha tratado ya como tema y preocupación desde hace mucho tiempo, y esta investigación no hace nada más que retomar su pertinencia en estos tiempos, ahora que la comicidad ya se ha expandido a diferentes medios tecnológicos y ha transformado a su público. El Mediterráneo como espacio cultural se ha elaborado con enorme creatividad desde las epopeyas y épicas de las civilizaciones de la Antigüedad, y esto siempre se ha hecho para enfatizar las relaciones entre etnias y grupos distintos y hasta incluso conflictivos. A pesar del tiempo que ha transcurrido, los valores que se vehiculan y las problemáticas que plantean comparten tanto en común con las preocupaciones contemporáneas en el Mediterráneo que solo un estudio amplio de los textos permite mirar en

retrospectiva. Eso es para hablar del ciclo de la vida humana así como del cambio que sufre el espacio geográfico, no por emitir juicios morales, sino para ofrecer apuntes que invitan a pensar cómo los humanos interactúan con los espacios y de qué modo uno controla o se deja controlar o influir en el otro, si queremos insistir en un aspecto “dialógico,” aunque modificando el uso común bajtiniano. Así, griegos, hebreos (judíos), romanos (en el sentido de ciudadano del imperio), egipcios, hasta los europeos contemporáneos, los españoles, los catalanes y los barceloneses entran en contacto dinámico con los africanos, los chinos y demás etnias y pueblos.

Reconocemos aquí que nuestro capítulo no va a repasar todas las discusiones secundarias del uso de los textos mendocianos a propósito del espacio cultural, sobre todo si no se relacionan con el desplazamiento y la sátira. Por eso, nuestro ángulo de análisis se apoya en el concepto de etnotipia que nos propone Westphal por ajustarse bien con la geocrítica. Pero, primero, será necesario hacer un breve recorrido sobre qué trata un estereotipo en una discusión textual y, luego, cómo pasamos del estereotipo al etnotipo de Westphal.

### **Del estereotipo al etnotipo**

Nos interesa el estado de la cultura y los influjos y las repercusiones de los estereotipos en las representaciones literarias y culturales, que, en cierto sentido, también poseen tal vez caracterizaciones esencialistas, pero sobre todo queremos subrayar que se trata de interacciones dinámicas, enfrentando pues imágenes o vibraciones —si queremos seguir la misma línea que ya discutimos previamente con la polisensorialidad del capítulo segundo—.

En particular, las ideas de Edward Said en el estudio de la literatura y cultura moderna y contemporánea han influido en la relación entre la escritura, la representación sociocultural, el

imperialismo y las minorías. Por eso, sus estudios ocupan un lugar fundamental en el desarrollo de la actual geocrítica. Nos parece pertinente evocar su idea sobre la escritura y la lectura del texto como una dinámica entre compromiso y poder en *Culture and Imperialism*:

Texts are protean things; they are tied to circumstances and to politics large and small, and these require attention and criticism. No one can take stock of everything, of course, just as no one theory can explain or account for the connections among texts and societies. But reading and writing texts are never neutral activities: there are interests, powers, passions, pleasures entailed no matter how aesthetic or entertaining the work. Media, political economy, mass institutions—in fine, the tracings of secular power and the influence of the state—are part of what we call literature. (Said 318)

Las palabras de Said nos hacen pensar en que los textos mendocianos también tienen sus propósitos, aunque el poder del humor y la sátira se dirige hacia el desplazamiento y la distanciación como prácticas textuales. Encontramos así que el formato y el contenido de los textos que estudiamos para esta investigación son polifacéticos. Dicho brevemente, esos mecanismos los emplea Eduardo Mendoza con la intención de jugar, criticar, reírse y distanciarse: objetivos comunes del humor y la sátira.

En el ámbito de la ficción, el estereotipo se nutre tanto de la cultura libresca como de la cultura existente en una determinada realidad-sociedad particularmente cercanas a las vivencias del autor. Por su parte, dentro de los estudios de la ficción del siglo XX europeo con concentración en la novela española, Gonzalo Navajas apunta la relación entre el lector y el texto a la hora de acercarse al estereotipo en su seminal *Mímesis y cultura en la ficción*:



El estereotipo o la observación general es otra forma de comentario directo que tiende a buscar, de manera más declarada que en las anteriores, la complicidad o connivencia del lector con la narración. En este caso se pretende establecer un acuerdo consensual por medio de la presión de la *vox populi*, del dictamen general. El lector debe aceptarlo porque, de lo contrario, no sería como el resto de los integrantes del grupo dictaminador y su buen juicio sería puesto en duda. Esta actitud puede verse como una especie de soborno del lector a partir del otro. Este otro, además, con frecuencia tiene como fundamento el ser meramente una composición arbitraria del narrador para satisfacer las necesidades de la narración. No es difícil entresacar de las novelas clásicas ejemplos de estas generalizaciones. (Navajas 153)

Es evidente entonces que el estereotipo es un recurso necesario y surge como tipo de interacción en el desarrollo de diferentes medios de caracterización cultural que, en cierto modo, nos hace falta para dirigir nuestra atención al estudio geocrítico de los espacios culturales de la ficción mendociana. Previamente, ya hemos visto muchos ejemplos de los comentarios de nuestros narradores autodiegéticos que documentan y se desplazan por las calles y por medio de diferentes transportes, como herramienta estratégica de desplazamiento de un punto a otro o para realizar un movimiento circular.

Puesto que el imaginario de la ficción de Eduardo Mendoza recurre a diferentes medios, es decir, más allá de lo textual, como la música, la radio, el cine, la publicidad y otros, nos parece relevante señalar algunos puntos que se aplican a la consideración intermedial del estereotipo. En efecto, Jörg Schweinitz repasa ese debate, particularmente desde el cine. Sus ideas están basadas en Lippmann, Uta Quatshoff, Coulmas, Amossy, Yuri Lotman (que se encuentra en las referencias de Westphal), Michel Riffaterre (que algunos estudiosos de Mendoza han recogido); y Schweinitz

proporciona los siguientes rasgos claves de estereotipos que podemos utilizar para interpretar el etnotipo en el corpus mendociano:

1. Presencia de esquema, reduccionismo y estabilidad: se trata de fragmentos textuales e imágenes incompletas y apenas son ideas completamente formadas. (Schweinitz 28)
2. Automatismo y convencionalización: esta combinación tiene el efecto de producir un paradigma estándar en un campo intersubjetivo. Es decir, los paradigmas convencionales rigen la cosmovisión de la sociedad representada buscando así estabilidad y asimilación. (Schweinitz 33-34)
3. Distorsión y pérdida: las ideas sobre culturas y gentes extranjeras son más bien ilusiones, en lugar de informaciones factuales, que revelan más sobre los intereses de la sociedad que construye el estereotipo. (Schweinitz 36)
4. Terreno de diferencias: la formulación y la codificación del estereotipo por medio del texto se trasladan a la etapa intertextual como un discurso convencional reconocido. (Schweinitz 40)

Ahora que hemos visto las implicaciones y los mecanismos básicos que requiere el concepto del estereotipo, nos enfocamos en la distinción que nos aporta para el uso de la *ethnotypie* o etnotipia. Westphal nos aclara aquí la dinámica entre los términos que requieren los conceptos bajo el sufijo de *-typie* y la implicación necesaria para la geocrítica:

Le territoire-nation semble obéir à une logique d'appartenance légitimant paradoxalement l'exclusion. À vrai dire, plutôt que de stéréotypie, on serait autorisé à parler d'ethnotypie, c'est-à-dire de la représentation stéréotypée d'un peuple catégorisé en fonction d'une série de xénotypes, comme la reproduction sérielle d'un parangon coulé une fois pour toutes dans le bronze. Soumis à un discours type, à une *doxa*, qui se greffe sur une durée immuable,

cet espace-là entre dans un registre discursif qui est aussi celui du stéréotype. (*Géocritique* 234)

Imprescindible es considerar que los estereotipos, primero, son vitales en el funcionamiento de la cultura del humor, la sátira y la ironía y, segundo, solemos encontrarlos en un gran número de textos literarios de cualquier época codificada, por ejemplo, en el material cervantino, y practicada con cierto cuidado en la producción cultural contemporánea, que es cuando necesitamos ponerlos en relación con la idea de etnotipia. En general, los estereotipos suelen ser inofensivos, pero desde la conciencia (pos)colonial, como en la geocrítica, no tienen que ser descartados, sino que hay que resaltarlos para dar mejor sentido de distanciamiento. ¿Es esta técnica lo que nos va a permitir sacar provecho del estudio de lo que encontramos en el camino en los textos mendocianos? Sin duda. Westphal define el etnotipo del siguiente modo, contextualizando sus tipos y usos: “L'éthnotype renforce une identité rêvée pour soi-même (éthnotype mélioratif) et/ou par opposition (*agon*) aux entités voisines, considérées comme irrévocablement *autres* (éthnotype péjoratif)” (*Géocritique* 235). La evocación de una identidad soñada parece reformular la idea de la comunidad imaginada de Anderson. Pero eso es lo que solemos encontrar en los narradores que claramente se distinguen del espacio cultural-humano por el que transitan o practican. Además, escribe Westphal: “Le stéréotype donne une leçon explicite sur l'Autre autant qu'il révèle la nature cachée du Soi” (*Géocritique* 235). Solemos encontrar en muchos estudios la cuestión del otro, pero nos limitamos y actuamos con prudencia aquí sobre las discusiones profundizadas del concepto, dado que las relaciones entre narradores textuales y los humanos en su propio espacio cultural no necesariamente se corresponden con lo que exponen las ciencias sociales. Por eso, Westphal propone el término etnotipia en cuestiones literarias: “Toute représentation n'a d'autre durée que l'instant ; au-delà de l'instant, l'archi-impression, se formulant, deviendrait stéréotype. Lorsqu'il est

éthnotype, le stéréotype possède une utilité pratique. Jamais innocent, jamais inoffensif, il est foncièrement pragmatique” (*Géocritique* 235). Desde esa sugerencia, a lo largo de este capítulo, vamos a analizar ejemplos de estereotipos vinculados con lo inocente, lo inofensivo y lo pragmático que van a compartir nuestros narradores culturales de espacios mendocianos. Pero nuestro estudio también encuentra potencialmente mucho que desplegar y marcar territorios como bien lo apunta Westphal:

Le stéréotype n’est pas circonscrit au récit que l’on a sous les yeux ; il guette aussi le commentateur. Pour être vraiment à l’abri, celui-ci devrait vivre hors du monde et se reporter à un méta-langage extra-mondain. Il lui faudrait se transformer en machine à décoder sans âme et sans états d’âme. Il lui faudrait en somme prendre la place du démon de Laplace, déterministe et ricanant. (*Géocritique* 236)

Lo que acabamos de leer es exactamente el proceso de interpretación de los textos que vamos a analizar desde el ángulo de los espacios culturales. A pesar de todo, aunque nos referimos a espacios culturales, siguen siendo desde luego espacios literarios, dado que están enmarcados dentro del formato genérico de la novela, aunque en el caso de Cervantes y de Mendoza, la novela no es necesariamente la paradigmática decimonónica, pero sí Mendoza es heredero cierto de lo tradicional. Westphal prosigue la discusión con la interpretación interdisciplinar de la alteridad como factor importante del espacio cultural:

En littérature comme dans les autres champs des sciences humaines et sociales, l’analyse de l’altérité et de l’ailleurs repose sur un système binaire qui oppose (et parfois rapproche de manière emphatique) un regardant et un regardé selon un principe d’écart systémique et insurmontable. Dans la meilleure des hypothèses, l’analyse place l’exégète dans une position tierce à l’égard du regardant et du regardé – une position qui échapperait à toute

norme de référence ou qui serait régie par une norme idéale, idéalisée, neutre en somme. Mais voilà : la neutralité affichée est presque toujours une revendication du centre. (Géocritique 238)

Como la geocrítica se enfoca en el estudio de los espacios humanos que tienen relación intertextual o existencia geográfica, un movimiento de ida y vuelta de referencias tanto reales como ficticias hace que realidad y ficción se apoyen, se nutran, se separen o se destruyan para crear algo distinto que contribuya a una multitud de representaciones de las ciudades literarias. De hecho, en la obra de Mendoza, la referencia a la realidad se hace “lo suficiente como para contemplar las intersecciones de sus novelas y los acontecimientos reales” (Knutson, “Mundos aparte” 38). Ya hemos visto que la polisensorialidad, como señalaba al final del capítulo segundo, se apoya en la multiplicidad de sentidos asociados y puede dar lugar a estereotipos de todo tipo. Trabajaremos en este capítulo particularmente con las categorías identificadas como etnotipo meliorativo (*mélioratif*) y etnotipo peyorativo en nuestro corpus y los modos en que esas proyecciones nos hablan del sentido de los desplazamientos y la sátira por los espacios culturales.

Junto con la presencia inevitable del etnotipo, trataremos también de conceptualizar el espacio cultural de los textos mendocianos como progresivo, circular, regresivo o bien cíclico —a la manera como lo veía la cultura griega antigua, sobre todo en el pensamiento y el drama, así como en su mitología—. Buscar en la sabiduría como referencia a los antiguos y a los clásicos en este capítulo es fundamental, dado que con el paso del tiempo se han acumulado muchas caracterizaciones tipificadoras de ciertos grupos, en particular, los marginados y las élites. En concreto, en las novelas de Mendoza encontramos la misma vena que reconocidos escritores de sátiras como Larra, Cadalso, Cervantes, el Arcipreste de Hita, Luciano, e incluso podemos remontarnos a Platón en sus monumentales diálogos socráticos de *La república* y *El banquete*

desde el ángulo lúdico-paródico-satírico y ficticio. Las obras de esos escritores suelen estar contextualizadas en tiempos de crisis: muy probablemente Platón creaba aquellas sociedades como parte de su reflexión y servía de puente alternativo al juicio común y lo inteligible por medio de la comprensión de la sátira en contra de las formas populares del sofismo de su tiempo. Lo mismo podríamos decir cuando Mendoza suelta a deambular a Pomponio Flato, al narrador extraterrestre y al narrador detective: se desplazan por diversos espacios, examinando con raciocinio entre burlas y veras los tópicos etnoculturales de su mundo narrativo.

### **El Mediterráneo como espacio de estereotipos etnoculturales: de los griegos hasta la actualidad por medio del humor cervantino**

Con la evocación del Mediterráneo, nos parece evidente por la segunda parte del título que lleva este apartado que no se va a tratar de una especie de recorrido histórico, ni tampoco de un repaso cronológico de lo que hay. Más bien se trata de poner sobre el tapete, o bien localizar, a algunos pensadores culturales que han formulado ideas sobre el espacio cultural mediterráneo, centrándonos particularmente en Fernand Braudel. Ese espacio cultural abarca la intertextualidad pero también la interculturalidad y ambas están muy presentes en la literatura mediterránea. Los enfoques del discurso cultural mediterráneo en nuestro estudio abarcan la tradición grecorromana, Cervantes y el siglo XX, época que examinan las novelas de Eduardo Mendoza. De momento, la interacción de los conceptos de tradición y modernidad que formula Idoia Puig afirma la ventaja de la interpretación de culturas de distintas épocas:

It is fitting to do so also to bring closer two different literary moments. One cannot forget that certain devices and patterns have their origins in earlier traditions and it is instructive

to be more aware of these roots. Contemporary literature is not disconnected from the past. These connections should be made more explicit so they become more available. It recognises past culture and enriches present literature. Thus the tradition is discovered and developed in the modernity of contemporary literature. (Puig 5)

A continuación, para subrayar el paso de las ideas entre épocas, nos parece útil señalar las opiniones que nos proponen José Ortega y Gasset al inicio del siglo XX en sus *Meditaciones del Quijote*, seguir luego con algunos intelectuales que dialogan con Braudel como Iain Chambers y Daniel Kalt en el énfasis de su estudio literario-cultural del Mediterráneo contemporáneo. Las aproximaciones culturales al Mediterráneo en Braudel recogían aspectos del turismo masivo por el paisaje, como ya hemos visto en el capítulo segundo. Esta discusión puede abarcar más textos, evidentemente, siempre que nos ayuden a aclarar ciertos mecanismos específicos sobre lo que se entiende por las culturas mediterráneas –porque no hay una sola y única– en las novelas de Mendoza.

En el ámbito de los ensayos hispánicos que tratan una parte del Mediterráneo, podemos sacar algo provechoso sobre el tema de las *Meditaciones del Quijote*, de José Ortega y Gasset, pensador-filósofo que ha influido en la cultura europea, aunque le lluevan críticas hoy en día por su mirada modernista-finisecular. Pero eso es signo del avance de la sociedad del conocimiento sociocultural dentro de la que nos encontramos. Ortega y Gasset recoge en la siguiente reflexión un panorama cultural del Mediterráneo: “El Mediterráneo es una ardiente y perpetua justificación de la sensualidad, de la apariencia, de las superficies, de las impresiones fugaces que dejan las cosas sobre nuestros nervios conmovidos” (Ortega y Gasset 136). Esa idea la exploramos bastante en esta investigación, pero no exclusivamente desde los ojos, sino en la intervención de los cinco sentidos con la polisensorialidad. Y cuando afirma que “[l]os mediterráneos, que no pensamos

claro, vemos claro” (Ortega y Gasset 136), nos recuerda a los narradores autodiegéticos de las novelas mendocianas y, evidentemente, al modelo de aquellos en el *Quijote* de Cervantes que ya hemos explorado a lo largo de nuestro estudio. Ortega y Gasset encuentra que en la obra de Cervantes la “potencia de visualidad es literalmente incomparable: llega a tal punto que no necesita proponerse la descripción de una cosa para que entre los giros de la narración se deslicen sus propios puros colores, su sonido, su íntegra corporeidad” (Ortega y Gasset 137). Eso se relaciona correctamente con los ejemplos de la polisensorialidad durante la contemplación del entorno festivo barcelonés y del mar Mediterráneo por don Quijote y Sancho. Y eso es sobre todo relevante para hablar de los vínculos entre los sentidos y la creación de etnotipos. Ortega y Gasset escribe: “Para un mediterráneo no es lo más importante la esencia de una cosa, sino su presencia, su actualidad: a las cosas preferimos la sensación viva de las cosas” (Ortega y Gasset 138). Evidentemente, la perspectiva de un autóctono que nos ofrece brevemente Ortega y Gasset sobre el Mediterráneo ya nos parece superada dentro del contexto sociopolítico actual afectado por flujos migratorios que aceleran la urgencia de considerar la diversidad de su representación. Sin embargo, conservan interés sus ideas mediterráneas relacionadas con la representación y la ficción, teniendo en cuenta el vínculo de su reflexión con el *Quijote*; por ello nos parece fundamental recordar esas ideas porque eso influye en la representación etnocultural de los pueblos del Mediterráneo, particularmente de aquellos que han estado bajo la influencia de las tradiciones grecolatinas. Esa influencia se halla por su mayor parte en los lugares y los textos que han sobrevivido el paso de las épocas. Se trata entonces de un repertorio de estereotipos que constituye el imaginario cervantino y mendociano.

Las ideas de Iain Chambers sobre el Mediterráneo cultural también nos ayudan a profundizar en nuestra investigación. El trabajo de Chambers dialoga con las múltiples capas



espaciotemporales de la región, pero también dialoga con el monumental y ambicioso estudio de Fernand Braudel. Bajo el enfoque de los estudios poscoloniales, Chambers efectúa una exploración intelectual que tiene resonancias de la geocritica de Westphal, pero que abarca más intermedialidad en su estudio, particularmente entre la palabra, el cine y la música. En particular, tanto en Cervantes como en Mendoza notamos que lo mediterráneo interactúa con la nación y la idea de la pluralidad que explora Chambers. Asimismo, la dinámica de los poderes hegemónicos, que se fijan particularmente en la producción del saber y el conocimiento, parece haber creado y proyectado ideas, imágenes e imaginarios fijos del Mediterráneo que lo presentan como inferior, desde la mirada impuesta desde el norte de Europa, frente al progreso y avance de esa región y sociedad del norte (Chambers 41). Y por eso, Chambers considera, y concordamos con su formulación de esta idea, que: “the Mediterranean becomes the site of an ongoing and unfolding critique of the ‘progress’ which has sought to enclose and explain it over the last five hundred years that constitute ‘our’ modernity” (Chambers 42). En este sentido de la modernidad, tanto Ortega y Gasset como Chambers insisten en el papel que juega la sensualidad por medio de la producción del arte. Así, a lo largo del capítulo, vamos a encontrar materiales que intentarán justificar la dinámica entre la cultura mediterránea, los estereotipos (que tienden hacia la proyección y tipificación –como mecanismo de humor y sátira– de ciertas etnias) y la sensualidad. Chambers evoca el papel del lenguaje musical y encuentra que “Musical languages [...] give voice to the invisible” (Chambers 42). Esa idea la yuxtapone también con una de las facetas del concepto de desplazamiento: “If sounds historically emerge from certain places, they are nevertheless destined to travel in a manner that rapidly exceeds the frontiers imposed by local identities and immediate boundaries” (Chambers 43). El uso del lenguaje musical desde la formulación de Chambers nos propone ideas interesantes sobre su dinámica en los espacios humanos que

encontramos representados en las novelas mendocianas. En particular, la interacción entre estos elementos y el desplazamiento considera que el aspecto sonoro y musical “proposes a ‘home’ that fluctuates, travels, and is perpetually uprooted [...] full of discontinuous histories, the sounds of voices that evade conclusion, accents that do not seek to domesticate the world but, rather, bear interrogations that promote a sense of the unhomely” (Chambers 55). Las distintas representaciones del lenguaje musical justifican nuestro interés en la aproximación de Chambers sobre el espacio cultural del Mediterráneo: se acercan al destacar la interacción de las manifestaciones culturales con el desplazamiento. A continuación, analizamos aspectos que tienen que ver y componer el desplazamiento y la dinámica de la cultura humana: religión, comportamiento, estereotipos, actitudes sociales, creencias populares, hábitos diarios y otros.

### **1. Las huellas cervantinas del Mediterráneo: hacia los etnotipos modelo que llegan a Mendoza**

Vamos a contemplar brevemente el prisma cervantino como un recorrido del espacio cultural mediterráneo. Ese recorrido nos sirve para apuntar que en la interpretación de la posteridad, como es el caso de Mendoza, existen transferencias como la intertextualidad y podemos hasta incluso considerar la chismografía y los tópicos como elementos comunes en el universo de los narradores. La interpretación de la selección de novelas de Eduardo Mendoza nos revela el lado cervantino en los etnotipos formulados con humor. Estos etnotipos son, pues, mecanismos que genera su interpretación cervantina en sus narradores que deambulan por los espacios de la sátira.

Comencemos a examinar la idea sobre los catalanes del siglo de oro en Cervantes como “gente belicosa” (Tejeiro Fuentes 227), de la que, en cierto sentido, resuenan ciertos aspectos en

la mayoría de las novelas mendocianas. Además de ser belicosa, Tejeiro Fuentes encuentra que la hospitalidad también forma parte de la identidad barcelonesa, y eso nos lleva a pensar en la creación de un espacio cultural barcelonés en Cervantes. Y en el *Quijote* esa identidad se figura en el personaje de don Antonio Moreno. Las relaciones de Moreno con la cultura urbana se vinculan con los desplazamientos a la corte castellana y a otros lugares del Mediterráneo (Tejeiro Fuentes 231). A la misma vez, Rueda apunta que ese vínculo con la cultura política urbana confirma que “Moreno representa la oligarquía barcelonesa en la novela y, mediante su conexión con el virrey de Cataluña, Cervantes resalta la fuerte relación endogámica a comienzos del siglo XVII entre las diferentes esferas sociales, desde el bandolero hasta el virrey” (Rueda 336). Sin duda, el imaginario cervantino influye en gran medida en la caracterización y los desplazamientos de todos los personajes mendocianos.

El estudio reciente de Paul Michael Johnson (*Affective Geographies: Cervantes, Emotion, and the Literary Mediterranean*) es muy orientador a la hora de discutir la interacción y el vínculo entre la espacialidad y los afectos en el Mediterráneo conceptualizado por Cervantes. De hecho, el contenido de su análisis nos parece plausible, si queremos enfatizar el hecho de que el Mediterráneo ya es algo o siempre ha sido algo que debemos tener en cuenta a la hora de examinar el estado cultural de la región. A pesar de que el contexto es premoderno, la yuxtaposición de contextos divergentes y la retrospección sobre el pasado enriquece la comprensión del presente – por muy tópico que suene por considerar como algo normal en el proceso de investigación literario-cultural-histórico–. Concordamos con Johnson cuando apunta que la literatura como espacio “can also serve to unsettle, contest, and realign popular misconceptions” (6) y, en consecuencia, encuentra que la escritura de Cervantes tiene “potential to defy a series of discourses about the Mediterranean that we have inherited today, most notably that its peoples are naturally or

intrinsically ‘impassioned’” (Johnson 6). La tradición entonces aquí evoca un etnotipo mediterráneo relacionado con gente apasionada. Sin embargo, nos parece interesante cuando Johnson escribe: “When the frame is expanded to the Mediterranean, one can not only discern similar traces but also identify competing means of coming to terms with the emotional challenges en-gendered by interimperial strife” (Johnson 8). Es evidente que el contexto sociopolítico al que alude Johnson es la edad premoderna. De igual modo son paradigmas que todavía se siguen en el mundo contemporáneo, especialmente en el tipo de dinámicas culturales que siguen válidas. Y nos propone la idea de una utópica república de las letras: “To join a Mediterranean republic of letters, it is not enough for a narrative to take place in the Sea. It must be pluralistic in a number of different ways – plurilingual, interconfessional, cross-cultural, trans-ethnic, multiracial, polysemic, heterogenous. It must by definition include an encounter with alterity” (Johnson 61). Esa idea nos parece sugerente, puesto que la literatura cuya dinámica es mediterránea recoge las actividades de desplazamiento entre espacios e ideas que, en último término, ayudan a formular y sacar etnotipos a partir de la focalización narrativa.

En el plano del Mediterráneo pluricultural visto desde personajes exógenos –como ya hemos evocado en el capítulo anterior–, el hecho de que Mendoza haga a su narrador extraterrestre formular un comentario sobre Barcelona como puerto del mundo –que lo es– es un vínculo a los tiempos en que Cervantes escribía de ese espacio como un conjunto del mundo mediterráneo en la edad moderna y “le otorga al puerto de Barcelona una condición de zona de contacto fluido y cambiante, así como de cruce de culturas, lenguas y religiones” (Rueda 340). Mientras que en el caso de Eduardo Mendoza, según interpreta García Rodríguez, su cervantismo cultural en la escritura desatada “le permite visitar lugares comunes desde rutas diversas” (*Teoría* 143). Sin

duda, esas visitas invitan a desplegar los efectos de los etnotipos en espacios mendocianos cuando se notan los contactos entre diversas etnias y culturas a través del humor.

Esos detalles nos ayudan a vincular los modelos de personajes de distintas épocas y encontrar que las jerarquías entre los personajes no se escapan de los estereotipos que, con el tiempo, parecen haberse cristalizado para constituir una imagen de etnias, especialmente como mecanismo de humor y sátira: el etnotipo en Mendoza. Gilles Del Vecchio en su estudio de *MCE* apunta la relación intertextual entre el *Lazarillo de Tormes* y la sátira del narrador detective mendociano:

Ce jeu intertextuel peut prendre appui sur un enchaînement de faits, sur un trait spécifique du personnage, sur une référence précise intégrée dans l'hypertexte, sur une allusion plus difficilement repérable, ou encore sur une simple impression de déjà vu que le lecteur devra détecter. Nous verrons qu'un simple mot, associé à un contexte déterminé, peut se révéler amplement suffisant pour susciter cette complicité avec le lecteur. (Del Vecchio s.p.)

Del mismo modo que Del Vecchio insiste en el reconocimiento del texto por parte del lector, Stacey Triplette apunta algunos elementos comunes entre el narrador detective y otros aspectos concretos al servicio de los personajes que se encuentran en el *Quijote*, en cuya dinámica encontramos una relación intertextual que podría cristalizar como etnotipo. En la preferencia que tiene el narrador detective por beber una Pepsi-Cola resuena el bálsamo de Fierabrás que consume Don Quijote a cambio de actuar sobre un caso (Triplette 42). Evidentemente, el consumo de Pepsi-Cola modifica el discurso del narrador detective: Triplette apunta que así aparece el discurso lingüístico barroco como el culteranismo, el uso de hipérbaton, que notamos al leer la narración del narrador detective al inicio de *MCE* (43). A lo largo de la pentalogía, encontramos pues que lo

barroco del narrador detective desprende cierta complejidad pero, al mismo tiempo, belleza y sensualidad típica de lo mediterráneo mediante la presencia de la Pepsi-Cola, producto de consumo típico. En cuanto a la implicación de los personajes que pueden representar etnotipos, la relación entre el imaginario cervantino y el mendociano presenta muchos rasgos en común. Triplette comenta esta dinámica:

The mad detective may be at the centre of Mendoza's quixotic fable, but he is not the only figure who takes his inspiration from Cervantes. Both Mendoza and Cervantes surround their protagonists with a cast of minor characters who refract pieces of what it means to be quixotic. Cervantes uses supporting characters –especially women and marginalised figures– against type. He plays with the typical motifs of chivalry and other genres, subjecting his damsels in distress, squires, and enchanters to transformation and reversal. Mendoza does the same, particularly with his female characters. A *femme fatale* –even a failed underwear model with a history of drug abuse– will turn out to be more than meets the eye. (Triplette 44)

Los análisis de Triplette nos parecen relevantes al sacar y destacar los componentes fundamentales que sirven para constituir el mundo literario rebosante de etnotipos y paradigmas de vida de los personajes en cuanto a su posición social. Sin embargo, los paradigmas cervantinos que muchos estudios, como los mencionados previamente, evocan al aproximarse a los textos de Mendoza se enfocan muchas veces en el *Quijote* porque es lo más común y lo más cercano en su formato de libro. En cambio, poca atención se presta a las *Novelas ejemplares* al tratar de su punto de contacto con el mundo mendociano. Tratándose de una colección singular en prosa de Cervantes, encontramos que el punto de contacto útil se encuentra en el imaginario mediterráneo, tal como lo señalamos arriba con las ideas de Johnson, pero también en la concisión y la amenidad narrativa

que vehicula en su trama el tema del desplazamiento y la sátira. Mendoza participa y juega con ese conjunto de elementos.

Así pues, la ficción mendociana formula tramas enfocándose en la cultura catalana, representada desde Barcelona, bajo el mismo prisma que, a decir verdad, se comparte con muchas culturas del mundo mediterráneo, incluso el mundo paródico de Pomponio Flato, igual de mendociano. Al pensar en las *Novelas ejemplares*, algo curioso que se resalta de los temas es el interés en las vidas ajenas y el hablar mal de las otras personas. Eso nos recuerda el coloquio de Cipión y Berganza sobre el hecho de murmurar. Es interesante ver el efecto amplificador de la murmuración como propio del mundo de la chismografía. Es una esfera por la que se desplazan numerosos personajes mendocianos que propagan etnotipos en medio de la resolución de crímenes, enigmas y problemas, y los vamos a abordar más adelante en este capítulo. Para formar el deseado efecto de la sátira de espacios culturales dentro de una determinada geografía, la chismografía va junto con el estereotipo y hasta cierto punto el objeto de ambos se expande ante los ojos de un observador exógeno –también puede ser de la misma etnia pero en ese caso no comparte ninguno de los valores del objeto de la sátira–.

## **2. La cultura catalana en el Mediterráneo mendociano**

En cuanto a los asuntos de la identidad cultural catalana, el estudio que dedica Stewart King aclara algunos de los puntos que subrayaremos luego en los apartados que conciernen a los etnotipos en los espacios barceloneses mendocianos. King apunta en *Escribiendo la catalanidad* el papel del gobierno autonómico en cuanto a lo que es la cuestión catalana: “A pesar de los intentos de la Generalitat por promover un discurso único sobre la catalanidad, el tema de la identidad catalana

es abierto, heterogéneo y causa de un acalorado debate” (39). Eso se traduce principalmente en la voz del autor que se identifica y se expresa públicamente a través de sus obras en catalán, como marcador distinto de identidad. El estudio de King participa de hecho en la comprensión del fenómeno del catalanismo y, sobre todo en lo que nos interesa en este estudio aquí, el posicionamiento del escritor que publica en castellano, como es el caso de Eduardo Mendoza. En las literaturas europeas existe y se entiende un paradigma normativo de que la nacionalidad y el idioma de expresión en la discusión cultural de las obras del escritor deberían concordar: por ejemplo, el francés en Francia o el alemán en Alemania. En el caso de Cataluña, siguiendo esta lógica, el escritor catalán emplearía la lengua catalana como medio de representación cultural, pero eso sería una simplificación del debate que trae a colación a Mendoza. Si bien es cierto que el catalanismo enfatiza el uso del catalán y la exclusión de la producción en lengua castellana, Kathryn Cramer apunta que “its main task was the definition of Catalan identity, which then gave rise to a political project for the defence and promotion of that identity” (*Language* 17). Los temas predilectos del catalanismo se notan en “la lengua, la historia, la tierra, las costumbres,” cuyos “escritos han dado desde la Renaixença – y continúan dando – forma a un discurso sobre la catalanidad, un discurso que funciona para explicar a catalanes y nocalanes qué es Cataluña y quiénes son los catalanes” (King, *Escribiendo* 39-40). Buscando así la relevancia de los escritores catalanes que escriben en castellano y enmarcarlos en la catalanidad, King subraya el impulso por parte de catalanes autóctonos de Barcelona como Mendoza –también es el caso de escritores como Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán o Javier Cercas– en el sentido de posicionar a Cataluña dentro de la España multicultural. En efecto, King escribe que estos escritores “han articulado una forma de ‘imperialismo invertido’, por la cual han enfatizado la naturaleza multicultural de España y se han apropiado de los mitos franquistas de unidad e identidad nacionales, y los han puesto en



duda” (*Escribiendo* 61). La lengua de publicación de sus obras es también entrar en diálogo con el conjunto de la literatura española: “los escritores catalanes de expresión castellana emplean varias estrategias textuales, de las cuales las más importantes son el uso de la lengua como signo de alteridad y una investigación histórica crítica del discurso de la ‘españolidad’” (King, *Escribiendo* 61). El caso de Mendoza como escritor bilingüe es, pues, muy representativo de una realidad cultural y lingüística problemática e incluso conflictiva, aunque los textos que utilizamos para el análisis en esta investigación están escritos en castellano, aunque vehiculan las prácticas de vida y rutinas típicas de los catalanes.

Al explorar la dinámica de la representación cultural catalana en el panorama literario, Stewart King recoge que la producción escrita en castellano “como hacen Mendoza y Vázquez Montalbán entre otros, no es la única opción a la que tienen que recurrir los catalanes si quieren representar y reivindicar la cultura catalana dentro de España” (King 68). Eso es útil porque de todos modos las novelas mendocianas se etiquetan primero como españolas por el idioma de publicación que luego se hace accesible a lectores de todo el mundo con esa identificación.

La presencia de expresiones y modos de hablar catalanes en las producciones literarias en castellano es muy relevante para la discusión de los etnotipos en este capítulo. King también apunta la presencia y la función de estos catalanismos en las obras:

Este fenómeno es suficiente en sí para distinguir la literatura en castellano de Cataluña de la de otras zonas peninsulares. Aparte de situar la acción en el área lingüística catalana, la presencia de vocablos catalanes en textos de lengua castellana supone la posibilidad de que esto sea, en realidad, una manera de expresar la catalanidad. La presencia de términos catalanes en un texto castellano (y viceversa) funciona como metáfora de la diferencia cultural, la cual se establece a través de la yuxtaposición de ambas lenguas. (King 61)

Otro ejemplo que propone King es el uso por Mendoza de nombre catalanes, que ya hemos visto a lo largo de los capítulos precedentes –y otros que quedan por descubrir en el actual–, como forma de comunicación: “juega con los nombres catalanes [...] y, al hacerlo, Mendoza hace un guiño solamente a un lector catalanohablante, porque sin saber catalán el lector no puede captar la broma que se esconde tras estos nombres” (62). Los estudios de King y Crameri coinciden en la búsqueda de expansión de lo que es el catalanismo, es decir, van más allá de los aspectos reductores con que otros se han acercado al tema. En su otra monografía *Catalonia*, Crameri explora la identidad nacional catalana desde el enfoque de la política cultural y subraya especialmente: “It is probably more helpful to work from the basis that both Catalan literature (i.e. literature in Catalan) and literature written in Spanish by Catalans are part of Catalan culture. Whatever one’s stance on this issue, it is clear that the matter of language is the crux of the struggles in the Catalan literary field” (Crameri, *Catalonia* 79).

### **El etnotipo mediterráneo mendociano: entre burlas y veras**

La discusión de este apartado se centra en los paradigmas culturales del etnotipo mendociano desde lo catalán: burlas, veras, meliorativos (*mélioratif*), peyorativos. Esos paradigmas interactúan también con ideas literarias y artísticas que forman el conjunto de estereotipos. Mientras que la caracterización de Pomponio Flato está modelada como proyección de valores mediterráneos, todo lo que trata sobre lo catalán en la pentalogía y *SNG* está ligado con el desplazamiento y la sátira que produce el espacio literario. A pesar de que descartemos en la superficie el mundo de Pomponio Flato, eso no significa en absoluto que los paradigmas que comparte con los demás personajes del universo mendociano que estudiamos en esta investigación sean vanos. Al contrario, como sátira, son pequeñas proyecciones de estereotipos, de etnotipos a través de la

enajenación de los asuntos barceloneses a otro terreno y otra época. Algunos de esos paradigmas los hemos explorado en el capítulo segundo bajo el enfoque de los desplazamientos espaciales con experiencias polisensoriales.

Ya habíamos explorado al acabar el primer capítulo que la polisensorialidad como enfoque a la hora de leer las obras tal y como están representadas apuntan hacia la creación de ciertos estereotipos. Es un caso evidente en las novelas de Mendoza, quien los emplea para crear cierto efecto de humor y sátira. Más allá de apuntar eso, nuestro objetivo en este capítulo al interpretar las obras mendocianas *PF*, *SNG*, *MCE*, *LA*, *ATS*, *EBV* y *SME* son los referentes culturales asociados al mundo estereotipado vinculado a las actitudes de colectividades que tienen total vigencia dentro del mundo literario como un desplazamiento hacia un imaginario colectivo de ficción que debemos mirar críticamente como una entidad separada. Lo que constituye una pieza del rompecabezas sobre lo mediterráneo, sin fijar esos etnotipos como nada permanentes, pero sirven de igual modo como referencias socioculturales como interacción entre texto y sociedad. Una de estas referencias es “la presencia de palabras y modismos catalanes que impregnan tal hecho literario” (King, *Escribiendo* 61), sobre todo en el caso de Mendoza, porque “la presencia de vocablos catalanes en un texto de lengua castellana supone la posibilidad de que esto sea, en realidad, una manera de expresar la catalanidad” (King, *Escribiendo* 61). De hecho, a nuestro modo de ver, si nos enfocamos en el universo mendociano de sus Barcelonas, la yuxtaposición es un reflejo de cómo la gente habla en un ámbito diario, lo que hace que sea etnotípico.

Evidentemente limitaremos nuestro enfoque de los discursos estereotipados que hacen el etnotipo posible en el mundo mendociano. Los personajes que estudiaremos tienen relevancia a la hora de contemplar la dinámica entre la cultura y las esferas tanto públicas como privadas en las

que los narradores autodiegéticos están implicados. Contamos los siguientes para comentar la representación textual del etnotipo en:

- 1) los espacios de la vida cultural urbana;
- 2) las dinámicas de etnia y raza: entre lo real, la historia y la ficción;
- 3) la relación entre jefes y empleados

Y como hilo conductor de cada uno de esos grupos, no podemos prescindir de la dinámica entre diferentes espacios culturales: ocio, gastronomía, estética, libros, revistas, música, películas, turismo y entretenimiento. Estos elementos sirven de referentes para los personajes al interactuar con los demás en sus desplazamientos por la ciudad mediterránea. Esos tres ejes juegan un papel interesante en el mundo textual de Mendoza, puesto que muchas veces llegan a ser componentes fuertes y cargados de humor y sátira, especialmente cuando podemos reconocer su fuente, la intertextualidad, como hemos referido previamente en el apartado de las discusiones de los estereotipos. En particular, la relación entre jefes y empleados hace aflorar etnotipos que se vinculan con la interacción entre un jefe catalán y empleados étnicos o racializados dentro de un espacio laboral, sea una casa o un establecimiento público. Luego, las dinámicas de etnia y raza exploran la intervención de personajes con su representación como etnotipos en el mundo mendociano.

En los próximos apartados, el narrador autodiegético de cada novela (*PF*, *SNG*, *MCE*, *LA*, *ATS*, *SME*) nos revela lo que cada interacción aporta sobre el sentido del desplazamiento en un espacio determinado y que en la pluma de Mendoza desmiente –con humor, sátira, ironía, sarcasmo– lo que ocurre con la cultura hecha, como Trotman sugiere, una carnavalada llena de emociones y vida social (*Eduardo Mendoza's* 49). Colmeiro apunta en su estudio de *MCE* y *LA*: “La mayor novedad y originalidad de estas dos novelas de Mendoza quizás consista en su

reivindicación del humor como elemento esencial, junto con la intriga, para el deleite y complicidad del lector con el autor en su radical y burlona crítica de la realidad” (“Eduardo Mendoza” 409). Y este comentario concuerda con la lectura de Garr sobre el recurso a las máscaras frente a los problemas: “its poorly-masked chaos could find a home in many large cities around the world, but the specific way of looking at the situations, and the situations themselves, rise out of the culture of Barcelona itself at particular moments in history” (“(Un)Masking” 102). El espacio se enfrenta también, como dinámica, con la voz narrativa de la pentalogía y García Rodríguez apunta que “arma su carácter en base a una reconstrucción paródica de figuraciones culturales; será un camaleón hiperbólico que adoptará multiplicidad de identidades para lograr, desde su espacio marginal, la comunicación con el otro, convertido en una proyección caricaturesca de su interlocutor” (“El enredo” 1337). Sin duda, esa multiplicidad de identidades procede de lo que es conocido y familiar para el narrador y no está exenta de estereotipos que resultan cómicos. En el sentido lúdico de los estereotipos, ahora etnotipos, en las novelas mendocianas, Rodríguez Pequeño recoge el uso por Mendoza de los nombres cómicos en las novelas como juego cultural: “nos encontramos con personas llamadas Pustulina, Mierdalojo, Flatulino Regoldoso, Pepito Purulencias, Vincenzo Hermafrodito, Mandanga, Magnolio, Miscosillas, Polvoalegre, Quesito, Pollo Morgan y, en fin, algunas variedades a partir del apellido del doctor Sugrañes: Fervoroso, Arborio, Onán” (164); asimismo, afirma que en la función del humor mendociano el autor “más que denunciar se ríe de todo, de los catalanes, de los chinos, de los negros, de los ricos y de los pobres, de los de aquí y de los de allá, con lo que la crítica pierde peso en favor del humor” (Rodríguez Pequeño 165). La relación entre humor, etnia y raza abre la discusión de la condición humana al tener contacto con diferentes conflictos en las visiones del mundo. Nuestro objetivo entonces es contribuir a explorar el papel del desplazamiento y la sátira

mediante el enfoque en los etnotipos meliorativo y peyorativo como aproximación a los mundos urbanos (porque existen varios) de las novelas mendocianas. En la perspectiva de Enric Bou, las ciudades se caracterizan por la yuxtaposición de la historia y la etnicidad en la que el espacio y el tiempo chocan y así se producen fenómenos de hibridación y de mezcla dinámica de discursos (*Invention* 22).

### 1. Etnotipos y espacios de la vida cultural urbana

La representación de la ciudad de Barcelona en la ficción de Eduardo Mendoza, particularmente en *SNG* y la pentalogía del narrador detective, nos ofrece una variedad de comentarios que varían de lo serio a lo irónico que nos proporciona un seguimiento detenido de los espacios de ocio y de tiempo libre de cada época desde los años 70 hasta la primera década del siglo XXI. Encontramos un oxímoron, por ejemplo, en este comentario en *LA*: “Barcelona, ciudad tan europea, [...] tan cosmopolitamente provinciana” (*LA* 28). El entrecruce de estos adjetivos vinculados con la política y la nacionalidad proyecta ciertos estereotipos que perpetúan su relación de distancia e inferioridad frente al centro. Este oxímoron permite comentar y situar la posición múltiple de Barcelona dentro de Europa, España y Cataluña, en función de su papel en la proyección internacional. Entonces, podemos añadir que el adjetivo *mediterráneo* permite reforzar una imagen más anclada en lo artístico y lo sensual, sobre todo cuando recordamos la idea de Ortega y Gasset que hemos evocado con anterioridad. Analizaremos ahora las dinámicas entre el etnotipo y los comentarios de los narradores de *MCE*, *LA*, *SNG*, *ATS*, *EBV* y *SME* alrededor de los siguientes asuntos: gastronomía, libros, teatro, música, cine y televisión, arte y estética, entretenimiento y turismo por el espacio barcelonés y mediterráneo.

## Gastronomía

La alimentación y la gastronomía son elementos que se asocian con las prácticas culturales de las sociedades y es también un aspecto que influye en su caracterización típica. En *LA*, el narrador detective, al pasar sus primeros momentos en un restaurante de Madrid por una misión con el ministro de Agricultura, nos presenta el siguiente escenario apelando a los cinco sentidos corporales y hace ciertos vínculos con lo que está acostumbrado en el manicomio:

De lo exquisito de los aromas que allí flotaban y de la primorosa apariencia de algunos platos ya listos para ser servidos deduje que la cocina en cuestión debía de pertenecer a algún restaurante de lujo y no pude menos de establecer una dolorosa comparación entre semejante edén y la cocina del manicomio con su imperecedero hedor a organismos fermentados, aunque debo decir, en honor a la verdad, que en el santuario de la gastronomía en el que momentáneamente me encontraba percibí a un cocinero que se refrescaba los pies en un perol de *vichyssoise*. (*LA* 21)

El fragmento con rasgos paradisíacos para el narrador detective nos tiene mucho que señalar sobre la dinámica entre los elementos típicos de un restaurante de lujo. El momento en que nuestro narrador cierra la descripción, nos señala repentinamente como elemento grosero al cocinero que nos parece insólito y asqueroso, justamente por servirse de elementos de lujo para relajarse. Resalta así lo grotesco durante su visita: la representación del cocinero es peyorativa como imagen pública de un restaurante de lujo, dado que el narrador detective lo contrapone al espacio culinario controlado del manicomio, este sí degradado por institucional. La idealización de ese espacio en

LA todavía muestra su apego, entre otras razones porque sabe que volverá allí encerrado al final de su misión.

La gastronomía se recoge como una familiarización a la vida diaria barcelonesa en *SNG*, una de las obras peculiares e insólitas de Mendoza. En breve, y como ya se sabe, recoge los fenómenos culturales en torno a los albores de los Juegos Olímpicos (1992) que se iban a celebrar en Barcelona. La génesis de este texto es en sí interesante porque se fue publicando por entregas semanales en *El País* durante el verano de 1990 y sólo un poco más tarde el escritor decidió reunir los fragmentos de su “folletín” en el formato de una novela corta. Hasta ahora, tanto el mercado editorial como el mismo escritor confiesan que *SNG* ha sido la obra más conocida de sus lectores, puesto que se exige como lectura en los institutos de enseñanza secundaria y hasta incluso en las clases de español por todo el mundo, justamente por las referencias culturales a la Barcelona preolímpica y a la actitud de colectivos de ese momento que dejaron cierta huella como imagen de la ciudad.

Los siguientes ejemplos que recogemos para el análisis de etnotipos socioculturales responden a los hábitos de los barceloneses y reflejan cierto modo de vivir. El primero tiene que ver con acciones que ocurren en un bar en los albores de los Juegos Olímpicos de 1992. El narrador extraterrestre avanza en su aprendizaje sobre las prácticas culturales en determinados espacios urbanos, como relacionarse con los parroquianos en este bar, y recoge detalladamente como con un aparato cinematográfico el ambiente y los diálogos –aunque se sirve en este caso del discurso indirecto, lo cual es peculiar en su modo de informar sobre su viaje, en que la voz dominante es únicamente la suya propia–:

Un parroquiano (no el que tiene *monos* en la cara, sino otro) me señala colocando el dedo índice de su mano derecha en la punta de mi nariz y dice que mi cara le suena. El que me



haya reconocido bajo la apariencia (y sustancia) del Santo Padre me indica que debe de ser persona devota y, por lo tanto, digna de toda confianza. Le respondo que sin duda se confunde y para desviar su atención y la de los demás de mi persona invito a una ronda. Viéndome dispuesto al gasto, el camarero dice que acaban de salir de la cocina unos callos que están de rechupete. Pongo sobre el mostrador algunos billetes (cinco millones de pesetas) y digo que vengan aquí esos callos, que por dinero no ha de quedar. (SNG 47-48)

Gracias a su afán por el detallismo, se nota que existe un estereotipo que se genera sobre los restaurantes que tienen como política hacer gastar cuanto más mejor, pues es ganancia para el negocio, a los clientes que exhiben cierto tipo de apariencia o de gesto al llegar a ese determinado espacio. Por el contrario, el siguiente fragmento se refiere a un cliente cantaor que tiene rasgos o presenta la caracterización típica del timador o del estafador, y eso para aprovecharse de algunas tapas que ofrece el bar. Es como una especie de resonancia del espacio dado para la picaresca –al menos en la caracterización– en la obra de Mendoza. Pero el episodio recogido nos parece tan absurdo que el narrador extraterrestre nos incita a ver del mismo modo que él y recoge las acciones exageradas con todo tipo de defensas:

El parroquiano cantaor abre tanto la boca para expresar su penita, que se le cae la dentadura postiza en la fuente de las albóndigas. Cuando mete la mano para recuperarla, el camarero le golpea la cabeza con un queso de bola y le dice que ya está bien, que en lo que va de semana ya se lleva comidas ocho albóndigas con el truco de la dentadura, pero que él no es un (ininteligible) y que las lleva contabilizadas. El cantaor amonestado replica que él no necesita robar albóndigas de esta pocilga, que él ha sido *el rey de la copla* en París y que siempre que quiere tiene mesa puesta en *Maxim's*. Por toda respuesta, el camarero sirve vino. (SNG 49)

La explicación recogida nos parece interesante en la observación de una situación absurda pero también en cuanto a las complejidades del cantaor como etnotipo peyorativo en esta situación narrada desde la visión del extraterrestre, pero se trata principalmente de su asociación con el mundo del espectáculo y la creatividad, a veces interpretada como astuta, como nos recuerdan personajes de la literatura cervantina. A la misma vez, puede vincularse a lo marginal, especialmente en el modo en que lo tratan los empleados del restaurante.

En *ATS* los elementos gastronómicos parecen tener cierto vínculo con la alimentación típica asociada a Italia, como un vínculo mediterráneo. Observamos la función común de la comida que refuerza relaciones sociales entre los personajes como una especie de familia: “Viriato mientras hablaba había ido preparando unos macarrones con picadillo que no habrían desmerecido en la mesa de un sátrapa, con un enérgico abrazo sellé nuestra amistad y como miembro viril de la familia di mi bendición a aquel venturoso enlace” (*ATS* 25-26). La referencia a un sátrapa recoge el etnotipo meliorativo que procede del Oriente Medio que tiene que ver con la riqueza y la bondad. En otras ocasiones, el narrador en *ATS* acude a una pizzería y así nos deja sus observaciones cómicas que vinculan el menú con los personajes: “La familia que regentaba la pizzería, compuesta por la señora Margarita, el señor Calzone y su hijito Cuatroquesos, eran a mis ojos el paradigma de la felicidad, un ideal al que yo no creía poder aspirar, pero cuya visión me colmaba a la vez de alborozo y melancolía” (*ATS* 42). El narrador encuentra entonces en esta pizzería sus mejores momentos de imaginación y de una comunidad soñada. Particularmente, esto se demuestra en su fidelidad: “A lo largo de los últimos años me había convertido en su mejor cliente y ellos correspondían a mi asiduidad con su simpatía y su cariño. En la pizzería sentía, siquiera de modo vicario, el calor del hogar que jamás conocí” (*ATS* 42). Pero se trata también de ver los mejores momentos más cómicos e insólitos de la vida de esos personajes. Similar a la cocina del restaurante

de lujo en *LA*, las acciones de los personajes hacen constar la suciedad del espacio que afecta la calidad de la comida: "La contemplación de la señora Margarita lavando los calcetines de su marido en el fregadero del restaurante, o de los pañales sucios del bebé entre la masa de la pizza, me hacía soñar con una existencia sin sobresaltos, a la que en el fondo siempre aspiré, pero cuya consecución la vida, la suerte o mis propios errores habían puesto fuera de mi alcance" (*ATS* 42). La reflexión de nuestro narrador detective evoca las dificultades y las miserias de la vida diaria en una ciudad transformada, justo después de los Juegos Olímpicos de 1992, que resulta en varios desplazamientos forzados, incluso en el uso de espacios culturales con significaciones asociadas.

En el paisaje de la crisis financiera de 2008, en *EBV* aparecen más elementos diversos como la comida rápida, por ejemplo, KFC y el helado Magnum, que conviven con bares urbanos y restaurantes con nombres cómicos en los que resuena un imaginario de dudosa credibilidad como, por ejemplo, "Se vende perro" está "oculto de la curiosidad de los viandantes por grandes contenedores de basura" (*EBV* 72) y "Rotisserie Filipon" restaurante de lujo especializado en comida preparada y rápida (*EBV* 139) que intentó robar Rómulo el Guapo pero que acaba en un fracaso cómico pero humillante. En esta novela, lo peculiar en la función de los restaurantes y bares es su utilidad como espacio de sociabilidad. Rómulo el Guapo comparte boquerones y Pepsi-Cola con el narrador en un bar hablando de un plan dudoso y, más tarde, vemos las reuniones de personajes callejeros en el Rincón del Gordo Soplaitas, de cuyo nombre se desprende un etnotipo peyorativo que se refiere a su dueño: la impertinencia y comicidad de la figura de un catalán obeso y que pierde el tiempo en tonterías. Como estamos en un ambiente de crisis financiera, y los personajes actúan en modo supervivencia, según nos comunica la perspectiva del narrador, los restaurantes se concentran en generar ganancias en detrimento de la calidad de la experiencia gastronómica en un día caluroso: "De camino a casa entré en una cafetería con aire acondicionado

y pedí una hamburguesa y una Pepsi-Cola light sin cafeína. Me preguntaron si también iba a tomar gazpacho, ensalada y postre del día y al rechazar yo amablemente la oferta, apagaron el aire acondicionado” (EBV 262). El rechazo es mutuo y cada bando –cliente y dueño– piensa en el aspecto económico.

El paso por Barcelona de Angela Merkel, como figura cómica de la novela, también deja su impacto en los etnotipos de españoles y alemanes, como una especie de sátira de la actitud hostil del dueño Señor Armengol. La incorporación de la cultura típica alemana permite cierta renovación en la oferta y censura de la actitud hostil. El narrador comparte sus observaciones materiales del espacio que se renueva:

El restaurante *Se vende perro* continúa abierto con el mismo dueño y la misma afluencia de clientes pero con otro nombre, según reza un cartel en letra gótica que dice así:

BIERSTUBE DEL DOKTOR SCHWULE  
SALCHICHAS, ARENQUES, CHUCRUT  
Y OTRAS ESPECIALIDADES BÁRBARAS (EBV 264)

Parece que el exotismo del aspecto material del restaurante atrae a clientes del barrio. En *SME* el narrador recuerda su experiencia en un espacio similar en los años 80:

[...] conseguí que me llevara a una taberna alemana situada a corta distancia. Era una tasca barnizada en grasa fósil donde servían como plato único salchichas de Frankfurt en diferentes grados de calcinación y cuyo nombre, según rezaba su historiada muestra, era

**Sauerkraut**

aunque la gente del barrio, siempre reacia a lo extranjero, lo había rebautizado Sor Eructo. (SME 135)

Entre *EBV* y *SME*, el interés por lo típico alemán como lugar presente en Barcelona se deja notar también en el interés de Eduardo Mendoza por sacar aspectos típicos de la cultura gastronómica y artística del país a lo largo de sus desplazamientos. Como etnotipo peyorativo de la gente de barrio, Mendoza nos muestra el modo en que la gastronomía típica alemana puede resultar en la recepción cómica, tal vez por ignorancia por parte de sus personajes.

En otros momentos de *SME*, la gastronomía se vincula con la sociabilidad. Ambos elementos ayudan a identificar los espacios predilectos de la señorita Westinghouse y sus contertulianas. La oferta y la localización son propicios para el ambiente típico, misterioso, abandonado y sucio del casco viejo barcelonés, que se traslada como etnotipo de la gente que tiene actividades en la zona urbana. El narrador recuerda:

La señorita Westinghouse me había citado en uno de los bares de tapas tan abundantes en la Barcelona de aquellos años, concebidos ab initio y sin misericordia como trampas para el incauto turista, al que habría engañado, esquilado y probablemente envenenado con productos de dudosa calidad, pésimamente cocinados y expuestos a la acción del tiempo y los gérmenes, si aquél hubiera tenido la mala idea de comer allí, lo cual, por fortuna, no ocurría nunca, pues ni el más desavisado forastero se adentraba en el bar, pese a estar ubicado en plena calle Escudellers, a menos de cien metros de las Ramblas, ondear en la fachada la bandera española y colgar de una pared bien visible desde el exterior la cabeza disecada de un toro de lidia con una lata de aceitunas ensartada en un pitón, si bien la bandera estaba hecha girones y al toro le faltaba un ojo y buena parte de la mandíbula inferior. (*SME* 87)

Acoge, pues, a un público bastante familiar con las expectativas sociales y culturales del establecimiento. Al llegar dentro del bar, que curiosamente tarda en nombrar como procedimiento cervantino, el narrador reconoce elementos culturales típicos que tienen una dinámica rara entre interior y exterior:

La ausencia de la clientela a la cual iba destinado el bar producía una tranquilidad y una discreción muy alejadas del barullo habitual en los establecimientos de la zona y estas cualidades atraían a otra clientela, autóctona, heteróclita y un tanto cavernaria, no muy numerosa ni muy dada al consumo, pero muy fiel y, sobre todo, de una conducta y una dignidad irreprochables. El bar se llamaba Facundo Hernández y en sus orígenes, allá por la década de los cuarenta, había albergado una peña taurina. De aquella época esplendorosa quedaban los trofeos mencionados y unas fotos sucias y arrugadas de los banderilleros, monosabios y picadores que en su día honraron el local con su presencia. Ahora, los días laborales, la señorita Westinghouse tenía allí su tertulia. (*SME* 88)

La referencia retrospectiva que nos ofrece el narrador nos permite trazar la evolución sociocultural del bar Facundo Hernández. Hasta el nombre del bar recuerda el etnotipo de gaucho de la literatura argentina, pero puede ser también coincidente con nombres típicos hispánicos. En cuanto a la clientela como etnotipo peyorativo, es interesante notar el aspecto de gente de los márgenes sociales, como el narrador mismo y otros que forman parte de movimientos contraculturales, frente a la cultura burguesa de barrios más favorecidos como el Ensanche. Ese sería el caso de la Casa Cecilia. Un episodio cómico en el restaurante en que trabaja Mikel Larramendi nos recuerda lo que padece habitualmente Pomponio Flato, los gases:

– ¡Auxilio! ¡Socorro! –exclamó apremiado por los demás–. ¡Tengo gases! El gastroenterólogo me ha recomendado comer poco y a menudo, han pasado varias horas desde la cena frugal y me ruge un Vesubio en las entrañas.

Todos los presentes declararon padecer de idéntica afección, unida a hernia de hiato, reflujo y colon irritable, lo demostraron de muy sonorosos modos y durante unos minutos allí fue Troya. (*SME* 152)

Pues eso es lo que hace una oferta gastronómica que quiere vengarse de los antagonistas presentes en el restaurante, cuya caracterización momentánea resuena el épico homérico, porque los ingredientes y el contacto químico con el sistema vital de los clientes es un arma peligrosa, como resuena la explosión del famoso volcán en la península itálica.

El recorrido por ámbitos gastronómicos en las Barcelonas del narrador de *SME* presenta una dinámica entre dos espacios y tiempos, presente y pasado. En el desplazamiento del narrador por la ciudad desde el presente a lo largo de la novela como repartidor, en algún momento de su parada en el club deportivo, necesita reemplazar la comida china que lleva desde hace horas. Aquí se sirve comida saludable de carácter internacional:

[...] Lorena miró los envases, me miró a mí y dijo:

– El club tiene un restaurante. Sirven quinoa, tofu y esas cosas. Sólo funciona al mediodía, a esta hora ya no sirven comidas y las sobras van a parar a la basura. Puedo llamar y decir que guarden un poco. Si no, en la parte de atrás de la cocina están los cubos. Buena suerte. (*SME* 235-236)

Las prácticas gastronómicas en la época contemporánea las reconocemos en este fragmento. Es una cultura típica del desperdicio alimentario, enfocada en el consumismo egoísta en lugar de en

la generosidad, que sigue el modelo económico neoliberal que también ha generado en las últimas décadas una serie de crisis económicas.

## Libros

Las referencias a libros es una exhibición del gusto mendociano cultivado por la lectura de los grandes clásicos de la literatura. Existen alusiones de todo tipo, incluso considerando que la literatura española contemporánea es tan conocida en otros planetas desde la perspectiva que recoge el narrador extraterrestre en *SNG*. Reconocemos también títulos que Mendoza inventa como burla del estado de la cultura literaria del momento, es decir, el auge de la literatura *light* o ligera, frente a los clásicos. El narrador extraterrestre lee uno al acostarse:

22.00. Me pongo el pijama. Un día de éstos tendré que lavarlo. Me meto en la cama y leo *Deliciosamente boba*, una comedia satírica en tres actos y cinco cuadros. Una mujer siempre se sale con la suya si sabe aplicarse el colorete *donde debe*. Quizá no he entendido bien el argumento. Estoy un poco distraído por las emociones del día. Rezo mis oraciones y me duermo. Todavía sin noticias de Gurb. (*SNG* 105)

En cuanto a la sátira, se trata de comentar algo sobre las adaptaciones de obras del siglo de oro, como, por ejemplo, una en que resuena el título *La dama boba* de Lope de Vega o hasta incluso las comedias satíricas muy difundidas en el siglo XVIII cuyo objetivo es comentar –y atacar– sobre actitudes sociales por medio de personajes ridículos y frívolos que se convierten en cierto sentido en modelos de etnotipos peyorativos de España. Sin embargo, la mente racional pero absurda del narrador extraterrestre no entiende el enfoque de la obra en cosas frívolas, como la estética y la moda femenina, aunque se deja fascinar.



También ocurre algo similar con títulos de obras históricas que parecen triviales pero que forman parte de la cultura de la belleza y la estética física y la moda: “*Leo Medio siglo de peluquería en España*, tomo I (La República y la Guerra Civil)” (SNG 81). Quizás es llamativo la presencia de la peluquería como tema que puede tratar asuntos interesantes, ya que la peluquería como espacio físico también es un enclave de servicio y sociabilidad, aunque provoque típicamente una imagen de chismografía. La yuxtaposición de dos períodos de la historia del país como la época republicana y la guerra civil también pueden resaltar la preferencia mendociana por atenuar el tema traumático que predomina en esos períodos, como la pérdida de la libertad, el exilio, la muerte y el dolor, y sobre todo las consecuencias desde entonces de ese “medio siglo,” sobre todo si la referencia espaciotemporal está anclada al inicio de la década de los 90, momento en que escribe Mendoza. A la misma vez, la peluquería es emblemática de la pentalogía, especialmente en *ATS* y *EBV*, a las que volveremos más adelante.

Como en algunos fragmentos que comentamos de *SNG*, en la pentalogía encontramos comentarios sobre el estado de los libros. La selección de los libros no es del todo aleatoria, dado que Eduardo Mendoza está muy inmerso en el mundo libresco, tanto para divertirse seriamente como para burlarse. Por lo general, encontramos que las referencias a los libros, como en *SNG*, son una parodia de los títulos, así como una sátira de la producción literaria que corresponde a cada contexto de las novelas. En *MCE*, la entrevista que el narrador detective le hace a Mercedes Negrer, como móvil para el desplazamiento de la ciudad a las afueras, pasa por mencionar brevemente el contacto con los libros; y llama la atención, dado que Mercedes no suele tener bastante libertad para desplazarse a la ciudad que es donde abundan los libros. El diálogo sale así:

– ¿De dónde sacas tantos libros?

– Al principio me los enviaba mi madre, pero sólo se le ocurría comprar el premio Planeta. Al final me puse en contacto con un librero de Barcelona: me manda catálogos y cursa mis pedidos. (*MCE* 108)

Notamos que el libro se convierte en la sola compañía para la soledad de Mercedes en el pueblo. La selección que hace Mercedes se vincula con el prestigio institucional o mercantil, especialmente con el sello del premio Planeta, o por su contenido, por el que el librero ayuda a cumplir la selección. Al menos Mercedes tiene agencia dentro de una red compleja de control y manipulación bajo el poder de Peraplana.

En *LA*, Plutarquete Pajarell es una figura que capta el interés hacia el tipo de académico y presuntuoso. Su interés en la historia del siglo XVII lo sitúa en el terreno de la investigación, pero encarna sobre todo la figura del pedante. La primera aparición de Plutarquete da pistas sobre sus intereses, sus actividades diarias así como su estado de sociabilidad en los últimos tiempos:

Disculpen que les visite con este atuendo poco formal. Tengo el traje en la tintorería y los zapatos en el rápido. No calculé que fuera a necesitarlos hoy. Llevo una vida social bastante apagada últimamente. En realidad, sólo salgo los jueves para ir a la biblioteca y los domingos por la tarde, si hay sardanas. El resto del tiempo lo paso encerrado entre mis libros. Me hago enviar vituallas de la Bilbaína. Sé que me hacen las cuentas del Gran Capitán, pero es cómodo, ¿no lo parece? (*LA* 95)

La presentación de Plutarquete muestra claramente su interés tanto en la alta cultura como en la cultura popular como causa de su desplazamiento necesario por la ciudad. En contraste, su reciente falta de vida social corresponde al análisis de Triplette vinculado con los procedimientos de la burla del hombre culto: “Mendoza represents Cervantes, the great pillar of Spanish literature and

Spanish identity, as a washed-up, voyeuristic bore. Mendoza, of course, is not bored by Cervantes; he includes himself in that portrayal as well” (47). La asociación entre Plutarquete, Mendoza y Cervantes crea una dinámica peculiar sobre la imagen y la identidad del escritor mediante la representación satírica de sus hábitos. Más tarde en la novela, Plutarquete testifica que es víctima de ataques de los agentes de la empresa de aceitunas –como les sucede a varios personajes– y estos agentes se aprovechan para ejercer violencia, insulto y acoso, a cambio de información sobre el maletín que contiene dinero:

[...] Luego quisieron saber dónde estaba escondido el maletín. Fingí nuevamente ignorancia y eso les hizo montar en cólera. Me dieron de puñetazos y puntapiés y me llamaron colilla, paria, buñuelo, zarramplín, basura, ñiquiñaque y otros epítetos que he olvidado. Y mientras los proferían y los subrayaban con sardónicas carcajadas, iban sacando a manotazos los libros de estanterías con la vil intención de desencuadernarlos. Los pobres libros... (LA 192)

Evidentemente el ataque a Plutarquete es un episodio de crueldad que nos indica también actitudes de personajes movidos por el dinero y la violencia. Al mismo tiempo, las palabras que recoge Plutarquete pueden reflejar su condición en la novela. Triplette comenta sobre el incidente de Plutarquete y la irrupción de los agentes de la empresa de aceitunas como parodia en la que resuena el *Quijote*: “they perform a parody of the *cura* and *barbero's* scrutiny of the books, seizing Plutarquete’s historical volumes and broiling them in the oven” (49). En este sentido, el uso del epíteto aquí coincide con los adjetivos que usan los personajes quijotescos para caracterizar los libros pero, en el caso mendociano, el ataque está dirigido contra Plutarquete. La escena paródica es, por tanto, un etnotipo por su intertexto cervantino. Más tarde, surgen elementos interesantes, también cosas raras y estereotípicas de cada uno, por ejemplo, cuando Plutarquete se dirige a

Cándida “con gran prosopopeya” y esta reacciona “abrumada por el donaire” (LA 233) al compartir su colección de libros: “una fotonovela intitulada *El mejillón voraz* y un folleto sobre las virtudes alimenticias de las féculas del doctor Flatulino Regoldoso” (LA 233-234). El humor de los libros en la colección de Cándida refleja sus gustos típicos sobre el contenido y coincide también con el interés académico de Plutarquete sobre aspectos gastronómicos del siglo XVII.

En *ATS*, Viriato, en paralelo a su negocio de la peluquería, explica su proyecto de escritura que muestra su lado intelectual, además de sus inclinaciones como homosexual: “En vista de lo cual, me dediqué al negocio que actualmente nos proporciona el sustento y en los ratos libres, a mi verdadera vocación. De este modo cumplo con mi deber y ya llevo escritos nueve tomos de un tractatus” (ATS 25). La figura de Viriato parece caracterizar la sátira de filósofos, escritores e intelectuales que recopilan información según viven la vida. En *SME* encontramos algo similar con las obras del coronel Westinghouse: “Ya retirado de la vida activa, publicó un manual titulado *Cómo convertir la casa cuartel en un hogar moderno* y un protocolo para los interrogatorios de presuntos terroristas que tituló *Pillow Talk* en memoria de Doris Day, a la que siempre había puesto a sus alumnos como modelo a seguir en todo momento y situación” (SME 237). Parece que el etnotipo del homosexual o varón de sexualidad no normativa tiene tendencia a dejar su legado por medio de publicaciones y podemos incluso pensar y remontar a Platón, como uno de los más influyentes en el pensamiento occidental. Platón pone por escrito extensos diálogos socráticos como ficción que compendia la evolución de su pensamiento a lo largo del tiempo. Sus diálogos localizan especialmente el papel del varón como ciudadano ateniense –en una sociedad esclavista, hay que recordar– enfrentado a reflexionar sobre distintos problemas éticos en la ciudad. En el *Banquete* se destacan las distintas interpretaciones sobre el encomio a Eros, que incluye la relación homosexual, institucionalizada en Atenas como aprendizaje de la ciudadanía. Al contrario, en las

*Leyes*, la crítica y la prohibición de esa relación pederasta con fines corruptos se asienta en los interlocutores procedentes de fuera de Atenas. Ese contexto antiguo nos muestra que la escritura de un libro es una vocación de dejar un legado para la posteridad, pero aquí Mendoza claramente se burla de ciertos aspectos de la naturaleza de las publicaciones con los títulos cómicos que comentan en cierto sentido la inclinación de los personajes que escriben en las novelas. Al contrario de títulos ficticios al servicio del humor, la discusión intelectual entre el swami Pashmarote Pancha –cuyo nombre realmente suena cervantino– y el abuelo Siau pasa a ser un comentario sobre el pragmatismo del éxito: “Desengañese, honorable swami, donde esté Ortega y Gasset que se quite ese petimetre amarillo. Para entender éxito de bazares hay que leer *Rebelión de masas*” (EBV 198). El fragmento nos revela muchos elementos etnotípicos sobre la mentalidad típica china –es decir, el éxito a todo precio–, las ideas que propaga y practica el swami de la espiritualidad –barata– hindú y las ideas de Ortega y Gasset que caracteriza en cierto sentido una cultura popular de masa mediterránea, así contrastada con lo europeo de los hegemónicos. De todos modos, las referencias a libros a lo largo de la obra mendociana permiten satirizar el estado del saber y desplazan lo que realmente quieren simbolizar cuando se usan fuera de contexto.

## Teatro

La cultura del teatro en la obra mendociana es amplia, particularmente en su novela *Una comedia ligera* y hasta incluso en la trilogía de Rufo Batalla. De hecho, es una de sus grandes pasiones desde la juventud que le vincula al padre. En la pentalogía, como en *SNG*, figuran algunas veces citas sueltas de títulos y refranes en contextos variados. En la expresión del africano de la cripta se notan “¡cuán largo me lo fiáis!” y “¡Al alcalde de Zalamea!” (MCE 173). Don Muscle Power dice

en *LA* en el momento de su muerte súbita: “Sueña el rey que es rey... y tan alta vida espero... Me parece que esta vez va en serio –dijo cerrando los ojos” (*LA* 66). El uso de referencias a la cultura áurea nos parece relevante para aumentar el dramatismo y la exageración en la expresión de los personajes que suelen percibirse como ignorantes y sin creatividad. Aquí Mendoza les ofrece un espacio, con el uso suelto de los textos dramáticos áureos, justamente para desmentir con humor los etnotipos peyorativos que se propagan desde ciertos grupos sociales e incluso la literatura como contenedor de estereotipos.

En *SNG* también se hacen comentarios sobre las instituciones culturales que existen en Barcelona, que en cierta medida, engloba lo que se produce en Cataluña. En ese sentido, no entramos en las profundidades del sentido mediterráneo que tiene el aspecto cultural que se impregna en Barcelona, Cataluña. Se trata particularmente de los apuntes sobre el teatro del Liceo:

20.55 Pocas ciudades en la Tierra pueden ufanarse de tener una oferta cultural tan variada como la de Barcelona. Por desgracia, el horario de los espectáculos no siempre coincide con la conveniencia de los ciudadanos. Por ejemplo, la orca Ulises sólo actúa a determinadas horas de la mañana; y así sucesivamente. Por suerte, mis pasos me han conducido a las Ramblas cuando está a punto de empezar la representación del Liceo. (*SNG* 67)

Y este desencaje de las horas pasa como algo desafortunado con los espectáculos y una referencia de paso al teatro del Liceo, que debería representar la cima de la cultura dramático-operística catalana. El comentario sobre la desgracia de los horarios del Liceo representaría aquí un etnotipo peyorativo que no corresponde al alcance de sus ciudadanos. Aunque el comentario surge con un

tinte de ironía mendociana, el narrador extraterrestre recoge el mismo escenario absurdo que en el bar de tapas referido en otro apartado:

23.30. El Liceo es sin duda el *primer* coliseo de España y uno de los mejores de Europa. Padece, sin embargo, una crisis financiera endémica de la que a menudo se resiente la calidad de los eventos musicales que en él se celebran. Esta noche, según informaba cabalmente el programa de mano, la orquesta y coros no han podido actuar por falta de nómina. La tuna de ingenieros, que los reemplazaba, ha hecho lo humanamente posible, pero el *Boris Godunov* ha quedado algo deslucido. (SNG 67)

Está claro que el juego de equivocaciones sobre las funciones y las significaciones del Liceo trata de presentar una sátira de la calidad de las obras que se representan alrededor de la época de la preparación de los Juegos Olímpicos del 92 y la transformación urbanística de Barcelona en la que los ingenieros adquieren más visibilidad e importancia en el desarrollo urbano y cultural de Barcelona por las circunstancias olímpicas. También, es peculiar que los ingenieros tengan visibilidad sobre el escenario del Liceo y es llamativo por su asociación típica a los elementos que no tengan que ver con la actuación teatral cuyos actores están ausentes del escenario por el desplazamiento de las subvenciones culturales.

## **Música**

El uso de la música en las novelas mendocianas complementa la dinámica con el humor y la situación de los narradores. El narrador extraterrestre, por ejemplo, puede sentir lo que la sociedad impone como ideas típicas sobre sí mismo y su esfuerzo de distinguirse. Los boleros son también

muy conocidos en *SNG* porque forman parte de sus preferencias musicales y están asociados con su supuesta identidad inestable. En una de sus muchas transformaciones, el narrador extraterrestre se presenta como cantante de boleros, como una especie de intervención en su espacio inmediato. Aquí recogemos los títulos y encontramos que su elaboración es cómicamente adecuada: “Bésame mucho” (*SNG* 120) era un bolero interpretado por la mexicana Consuelo Velázquez, “Cuando estoy contigo” (*SNG* 120) por el mexicano Armando Manzanero, “Tú me acostumbraste” (*SNG* 120) por la madrileña María Dolores Pradera, “Anoche hablé con la luna” y “Más daño me hizo tu amor” (*SNG* 120) por el hispano-cubano Antonio Machín y “Se me olvidó que te olvidé” (*SNG* 121) por el cubano Roberto Ledesma. Eventualmente los títulos que se recogen en la novela se alargan o cambian porque el narrador ya está cantando el contenido de la letra como un mensaje humorístico: “Cuidado con tus mentiras” (*SNG* 120), cuyo título es sólo “Cuidado,” por el mexicano José José; “Permíteme aplaudir por la forma de herir mis sentimientos” procede de “Bravo,” por la cubana Celia Cruz (*SNG* 120) y “Voy a apagar la luz para pensar en ti” (*SNG* 121) por Manzanero. Todos son títulos de boleros reales que cantaron personajes muy famosos y conocidos y la mayoría de esos cantantes procedía de Latinoamérica. El énfasis en los títulos deja notar de inmediato la importancia y el efecto de la música que provoca emoción, amor, nostalgia y añoranza en la persona que la escucha, elementos que pueden constituir etnotipos meliorativos, especialmente en la sentimentalidad de los referidos títulos. Como es extraterrestre, las referencias a la música también son eficaces para explicar las cosas raras que ocurren en el hospital por la presencia radioactiva, pero no olvida insertar referencias de cultura popular para tener mejor idea de lo que es risible:

13.00 [...] Un médico le decía a la enfermera, con el *ceño fruncido*, que los aparatos del hospital *parecían haberse vuelto locos* esta mañana. Al parecer, los enfermos de la UVI



estaban bailando la lambada y en la pantalla del scanner salía Luis Mariano cantando *Maitechu mía*. Estos fenómenos inexplicables, ha agregado el médico del *ceño fruncido*, habían empezado a producirse a las 10.50. Como si a esa hora, ha acabado diciendo, hubiese entrado *un marciano* en el hospital. Me ha ofendido que alguien pudiera confundirme con uno de esos cursis, que sólo saben jugar al golf y hablar mal del servicio, pero me he guardado mucho de manifestar mi enojo. (SNG 114)

Es interesante notar que el narrador extraterrestre también reconoce o puede proporcionarnos en su defensa los estereotipos sobre lo que es un “marciano” que los personajes emiten sobre él mismo. Pero lo cómico es la asociación de lo que sucede absurdamente en el hospital con el vídeo de “Maitechu mía” que asocia la emoción y el desplazamiento como motores de lo que se asocia con la canción. En *LA* algo similar sucede cuando el grupo del narrador detective entra en el convento, espacio lleno de miedo y misterio:

Sin llevar el asunto más lejos nos adentramos en el túnel cogidos de la mano. A diestra y siniestra se abrían nichos en los que despojos humanos se entregaban al último descanso. No sólo ratas, sino ovillos de gusanos, enjambres de moscardones y miríadas de murciélagos animaban el local con su presencia. El aire era casi irrespirable. La voz de Lola Flores había dejado paso a la de Julio Iglesias que entonaba *De niña a mujer*, y otros indiscutibles *hits*, a cuyos acordes hasta los esqueletos parecían balancear alegremente sus cóncavas pelvis. (LA 268)

La misma asociación de las voces de Lola Flores y Julio Iglesias, como etnotipos meliorativos de excelentes cantantes, en el momento en que se desplazan por el túnel producen el mismo efecto cómico y extraño por la situación del momento pero que resulta algo reconfortante porque están

guiados por voces reconocidas. Hasta los esqueletos del laberinto nos recuerdan las imágenes de la danza macabra como tópico literario. Aunque *SNG* y *LA* no comparten el mismo ambiente, el uso de elementos humanos, los pacientes en *SNG* y los esqueletos danzantes en *LA*, nos confirma que la música conmueve.

En *LA*, María Pandora inserta una breve referencia incongruente con la raza y la música. Como periodista cultural tratando asuntos de la profesión musical exclama: “Vengo de entrevistar al director de la Filarmónica de Dresden. ¡Menudo muermo! ¿Sabíais que a Rubinstein no le dejaron tocar en Estados Unidos hasta hace poco porque es mulato? ¡Putra madre, el *establishment* no perdona!” (*LA* 88). Las frases de María Pandora son exclamaciones sueltas que no solo entregan informaciones culturales e incluso etnotipos peyorativos asociados con el mundo de la música clásica, sino que también nos engaña sobre la raza de Rubinstein, que no era mulato. María Pandora también representa la típica urbanita malhablada en su expresión.

En *ATS*, la implicación de la música compite con otros medios de difusión audio. El narrador describe su experiencia polisensorial en el Mesón Mandanga:

Varios altavoces difundían músicas distintas y un televisor instalado sobre una ménsula retransmitía casualmente una entrevista con el señor alcalde que no parecía suscitar el interés de los escasos parroquianos. En las paredes había gallardetes, un póster grande de Whitney Houston y un anaquel con pucheros de barro con cenefas y adornos geométricos, como los de la Bisbal y otra etnia. (*ATS* 244)

La división y la diferencia de interés son notables en el local y da una impresión de incoherencia. La estabilidad se vincula con la referencia a Whitney Houston que representa la cultura pop afroestadounidense. Su presencia como póster facilita la identificación con el espacio social de

Mandanga para los africanos. Mientras tanto, se oyen cosas locales, marcadamente catalanas, que pasan desapercibidas o como ruido de fondo incoherente e innecesario para los clientes. Eso se podría interpretar como una dinámica de doble interés y sentido que suscita el propósito del local como espacio de socialización. Uno puede hacer lo que le apetece porque en su local hay objetos que puede satisfacer los gustos de cada uno.

En *EBV*, la Moski procede de una región antiguamente comunista del este de Europa. La procedencia comunista de grupos étnicos como en el caso de la Moski la apunta Andres-Suárez así: “tienen un buen nivel de formación, saben idiomas y, en algunos casos, han desempeñado puestos de responsabilidad en sus países” (Andres-Suárez et al. 16). En la novela se narra que “al producirse el derrumbamiento del sistema, la Moski metió en una maleta de madera sus pocas y modestas pertenencias y se fue al exilio por propia iniciativa” (*EBV* 88). Ella tenía esperanzas con su desplazamiento a Barcelona de encontrar posibilidades para seguir practicando el comunismo político con la existencia del Partido Comunista de Cataluña, que “encubría los preparativos de la revolución” (*EBV* 88). A la misma vez se convierte en música ambulante y toca el acordeón para entretener a la gente en áreas urbanas con densidad turística: “La Moski [...] se puso a tocar y a cantar por las terrazas de restaurantes, bares y chiringuitos” (*EBV* 88). Los desplazamientos callejeros de la Moski representan la sátira de la música ambulante que es capaz de irritar a la gente urbana en lugar de entretenerla. En particular, su intervención por las calles barcelonesas llenas de gente constituye una simbiosis sugerente entre su voz, la canción y el significado, creando una dinámica de etnotipo exótica pero absurda:

Cantaba a voz en cuello para que no se notara que no sabía tocar el acordeón y el estruendo del acordeón tapaba sus gallos y su voz de grajo. Los extranjeros tomaban aquella cacofonía estridente por música catalana de los tiempos del comte Arnau y los nativos por

folclore de los Balcanes, sin percatarse ni los unos ni los otros de que la Moski interpretaba *No me platiques más*, *Contigo en la distancia* y otros sentidos boleros de un disco de Luis Miguel comprado en una gasolinera. (EBV 88-89)

La actuación musical de la Moski resulta pues caótica e incoherente, según lo que el narrador nos transmite cómicamente en su intento de interpretar buenas canciones. El bolero inspirado en Luis Miguel se convierte aquí en un ruido urbano. Al final de *EBV*, la suerte de la Moski como música ambulante en Barcelona nos revela sorpresas a causa de la dinámica entre los desplazamientos, las actividades musicales y las restricciones políticas:

La Moski volvió a tocar el acordeón por los restaurantes, chiringuitos y bares de tapeo de las zonas marítima y terrestre de nuestra ciudad, hasta que un buen día se cansó de esperar la consigna del partido para salir a la calle, lio el acordeón y se fue a Corea del Norte; allí le fue mal, porque poco antes de su llegada el presidente Kim Jong-un sacó un disco de boleros y para evitar la competencia la hizo encarcelar a perpetuidad (EBV 264).

La desventura de la Moski procede de un conflicto en las expectativas que se nota en el etnotipo, como la percepción que transmite de Corea del Norte. Encontramos la reacción etnotípica meliorativa del presidente como consumidor de boleros a pesar de tener una imagen de rigidez y patriotismo, pero también peyorativa al mostrarlo como un dictador sin control alguno.

En *SME* los referentes del señor Llewelyn son grupos y cantantes internacionales que ahora se ven como los clásicos de las décadas de los 70 y los 80, los años de su juventud. El acceso a los servicios de *streaming* de música y vídeos cambia totalmente la experiencia de vida, tal como expresa aquí:

No me malinterprete –añadió tras una pausa y sin que yo hubiera manifestado ni de palabra ni por señas ninguna interpretación–. No soy nostálgico ni afirmo que cualquier tiempo pasado fue mejor, más bien al revés. En mi adolescencia y primera juventud vivía inmerso en la buena música del momento: ABBA, Mocedades, Diana Ross, Village People. No sólo me gustaban, sino que me sentía orgulloso de aquellas canciones y aquellos intérpretes memorables. ¡Qué ritmo, madre de Dios! ¡Qué melodías! Hoy, en cambio, ves YMCA en YouTube y se te cae el alma a los pies. No sé..., a veces tengo la sensación de haberme hecho viejo sin madurar. (SME 304)

Parece que, en los tiempos del ocio, la rememoración de los viejos tiempos activa una dinámica que se mueve entre el avance y la congelación del tiempo lo mismo que en el modo de narrar de Mendoza. A la vez que evoca la cuestión del tópico literario del *ubi sunt*, estas referencias musicales lo complementan bien, del mismo modo que el resto de las manifestaciones y producciones culturales que apuntan a etnotipos visibles del momento, en los que predominan el sentido de la nostalgia y, en su estilo y su mensaje, se interpretan desde los grupos musicales y cantantes de la época. La música y el afecto de cada persona, como el señor Llewelyn, o toda una generación que comparte algo y tuvo aspiraciones en común, aluden a estos elementos identitarios.

### **Cine y televisión**

La referencia al cine es fundamental en la prosa mendociana, especialmente porque penetra hasta en las técnicas narrativas. En *LA*, la familiarización de Cándida con la cultura cinematográfica es útil para dar pistas sobre personajes sospechosos y buscados. El narrador detective recurre a un etnotipo meliorativo, pero irónico, usando el imaginario de la inteligencia:

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 59)

Cándida es sólo una parte que da acceso a la clave sobre las relaciones complejas entre los personajes. Al contrario, la Emilia es un personaje fundamental en *LA* puesto que tiene habilidades para participar en diferentes redes sociales ya que sigue “las normas de urbanidad” típicas como abrazar, besar y zarandear a María Pandora (LA 88). Según Patricia Hart, la presencia de esos gestos entre ambas presta a la novela “a certain air of satire written for the high school newspaper; you usually had to go to the same school to really think it was funny” (107). Así, Emilia como actriz (pero con roles menores) y María Pandora como periodista pueden hablar y discutir de cine. Hollywood es sin duda signo de la hegemonía en el ámbito del cine comercial, pues habita el imaginario de los personajes mendocianos, pero es también parte de las tendencias de la cultura popular. En *SNG* el narrador extraterrestre apunta alguna inverosímil colaboración entre Hollywood y Cataluña:

17.00 Con fines didácticos, me meto en un multicine a ver la última película de Arnold Schwarzenegger. Me sorprende (con agrado) advertir que la película ha sido financiada por la Generalitat de Catalunya y que transcurre en Sant Llorenç de Morunys. No excluyo la posibilidad de que me haya equivocado de sala.

Se trata de hecho de un equívoco cómico e intencionado por parte de Mendoza, especialmente porque trata de resaltar la lógica posmoderna de las cosas cuando el narrador extraterrestre se equivoca de sala. Con ese fragmento es posible pensar que esa imposible colaboración entre

Cataluña y Hollywood pueda constituir el deseo de promocionarse fuera de la Marca España, especialmente desde la implicación de Barcelona en los Juegos Olímpicos de 1992, lo que le permitió construirse como marca dinámica de cosmopolitismo y de participación en una cultura global, haciendo así interactuar la cultura local, supuestamente la catalana (Hargreaves 56), y la cultura internacional. En la imagen de las olimpiadas como una reunión momentánea de culturas del mundo, se aprovecha también claramente que España, vista desde fuera, parece adherirse a los ojos de los extranjeros en los elementos etnotípicos que se promocionan a través del turismo, como el sol, las playas y la gastronomía turística que, en cierto sentido, se centra en las actividades típicas del sur, los cuales no corresponden necesariamente a los que constituyen la imagen típica de los catalanes, aunque la playa sí esté presente en la costa mediterránea.

En *ATS* y *EBV*, el imaginario del cine y la televisión pasan por los personajes que se parecen a actores de Hollywood, además de personajes aficionados al cine. Por ejemplo, Viriato se enorgullece de parecerse a Kevin Costner para justificar uno de los motivos de casarse con Cándida, mientras los que contemplan a Rómulo el Guapo apuntan su parecido a Tony Curtis. En *EBV* el camarero “indiesito” que trabaja en el hotel de la Costa Brava confiesa que también es aficionado al cine. Su intervención en la narración del detective es informativa –entre otras cosas, de las inclinaciones animalistas de los muchachos campesinos– y confusa, porque existe un problema de lógica en el discurso:

A mí el cine me entusiasma. De niño nunca vi una película. En mi pueblo no había cine. Ni siquiera habíamos oído hablar de tal cosa. ¿Cómo iba a haber cine si no teníamos electricidad? Ya era adolescente cuando vi mi primera película. En un pueblecito cercano, por las fiestas patronales. Tampoco tenían electricidad, pero habían llevado un grupo autógeno, ya sabe, y habían puesto una sábana entre dos postes para hacer una proyección

al aire libre. Los demás compañeros iban al baile, a conocer mozas. Uno se cansa de las llamas. Yo fui con el resto de la muchachada, pero mientras ellos se dedicaban a escupir a las chicas, yo sentí curiosidad y me metí al cine. Recuerdo la experiencia como si la estuviera viviendo en este mismo momento. (EBV 128)

En otra ocasión, al reconocer a Rómulo el Guapo como Tony Curtis en compañía del terrorista buscado, procesa la información que le da al narrador detective como algo relacionado con el cine, ensartando las mentiras que había contado el narrador para sonsacarle información:

Trataba bien al personal, era dadivoso y si es tan peligroso como dicen, mejor tenerlo de amigo que de enemigo, ¿no le parece? Yo al que reconocí de inmediato fue a Tony Curtis. Está un poco cambiado desde que hizo *Trapezio*; es natural. Pero una cara así no se olvida. Y sabiendo que el otro señor es un terrorista muy buscado, todo concuerda: van a llevar la vida del señor Pilila a la pantalla. Con todos los atentados y las cosas que ha hecho, saldría una película bien buena. Mejor que con la vida de Alfonso XII. Y el señor Curtis hará de jefe de la CIA, a que sí. (EBV 129)

La representación del camarero se asemeja a los personajes que sacan citas del teatro áureo. Las referencias pueden explicar con perspicacia lo absurda que es la situación del momento, aunque todo está edificado en una simulación del narrador, pero las películas mencionadas permiten dar cierta coherencia a su discurso, sobre todo porque es capaz de comentar parcialmente sobre la trama, los actores y los personajes. En otro momento, el breve intercambio en la peluquería entre la subinspectora Victoria Arrozales y el abuelo Siau se convierte en la presentación del etnotipo chino y vasco desde el cine, al contrario de lo que podría ser la realidad.

– ¿Kung fu, abuelete?



– No, señora. Kung fu en películas. En mi pueblo levantábamos piedras, como en Vascongadas. (*EBV* 63)

Los etnotipos en el diálogo sirven para confirmar las creencias comunes sobre las actividades de ocio de cada pueblo, pero aquí resulta que en la visión del abuelo Siau no sólo eran referencias culturales, sino una realidad que requería bastante trabajo arduo, o lo que parece ser su humor, dado que quiere desmentir lo que es típico de cada cultura en oposición a lo que parece ser más verosímil en un espacio caricaturizado de *EBV*.

. En *SME* aparece una mención al programa de televisión “El caballo de Bucéfalo es español” que se acerca a la cultura política extremista. Un joven con quien el narrador trata le cuenta: “Es un programa facha para fachas. Yo no lo he visto nunca, pero un colega me envía links. Sale un bujarrón que no para de insultar y amenazar a los catalanes. Por lo de la independencia y tal” (*SME* 253). Como se trata de un enfrentamiento de visiones políticas en la España contemporánea, cuyo gobierno tiene tensiones con la Generalitat de Catalunya, los comentarios de los jóvenes reflejan el ambiente sociopolítico que parece ser común pero también polémico en la región. El chico dice que “si encuentras el estudio de televisión y tienes ocasión de hablar con el bujarrón, le dices que lo de la independencia está hecho, tanto si le gusta como si no. Y que si los españoles dejan de comprarnos cava, arrancaremos las cepas del Penedés y plantaremos cannabis” (*SME* 254), propuestas que apuntan ciertos estereotipos burlones de los intereses juveniles de las zonas urbanas que se concentran sobre todo en la búsqueda del placer, sustituyendo así el cava por el cannabis como futura producción agrícola de Cataluña. Mientras tanto, la chica formula un comentario más serio: “cuando seamos independientes, como nos echarán de la zona euro y a la peseta no podremos volver, ya no habrá ricos ni pobres en Cataluña” (*SME* 254). Parece que existe cierto orgullo en lo que puede imaginar utópica e irrealistamente con una eventual independencia

política, donde resuena una leyenda de los años vividos en Cataluña antes de la guerra civil. A pesar de que regresar a cosas anteriores no forme parte del plan y solo sea posible crear desde cero algo nuevo, no depende de lo que ya había en el sistema, pero lo utópico enriquece tal dinámica dentro del mundo mediterráneo.

### **Arte y estética**

En cuanto a las artes plásticas y virtuales, el narrador extraterrestre nos ofrece opiniones reveladoras sobre la dinámica entre su caracterización –o condiciones ópticas como algo típico– y sus preferencias artísticas. Para lograr su objetivo de representarlas, decide comentar sobre los museos en Barcelona:

11.05 Decido visitar algún museo de pintura, tema en el que no estoy muy impuesto. La verdad es que en mi planeta no damos mucha importancia a las artes plásticas, en parte porque entre nosotros el daltonismo y la presbicia son congénitos y en parte porque la cosa de la estética nos trae sin cuidado. Por este motivo, y también por mi escasa inclinación natural al (y aptitud para el) estudio, poseo una formación algo deficiente en este terreno. Si alguien me preguntara qué pintores conozco, diría que Piero della Francesca, Tàpies y pare usted de contar. (SNG 145)

Nos comunica aquí su preferencia por el arte de perspectivas, dado que, según su etnotipo meliorativo descrito, sólo confía en la lógica de la linealidad clásica del italiano, a la que se yuxtapone la inclusión del informalismo abstracto de Tàpies, que destaca la excepcionalidad del artista catalán. Luego de eso, en su exploración de la cultura artística catalana el desplazamiento

le lleva al Museo de Arte Moderno. Allí nos proporciona una explicación dudosa sobre los cierres, vinculados con los cambios recientes sobre el uso del espacio supuestamente cultural, así como las consecuencias conexas sobre el futuro de la ciudad:

12.20 Me persono en el Museo de Arte Moderno. Cerrado por obras. La directora me explica que la autoridad responsable ha decidido actualizar el museo y convertirlo en un centro multisectorial, interdisciplinario y, si el presupuesto llega, lúdico. Para ello levantarán un edificio de quince plantas, que albergará dos teatros, cuatro cafeterías, una tienda de souvenirs, un hogar de ancianos, la actual colección de pintura del museo, los espejos deformantes del Tibidabo y la colección Planelles de esparadrapos. Las obras, que inicialmente debían estar listas para el 92, no podrán empezar hasta el 98. Mientras duren las obras, los cuadros han sido depositados en los almacenes del puerto que otra comisión municipal hizo derribar el mes pasado. Debido a ello, es muy probable que a estas horas los cuadros vayan a la deriva por el Mediterráneo. No obstante, añade, si quiero visitar el museo, no saldré defraudado, porque esta misma mañana les han traído un mamut para que lo guarden hasta que finalicen las reformas del Museo de Historia Natural, actualmente cerrado por obras. (*SNG* 146).

Vemos aquí una sátira hiriente del frenesí de los cambios urbanos para los Juegos Olímpicos, pues hasta los tipos de ocio de la gente urbana tienen que adaptarse a esa agitación, y también una burla cruel de la incoherencia en los planes, la falta de la coordinación y el caos provocados por la ausencia de planificación. Un aspecto que llama la atención en *SNG* es que todos los cambios materiales —que requieren desplazamiento y transfiguración— se concentran en la estética de las calles barcelonesas, pero esa dinámica de cambio y modernización no alcanza a la alta cultura, que sufre atrasos y falta de atención, como se ve en el caso de los museos que también se adaptan para

intercambiar sus responsabilidades principales al conservar archivos, obras y especímenes, cuya importancia, tal como lo explica la directora, ha ido a parar a las aguas del mar. Aunque no lo expresa explícitamente, el narrador extraterrestre –como curioso explorador– lamenta estos infortunios sobre la cultura material humana.

En *ATS* el narrador emprende el proyecto de peluquero con las acciones apropiadas en el espacio: “Como soy de natural emprendedor, pronto encontré la forma de ampliar la oferta y sacarme un sobresueldo. Empecé lustrando zapatos con un estropajo viejo, muy dúctil y expeditivo, y unos betunes que yo mismo obtuve diluyendo alquitrán en aguarrás o, en su defecto, en orujo a granel” (30). Y eso acaba en un instante de autorreferencia mendociana en el que surge: “Más tarde, habiendo oído referir la historia ejemplar de un prohombre barcelonés que empezó su fortuna vendiendo crecepelo en la Exposición Universal de 1888, quise seguir sus pasos, pero abandoné la empresa después de varias abrasiones” (*ATS* 30). El guiño autointertextual remite a *La ciudad de los prodigios*, novela de 1986 en la que el protagonista Onofre Bouvila es el equivalente antinómico del narrador, con la que comparte la vena picaresca. El narrador aquí nos recuerda el paradigma narrativo de ascenso de un pícaro: “Con los primeros ahorros y aprovechando las rebajas de enero, me vestí de acuerdo con mi nuevo estado, procurando al mismo tiempo resaltar mi apostura y esbeltez, algo menoscabadas por el consumo de tanta mozzarella, prosciutto y pepperoni. Así, gradualmente y no sin dispendio, me convertí en un señor de Barcelona” (*ATS* 30). Ahora que se proclama con su título, también es capaz de hablar de cuestiones de su peluquería y glamur:

En El Tocado de Señoras se lava, se marca, se corta, se hacen mechas y masajes y, en términos generales, se saca el máximo partido de lo que a cada cual le sale del cuero cabelludo, sea lo que sea, y sin hacer remilgos. Todo esto a usted seguramente le trae sin

cuidado, porque usted no ha venido a poner en mis manos su pelambrera. Usted sin duda va a los salones de cuafur más caros y elegantes de Barcelona, o incluso se desplaza a París, a Milán o a Londres para un moldeado, un crepado o un flequillo. (ATS 173)

Al dirigirse a Ivet, el discurso del peluquero (el narrador detective) destaca especialmente la separación entre su peluquería y los establecimientos de prestigio para representar cierto sentimiento de inferioridad como etnotipo propio de los pobres. En cuanto a Cándida, el comienzo de su cambio de vida, es decir dejar la prostitución de *MCE* a *LA*, se explica con el imaginario de rapto por extraterrestres que, en términos mendocianos, debe referirse al insólito *SNG*.

### **Entretenimiento y turismo**

En la Barcelona contemporánea, el entretenimiento y el turismo, el ocio en general, se han convertido en el atractivo como actividades típicas. Maarten Steenmeijer señala que esos factores configuran la imagen de una España nueva: rica, moderna, democrática y, a la misma vez, exótica, hasta el punto de que “[it] represents for most foreigners the hybrid promise of hospitality, hedonism, and modernity” (85). En *LA*, la lista de nombres en el teatro Prótesis aparece como una oferta clara de entretenimiento y servicios que sus talentosos practicantes ofrecen a la comunidad urbana:

Pasé revista acelerada a sus respectivos historiales: Abdul-al-Cañiz, faquir, cantante de jotas, domicilio actual Hogares Mundet, llamar entre 3 y 5 tardes; Profesor Mariposa, hipnotizador, precios especiales, dejar recados mercería La Esperanza; Tontín el rey de la alegría y el buen humor, temporalmente Departamento Urología Hospital San Pablo;

Pulguita y sus cachorros amaestrados, prisión menor, fecha salida 1984; Óscar y Aníbal equilibristas, ahora Óscar equilibrista, Aníbal falleció 1975; Carmen Cueros, humor para adultos, sólo fines de semana, costurera días laborales; Leonor Cabrera, ópera, habla francés, dispuesta a desnudarse precio extra; Monsieur Tonerre, télépata, descuento con merienda, y así hasta llegar al final. (*LA* 69)

La heteróclita lista de anuncios se presta a la risa por parte del lector, puesto que sirve a los clientes de muchas maneras y ofrece una multitud de actividades poco habituales e incluso marginales como formas de entretenimiento. Nos revela también muchos estereotipos que se vinculan con el área de la diversión: eso se nota en la yuxtaposición de un nombre semánticamente cargado con la actividad profesional del personaje.

En *ATS*, un espacio cultural interesante es el Mesón Mandanga Antojitos Bosquimanos, que no se escapa tampoco a los comentarios del narrador detective: “Nada lo diferenciaba de otros bares de su misma condición –lamentable– aparte de este reclamo y su clientela, compuesta exclusivamente de negros” (*ATS* 243). A pesar de esa impresión, el sitio ofrece actividades distintas, tal como las señala el hombre del mostrador: “Aparte las consumiciones, tenemos un cineclub y otras actividades culturales: conferencias, seminarios, presentaciones de libros. El próximo sábado hay anunciada una mesa redonda sobre la postura del misionero, mito y realidad. Y después del coloquio, bailongo. Entrada libre” (*ATS* 245). Se trata entonces de un enclave cultural que descubre el narrador y también un espacio clave para conocer a una comunidad hacia la que, según notamos a lo largo de la novela, tiene obvios prejuicios –dejando de lado el posible sentido cómico que le pretenda dar a esa mesa redonda–, entre otras razones por su posición marginal en la sociedad barcelonesa. Al final, este grupo acaba siendo su aliado al salvarse del chalet de Castelldefels.

En *EBV* incluso el swami tiene algo que decir sobre el entretenimiento de los hombres y las mujeres ordinarios. El resultado de su impresión combina etnotipos de varias culturas pero resulta eficaz en el comentario del comportamiento de cada género: “Las mujeres son más sensibles y le sacan más partido a mi metodología. Los hombres son más obtusos: el dinero y el fútbol les tienen bloqueado el hipotálamo y no les circulan los fluidos vitales. En cambio las mujeres, en cuanto desconectan el móvil, liberan los poderes de la mente y a la que te descuidas ya han alcanzado la percepción extrasensorial” (*EBV* 193). Lo que cuenta el swami confirma la caracterización de ambos géneros en el mundo mendociano, particularmente el predominio del fútbol en el ocio del narrador detective, también compartido con Rómulo el Guapo, en el manicomio y en la televisión. Mientras tanto, en la práctica del swami se siente interpelada Lavinia Torrada por ser característicamente la mujer estereotípica receptiva a un amor “platónico o zen o algo igual de absurdo” (*EBV* 141). Lavinia también se desplaza por la ciudad a dar servicios de lectura del tarot con una bola de cristal como entretenimiento para ganar algún dinero.

El turismo también tiene mucho que decir sobre el entretenimiento dedicado a aquellos que visitan sin obligación ni necesidad lugares en la ciudad o en las afueras. En *LA*, la oferta del turismo de ocio también es algo revelador de la cultura del misterio:

[...] una página de la guía en la que aparecían reseñados un museo de alhajas falsas, una pinacoteca privada abierta al público los martes de 5 a 7, un monasterio románico y unas ruinas ibéricas abundosas de huesecillos y cascajos. Quienquiera que hubiera redactado el texto no dejaba traslucir un excesivo entusiasmo por ninguna de aquellas cuatro mecas culturales. (*LA* 234)

El comentario del narrador detective apunta específicamente la sátira de lo que merece la pena visitar para descubrir la cultura, hasta el punto de que incluso en la redacción se nota poca convicción: “Quienquiera que hubiera redactado el texto no dejaba traslucir un excesivo entusiasmo por ninguna de aquellas cuatro mecas culturales” (LA 234). Y el narrador detective se pone en camino hacia el pueblo de Sant Pere de les Cireres con la Emilia, Plutarquete y la inconsciente María Pandora, pero justo al lado del convento románico el dueño del tenderete se queja de los turistas y los extranjeros. Así, exclama con una palabra muy expresiva en catalán: “Collons, la gente” (LA 240), y explica su función como guía: “Lo que me empena de los turistas es que hay que explicárselo todo [...] Me cago en el que inventó el turismo” (LA 240). Y al preguntarle al grupo del narrador detective su procedencia, Barcelona, la respuesta del dueño replica el etnotipo peyorativo: “Ésos son los peores: los de Barcelona. Y los franceses. Los peores” (LA 240). Para una opinión de alguien del pueblo, es decir de la periferia, no es sorprendente que sea crítica hacia aquellas personas que proceden del centro porque practican otro tipo de vida. Son etnotipos peyorativos que se comparten, puesto que los barceloneses forman parte de una hegemonía céntrica de Cataluña, dada su historia y su relación con el reino, ser la capital y haber protagonizado la industrialización. Al contrario, los franceses como turistas están percibidos con desconfianza por el español y el catalán, particularmente por tener costumbres distintas, pero también por una historia en la que se generó una galofobia que en ciertos ambientes todavía perdura; en el testimonio del tabernero se da una dinámica propia del imaginario etnotípico peyorativo:

El verano pasado estuvieron aquí mismo, donde están ustedes ahora, unos franceses. Tres chicos y dos chicas. Hacía una noche parecida a ésta. Se empeñaron en ir al monasterio. A lo mejor en Francia no tienen monasterios. O estarían drogados. Los franceses, ya se sabe.



La cuestión es que no hicieron caso de lo que se les dijo. Nunca los volvimos a ver. Yo no insinúo nada. Cuento lo que pasó. (*LA* 242)

El comentario del tabernero sobre la curiosidad de los franceses resalta el intento irónico de la no existencia de monasterios –que no es cierta en absoluto–, pero también el alto consumo de drogas basada en una imagen típica proyectada como consecuencia de sus costumbres más liberales o abiertas que los españoles. La marca de diferencia del tabernero se nota en los aires de localismo: “Aquí nací y aquí he vivido siempre. Soy ignorante y supersticioso. Por todo el oro del mundo no salía yo esta noche al bosque” (*LA* 242). El tabernero defiende tenazmente sus valores. Así resuena el discurso del cervantino Sancho Panza procedente de proverbios bíblicos al discutir sobre cuerdos y locos con don Quijote en Sierra Morena y al renunciar a su título de gobernador de Barataria: “desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano” (Cervantes, *DQ* 298, 1163). En la idea del localismo del tabernero se asocian, pues, la tradición y la fantasía que crea el miedo. Notamos que los etnotipos peyorativos caracterizan al tabernero y a los franceses, su blanco de crítica.

En *EBV* la familiarización con la ciudad se facilita con el paseo en coche que le dan a la cómica Angela Merkel en compañía de sus raptos, el narrador detective y el swami. Ese paseo pretende ser una presentación de los sitios de entretenimiento de la gente común, en lugar de los sitios oficiales o históricos que deberían interesarle a la antigua canciller alemana. El swami se los señala en un muy limitado intento plurilingüe: “Voilà Pronovias. Voilà El Corte Inglés de Cornellà. Y allí lejos, in der ferne, el nuevo estadio del Espanyol. Hier alles Barça-Barça, aber ich, periquito de toda la vida” (*EBV* 214), donde el personaje reafirma ante Merkel su afición por el Espanyol – los periquitos–, el equipo de fútbol de una parte de la población, rival directo del Barça y durante un tiempo el preferido de los castellanohablantes de la ciudad. La cultura del consumismo

vinculada a la vida diaria también es un factor importante que considerar en la economía de la crisis. Apuntar a instituciones y negocios que sirven al público es justamente apelar a estos gustos típicos. Parece entonces que la cultura seria de las instituciones estatales no ayuda a intensificar el propósito satírico en el contexto mendociano. La moda y el fútbol son áreas que reciben más atención compartida en el mundo euromediterráneo.

En base al paseo cursi de Merkel por los reconocidos establecimientos populares de Barcelona, el recorrido cultural euromediterráneo tiene bastante interés en la cultura etnotípica de la pentalogía. En *SME* el narrador detective tiene la ocasión de juntarse a un autocar que lleva a turistas por toda Europa. Allí conoce al chofer Ramiro y recoge su testimonio sobre el impacto del turismo en su vida:

Me explicó que el turismo religioso, en el que aquella [empresa] estaba especializada, tenía el inconveniente de las distancias entre los destinos más solicitados de Europa, pero a cambio, ofrecía innegables ventajas. A diferencia de otros, aquél no era un turismo de temporada, y la clientela, compuesta casi en exclusiva por gente mayor de clase media, era muy educada de trato y de muy buen conformar. (*SME* 165)

Se siente a gusto al servicio de estos clientes educados y civilizados (como etnotipos) para hacer turismo. También, el turismo religioso nos recuerda el sentido del viaje tradicional cuando el desplazamiento se reducía a una especie de propósito iniciático que pasaba por una búsqueda de grandeza y sublimidad en los sitios de peregrinación. En contraste, Ramiro tiene la posibilidad de revelar también el lado negativo del turismo deportivo como sátira de la masculinidad inmadura, la violencia y la agresión:

No podían decir lo mismo empresas especializadas en otro tipo de turismo, en especial el turismo deportivo. En esta última modalidad, los sueldos eran más altos y los desplazamientos más cortos y espaciados, pero el trabajo dependía del resultado de los encuentros y las eliminatorias; además, no era infrecuente que durante el trayecto los pasajeros orinaran, defecaran, vomitaran, se pelearan y destrozaran el interior del autocar. (SME 166)

Aquí nos entrega mucha información sobre los etnotipos peyorativos que conciernen a los fanáticos del deporte no sólo españoles, sobre todo, aunque Ramiro no lo hace explícito, cuando se tratara del equipo del Barça, que ha adquirido cierto estatus idealizado de modo que la grandeza del equipo podría cegar a los jóvenes y llevarlos a realizar actos violentos y mostrar falta de respeto y cuidado cuando están agrupados como una especie de distorsión de lo que debería ser la civilidad en público.

## **2. Enotipos y dinámicas de etnia y raza: entre lo real, la historia y la ficción**

Merece la pena comenzar esta sección, como ya lo hemos estado haciendo desde el capítulo primero, con la novela *El asombroso viaje de Pomponio Flato*. Aunque se trata del imaginario mendociano –y por lo tanto libresco y documental– del mundo antiguo (o sea que se trata siempre del influjo del posmodernismo literario), las dinámicas entre diferentes etnias frente a los ciudadanos romanos es pertinente a la hora de acercarse a los estereotipos que se conocen hasta nuestros días, especialmente aquellos que se refieren a quienes reconocemos como catalanes, españoles, europeos y mediterráneos en la discusión de *Sin noticias de Gurb* y la pentalogía del narrador detective.

### **Dinámicas, etnicidad e historia en el Mediterráneo bíblico**

Del mismo modo que Cervantes inscribe prácticas culturales que se fundamentan como estereotipos en sus obras literarias, la estereotipificación de ciertas naciones es algo común que, allende defender cierta actitud y posición del escritor hacia las naciones, es algo que no se puede descartar a la hora de entrar en el terreno de la literatura contemporánea. Aunque en el caso de Cervantes la política es totalmente otra, los estudiosos del espacio cultural cervantino, que es mediterráneo, están de acuerdo en que existen varios mecanismos que siguen teniendo uso hasta nuestros días.

La novela *El asombroso viaje de Pomponio Flato* es resultado de la documentación libresca como forma de desplazamiento metafórico, es decir, entre la Historia y el disparate jugueteón de Eduardo Mendoza. La novela presenta el siguiente caso: Pomponio Flato parte en busca de aguas y se implica en un enredo criminal con un caso que resolver. En el capítulo primero hemos visto cómo la polisensorialidad acompaña el sentido de los desplazamientos a pie y en transporte de Pomponio. Esta vez nos detenemos en los comentarios culturales que tienen tendencia a cristalizar u opinar con estilo. García Rodríguez apunta que la publicación de *PF* es una respuesta de Mendoza “a las estanterías de las librerías del momento” abarrotadas con “los thriller bíblicos” (*Teoría* 303). Discutir de lo bíblico es ir a lo profundamente mediterráneo porque ha influido y, en ciertas partes, sigue influyendo mientras convive y se adapta a las dinámicas de las culturas religiosas del monoteísmo como configuraciones de determinados espacios:

Le monothéisme partagé entre les trois religions – judaïsme, christianisme et islam – a-t-il joué un rôle structurant ? Les trois religions, sous des modalités très différentes, se sont diffusées autour de la Méditerranée. Les juifs, contraints à la diaspora par les Romains, se

sont dispersés au nord et au sud, avant de connaître un mouvement perpétuel provoqué par les interdits et les expulsions des différents États dans lesquels ils s'étaient installés et, pour une partie d'entre eux, de retrouver une terre "historique" qui était devenue, entre-temps, la terre "historique" des Palestiniens. Les légitimités "historiques," ici, se télescopent. (Borne y Schiebling 8)

Mucho de lo que la cita anterior evoca aquí se lleva a cabo en la escritura de Mendoza a través de la exposición paródica de las dinámicas entre etnicidad, fe, historia y religión en el mundo mediterráneo de *PF*. Violet Martinez, en su breve estudio de *PF*, encuentra que la documentación de las aventuras de viaje –además de su misión de procurador romano– reproduce los propósitos de la literatura satírica. Concordamos con la siguiente idea:

Au-delà de l'aspect anecdotique de certaines critiques qui s'apparentent parfois davantage à des "sketches" qu'à une véritable analyse sociologique, Mendoza ébauche une critique plus vaste de la société tout entière, dont l'équilibre, tel un château de cartes, est menacé par l'égoïsme et l'appât du gain de celui-ci, la bêtise de celui-là, la couardise d'un autre... Au fond, les hommes des années 2000 ne sont ni meilleurs ni pires que ceux du début de notre ère et on se demande si Mendoza ne cherche pas à montrer que c'est l'absurde qui triomphe. (Violet Martinez)

Su idea se vincula particularmente con el uso del tiempo histórico como distanciamiento cuando se afirma que la historia es una lección importante en la sociedad y nos señala retrospectiva y razonablemente las costumbres que pueden estar fijadas como estereotipos de determinados grupos sociales. Como parece sugerir ese comentario de Violet Martinez, un examen documental de un cierto pasado ayudaría a reforzar e imaginar que las prácticas se adaptan pero que

fundamentalmente se repiten paradigmáticamente como valores humanos. En el caso de Mendoza, no sólo se trata de reconocerlos, sino que incluso se acompaña con risa y distanciamiento todo lo que podemos reconocer, especialmente cuando se trata de hablar de la dinámica entre una diversidad de etnias y razas.

### **Árabes-nabateos: costumbres y desplazamiento**

Es curioso ver cómo la hospitalidad –noción puesta por Jacques Derrida y Anne Dufourmantelle en el centro de algunos debates contemporáneos– es un acto valorizado en muchas culturas. No tratándose de estereotipo, ya que no tiene intrínsecamente nada negativo, encontramos que los personajes mendocianos, por lo general, y en particular Pomponio, juegan con las facetas supuestamente positivas en una sátira juguetona. Lo que produce la documentación cultural de Pomponio como aventura es un desplazamiento por espacios de hospitalidad que se interpreta como un juego etnotípico a la hora de la representación de los blancos de la sátira. Primero, Pomponio se presenta y despliega su situación de desplazamiento al encontrarse entre los árabes:

No sé cuánto tiempo estuve así, hasta que desperté me vi rodeado de un numeroso grupo de árabes que me miraban con extrañeza, preguntándose los unos a los otros quién podía ser aquel individuo y cómo podía haber llegado hasta allí por sus propios medios. Con un hilo de voz les dije que era un ciudadano romano [...] y que de resultas de una ligera indisposición me había caído del caballo. (PF 8)

Al presentar esta distinción entre el romano y los árabes, Mendoza empleará después estereotipos de los árabes como bandidos, sodomitas y gente violenta, como si se tratara de una aventura de los

cuentos de las *Mil y una noches*, pero también como gente generosa, caritativa y hospitalaria. Así se explica el discurso del consejo de los árabes:

– Propongo que le robemos lo que todavía lleva encima, que le demos por el culo reiteradamente y que luego le cortemos la cabeza como suele hacer con los viajeros nuestra páfida raza. (PF 9)

– Pues yo propongo –dice otro– que le demos agua y alimentos, lo subamos a un camello y lo llevemos con nosotros hasta encontrar quien pueda curarle y hacerse cargo de él. (PF 9)

Es cierto que el diálogo provoca risa pero también sorpresa, que tiene algo de chocante pero que es eficaz para llevar a cabo la sátira de las prácticas culturales estereotipadas que nos encontramos al revisar la Antigüedad o incluso un pasado reciente.

Edward W. Said, quien es fundamental en la trayectoria del estado presente de la geocrítica, en *Orientalism* y en *Empire and Culture* nos previene sobre los peligros de las ideas e imágenes fijas sobre la alteridad, construcciones ideológicas de Occidente como estrategia de legitimización en sus empresas coloniales. En los siguientes ejemplos interactúa el imaginario típico con los valores humanos –supuestamente universales–, tanto reales como estereotípicos, que se han retomado a lo largo del tiempo. Aquí Pomponio va descubriendo otras costumbres de los nabateos:

La caravana está compuesta exclusivamente de hombres, monturas y bestias de carga. Si en sus breves paradas alguno entabla relación con una mujer, al partir la deja donde la ha encontrado, por más que ella insista en acompañarle. Con todo, son monógamos y muy fieles a las mujeres que han conocido, a las que visitan y colman de regalos cuando sus viajes los llevan de nuevo al lugar donde ellas habitan. En estas ocasiones, y también por

un periodo muy breve, reanudan sus efímeras relaciones, por más que las mujeres se hayan aparejado de nuevo en el intervalo, cosa que comprenden y aceptan. (*PF* 9)

Y en otras ocasiones Pomponio habla de las prácticas varoniles de fundación de familias y sucesiones, sin olvidar los detalles más picantes en términos de estereotipos:

Si de una reunión ha habido hijos, los dejan con sus madres, pero proveen a su manutención. Cuando el niño cumple los siete años, lo recuperan y lo incorporan a la caravana. Como los hijos nacidos de una forma tan aleatoria son pocos, el grupo étnico acabaría por extinguirse. Para evitar que suceda tal cosa, roban niños, a los que crían y tratan como a verdaderos hijos. De esta manera su número no mengua, pero por la misma razón son temidos. (*PF* 9-10)

Pomponio hace un aparte en su descripción general para caracterizar mejor a la etnia de los nabateos a la que se refiere para hacer cierta distinción con la convivencia en el determinado espacio de desplazamiento de gentes. Su descripción se divide en las prácticas sobre la religión o la fe, los hábitos diarios, los detalles insólitos y, de nuevo, en su visión de la hospitalidad. Indaga también en versiones alternativas de las prácticas que sólo conocemos parcialmente, pero que siguen dentro de los parámetros de los etnotipos: “Como todos los nabateos, adoran a Hubal, a quien a veces llaman también Alá, y a las tres hijas de éste, que también consideran diosas, aunque de menor rango. Rezan todos juntos al empezar y al acabar el día, postrándose en la dirección en que, según sus cálculos, está Jerusalén” (*PF* 10). Son elementos pertinentes para el reconocimiento de estas culturas, pero en un mundo de ficción merece la pena leerlas como detalles filtrados por Pomponio. Justamente, para enfatizar la marca de su diferencia, Pomponio también actúa como crítico e inserta comentarios jocosos y hace comparaciones de hábitos sociales de los nabateos con



ciertos aspectos de las costumbres aceptables y normales entre ciudadanos romanos –el mismo Pomponio–:

En su vida diaria son afables, locuaces y amigos de reír y de contar fábulas. Pero nunca recuerdan el pasado ni hacen planes de futuro, y si algo relatan, se cuidan de aclarar que todo lo que sucede en el relato es fruto de su imaginación. (PF 10)

Comen y duermen separadamente, y cada vez que se dan por el culo se hacen mil reverencias y se interesan por la salud del otro y por la marcha de sus negocios, como dos amigos que se reencontraran tras una larga ausencia. (PF 10-11)

Para ellos la hospitalidad es sagrada, pero desconfían de los desconocidos, tanto de su raza como de otra. Si se cruzan con otra caravana o con un grupo de viajeros o pastores, deciden en conciliábulo lo que harán. A veces saludan a los extraños y siguen su camino; otras, los aniquilan. No comen cerdo. Si pueden, se lavan. Nunca se afeitan. (PF 11)

Los fragmentos citados exhiben prácticas culturales que todavía siguen activas en partes del mundo mediterráneo, específicamente en las de la cultura áraboislámica, por decir lo típico, especialmente cuando las reconocemos en un libro. Como referentes, en la voz de Pomponio resuenan los historiadores antiguos que escriben de cierta manera la historia como Heródoto o bien Plinio en la *Historia natural*. También tenemos los cuentos de las *Mil y una noches* como una de las fuentes más conocidas y también más dinámicas sobre los tipos orientales de una longeva tradición de transmisión. Más adelante en la novela, Apio Pulcro nos revela que los árabes son de dudosa confianza en los asuntos de la mensajería porque son, típicamente, ladrones:

[...] esta misma tarde he despachado un mensajero a Jerusalén. Un árabe: magnífico jinete.

Y como no entiende nuestro alfabeto, no podrá descifrar el contenido del mensaje. Va

dirigido a unos comerciantes de la capital con los que en anteriores ocasiones he realizado fructíferas transacciones y a quienes he pedido, en términos que no admiten evasiva, un préstamo a bajo interés. Si no hay contratiempo, mañana estará de regreso el mensajero con un pagaré. Nunca se debe confiar dinero en metálico a un soldado, y menos si es árabe. (PF 73)

Al interpretar esas prácticas bajo el enfoque de la parodia textual, García Rodríguez opina que “Eduardo Mendoza desvirtúa algunas de las características que se identifican con la cultura árabe: la hospitalidad, la formalidad, la higiene o incluso el hecho de llevar barba” (“La parodia” 15). La desvirtuación se percibe entonces como mecanismo para llevar a cabo la sátira de costumbres. En el caso de Pomponio, la documentación se multiplica al caracterizar a los judíos como vamos a ver seguidamente.

### **Judíos en el siglo I**

Los judíos no están exentos de ser objeto de sátira. En los capítulos anteriores ya hemos visitado superficialmente algunos de los aspectos de las deambulaciones de Pomponio Flato por la tierra que ocupan los judíos dentro del contexto del Imperio romano. En este capítulo, nos concentramos en los fragmentos que se relacionan más detenidamente con el contexto del etnotipo como elementos que dan espesor a la documentación del viaje de Pomponio.

Del mismo modo que existen en los libros sagrados representaciones de los judíos como, por ejemplo, el pueblo elegido, Pomponio se adentra en su representación como un pueblo de resistencia frente a los romanos: “Antes que entregarse a los romanos y ver sus templos profanados, los judíos prefieren darse muerte unos a otros y dejar que el último, antes de suicidarse, incendie

la población y cuanto ésta contiene. A menudo es tal su precipitación por matarse entre sí que al final no queda nadie para aplicar la antorcha” (*PF* 12-13). Pomponio documenta la diversidad de la población de la Galilea con la que interactúan los judíos. Es algo que nos interesa, puesto que se sacan a luz las dinámicas entre los pueblos, pero también algo que la distingue como exclusiva e insular:

Entre la población predominan los judíos, pero al ser tierra rica no faltan fenicios, árabes e incluso griegos. Su presencia, según Apio Pulcro, hace la vida soportable, porque no hay peor gente en el mundo que los judíos. Aunque su cultura es antigua y el país se encuentra en medio de grandes civilizaciones, los judíos siempre han vivido de espaldas a sus vecinos, hacia los que profesan una abierta inquina y a quienes atacarían de inmediato si no estuvieran en franca inferioridad de condiciones (*PF* 19).

En una especie de cúmulo de etnotipos peyorativos frente a lo romano, la presencia y la acumulación de los adjetivos para describir a los judíos vienen a cristalizar su imagen de terquedad frente a los romanos imperialistas como una especie de signo de civilización progresista, pero que ambas civilizaciones se oponen en cuanto a su cosmovisión:

Rudos, fieros, desconfiados, cerrados a la lógica, refractarios a cualquier influencia, andan enzarzados en perpetua guerra, unas veces contra enemigos externos, otras entre sí y siempre contra Roma, pues, a diferencia de las demás provincias y reinos del Imperio, se niegan a aceptar la dominación romana y rechazan los beneficios que ésta comporta, a saber, la paz, la prosperidad y la justicia. Y esto no por un sentimiento indomable de independencia, como ocurre con los bretones y otros bárbaros, sino por motivos estrictamente religiosos. (*PF* 20)

Pomponio añade un comentario sobre la relación entre las prácticas de vida de los judíos y el narrador omnisciente de su libro sagrado, la Tora. La omnisciencia del narrador de ese libro sagrado como divinidad es algo relacionado con la fatalidad que sufre el pueblo judío, aunque a nuestro parecer estos juegos de palabras en la novela articulan la sátira de costumbres, haciendo de su dios algo rígido, pero muy implicado en la reglamentación de la comunidad que lo adora:

Pero andando el tiempo, a su dios le entró una verdadera manía legislativa y en la actualidad el cuerpo jurídico constituye un galimatías tan inextricable y minucioso que es imposible no incurrir en falta continuamente. Debido a esto, los judíos andan siempre arrepintiéndose por lo que han hecho y por lo que harán, sin que esta actitud los haga menos irreflexivos a la hora de actuar, ni más honrados, ni menos contradictorios que el resto de los mortales.  
(*PF* 20-21)

En cuanto a las prohibiciones en la alimentación, Pomponio las expone en contraposición a los hábitos principalmente de los romanos, extendiéndola incluso a la sexualidad como algo que añade humor en la lectura de la novela: “Sí son, comparados con otras gentes, más morigerados en sus costumbres. Rechazan muchos alimentos, reprueban el abuso del vino y las sustancias tóxicas y, por raro que suene, no son proclives a darse por el culo, ni siquiera entre amigos” (*PF* 21). Es un contraste fuerte en cuanto a las procacidades y las libertades –o libertinajes– a las que se puede dedicar un ciudadano romano como Pomponio. Es también típico de cierta bajeza característica de la sátira. El comentario de Violet Martínez pone de relieve esas relaciones contrastivas y dobles estándares entre judíos y romanos que Pomponio ridiculiza:

Quant aux Romains, ils sont critiqués de diverses manières : soit par les Juifs qui se plaignent de l’occupation romaine, soit par la mise en scène de leurs travers *via* la figure

des soldats, du tribun Apio Pulcro et bien sûr de Pomponio lui-même qui, bien qu'appartenant à "l'ordre équestre," n'a aucune envergure, est obnubilé par ses problèmes gastriques, juge les uns et les autres à l'aune de leurs pratiques sexuelles... (s. p.)

Del mismo modo que documenta a los árabes-nabateos, Pomponio también recoge algo que tiene mucha importancia en la creencia de los judíos –o quizás algo que se comparte con los cristianos, aunque haya una dinámica conflictiva entre las dos sectas–. Además, aunque presente estereotipos, existe algún aspecto pertinente en cuanto a la producción y la transmisión de la tradición de los judíos como algo indicador de estabilidad:

[...] caldean los ánimos con sus discursos y de cuando en cuando prometen la venida de un enviado de Dios que conducirá al pueblo judío a la victoria definitiva sobre sus enemigos ancestrales. Esta profecía, común a todos los pueblos bárbaros oprimidos, ha calado hondo en esta tierra levantisca, por lo que a menudo aparecen impostores que se arrojan el título de Mesías, como aquí llaman al presunto salvador de la patria. Con éstos Roma actúa de modo expeditivo. (*PF* 22)

En cuanto a la práctica de los judíos en los territorios, ya sabemos desde el primer capítulo que el Imperio romano no suele inmiscuirse en los asuntos interiores de los judíos. Esta vez, el comentario de Apio Pulcro, interlocutor de Pomponio aquí, cuenta sobre esta red de complejidad del poder romano y local:

– Como ya sabes, los judíos gozan de amplia autonomía en todos los terrenos, incluido el judicial. Sus tribunales pueden dictar sentencias de muerte. Pero después de la división del reino y por disposición expresa del divino Augusto, sólo el procurador romano o quien éste delegue pueden hacer que se ejecute la sentencia, o conmutarla, si lo estiman oportuno, por

otra de prisión o destierro, e incluso absolver al reo. Se trata de una medida a paliar la extrema severidad de la ley mosaica, que prevé lapidar a todo el mundo por la causa más trivial. (*PF* 24)

García Rodríguez opina brevemente que los judíos son un blanco de críticas en la novela, pero el comentario no es extenso puesto que se enfoca en el mecanismo de la parodia (“La parodia” 17). Violet Martinez, por su parte, recoge algo que nos interesa sobre los estereotipos: “Les moqueries et critiques sont exprimées de façon polyphonique... entamer un long exposé sur l’histoire et les pratiques de ce peuple qui n’est, somme toute, qu’un recyclage de clichés, incluant la complexité des lois juives, la tradition de culpabilité des Juifs, la question de leur honnêteté et de leur rapport à l’argent...” (Violet Martinez s.p.). Todos los ejemplos evocados sobre los judíos y, previamente, sobre los árabes-nabateos no se refieren a ningún individuo concreto en la novela, por lo que es una generalización de estereotipos que se refiere a una idea de etnotipos. Al contrario, se ve interesante cuando estas ideas se confirman o se prueban dudosas en boca de personajes bíblicos.

### **Personajes bíblicos: José, María, Jesús, Lázaro**

Los anteriores ejemplos de descripciones muestran que la tendencia a tipificar a los judíos funciona como técnica para emitir un comentario satírico. Por el contrario, los siguientes ejemplos incorporan más bien a los personajes bíblicos que son significantes en el imaginario canónico del cristianismo. En *PF* se incorporan a estos personajes para aclarar ciertas curiosidades, siempre considerado dentro del parámetro de la ficción que se edifica a partir de lo escrito o de lo inventado. Por ejemplo, el discurso de José en la novela nos muestra algo que no suele encontrarse en el discurso religioso/sagrado:

La gente dice muchas falsedades acerca de mí y de mi familia. Es cierto que en una ocasión reciente tuve con el difunto un breve diálogo, en el transcurso del cual ambos expusimos opiniones divergentes. Al final, sin embargo, nos separamos en paz. No nos dimos ósculos porque además de manso soy casto, pero no había rencor entre nosotros. (PF 32)

Mientras en otro momento, en la confesión de María, como en lo que acabamos de leer de José, se refuerza la idea de las habladurías, subrayando el papel de los rumores entre los pueblos. Pomponio presta atención a estas confesiones para ofrecernos una visión alternativa de los personajes bíblicos que poseen cierta sacralidad desde el punto de vista canónico:

A las personas les gusta murmurar, con razón o sin ella. Yo misma, hace unos años, fui víctima de las habladurías. A Jesús le conviene tu compañía. Tienes otro modo de pensar, otra cosmogonía, por decirlo de algún modo, no vives aprisionado por una ley tan estricta ni por los mitos atroces de este pueblo encadenado al culto y condenado a la extinción. (PF 94)

Las palabras de María nos permiten comprender los etnotipos que nos interesan. Por ejemplo, la interacción entre las gentes de la misma etnia parece siempre llevar a la destrucción por las habladurías. Confiar en una persona de otra etnia o de otra cosmovisión es algo que asegura cierta neutralidad o que puede ofrecer otra comprensión, algo que se ve en las literaturas influidas por el cristianismo o el pensamiento occidental, hasta volvernos a los extraterrestres en *SNG*. Está claro que el discurso de María se ajusta al imaginario de los personajes femeninos de las novelas de Mendoza, particularmente las que se encuentran en la misma línea que las burguesas catalanas que encontramos en la pentalogía del narrador detective.

Como compañero de aprendizaje, aventuras callejeras por el centro y la periferia de Nazaret, tal como hemos explorado en el capítulo primero, el discurso de la relación entre Pomponio Flato y Jesús responde a las funciones pedagógicas –tomadas en su sentido clásico– de la narrativa ficcional. Para llevar eso a cabo, notamos que Mendoza despliega los recursos de la educación racional de la Antigüedad en boca de Pomponio, pasando por ejemplo a través del contraste de diferentes escuelas filosóficas que, en cierto sentido, se dividen entre lo típicamente griego en oposición a lo propiamente latino. Pomponio le dice esto a Jesús, quien encuentra que la compañía de Zara la samaritana y su hija Lalita –cuya etimología griega del nombre significa parlanchina– es más divertida que la de María y José:

Pero no te dejes engañar por las apariencias ni aconsejar por la vanidad. Los placeres que hemos experimentado son superficiales y pasajeros, y la amabilidad que nos ha sido mostrada, frágil y meretricia. Sólo la sabiduría y la virtud permanecen y su valor se acrecienta con el paso del tiempo. No te olvides nunca de este principio. Dicho lo cual, no niego que lo hemos pasado muy bien, como ocurre siempre cuando todo se pone al servicio de los sentidos: la decoración, los condimentos, la música, el incienso... (*PF* 85)

Pero todo lo que nos dice Pomponio sobre los placeres es la búsqueda de un ideal, que el mismo Pomponio quiere alcanzar filosofando. Encontramos también que los placeres sociales que experimenta el niño Jesús se vinculan con el siguiente discurso que María le entrega a Pomponio. Se trata, pues, de un imaginario interesante en el mundo mendociano porque es algo que habitualmente encuentra problemas en otras áreas del conocimiento, como, por ejemplo, que los romanos tuvieron que crucificar a Jesús, según es comúnmente sabido y está escrito en los testimonios del Nuevo Testamento. Pero detengámonos en estas palabras de María:



Jesús, aunque pequeño, es muy listo, se da cuenta de todo. Yo me atrevería a llamarlo clarividente para las cosas elevadas. Pero de este mundo sabe poco. Cualquiera puede influenciar sus ideas y sus actos. Jesús tiene un primo llamado Juan. Cuando regresamos a Nazaret, tras una larga ausencia, Juan incluyó a Jesús en un grupo de adolescentes, casi niños, sensibles, piadosos y un poco apasionados. Podrían haberle metido ideas peregrinas en la cabeza. (PF 93)

Eso nos parece tener sentido y a la misma vez es algo que nos puede explicar –aunque no podemos tomarlo enteramente como verdad, pero sí a fin de comprender y conectar el relato dentro del mundo de Pomponio– algunos aspectos de la vida que habría llevado Jesús en su vida adulta con sus discípulos. Violet Martinez encuentra que la relación entre Pomponio, Jesús y su familia indaga profundas cuestiones filosóficas y teológicas, y que el viaje toma aspecto iniciático: “Ainsi Pomponio est-il initié à la culture juive tandis que Jésus s’instruit sur la culture gréco-romaine et sur la vie de manière plus générale” (Violet Martinez s.p.). El acceso al conocimiento grecorromano equivale a decir que es un proceso de empoderamiento como ciudadano del mundo. Esto es una dinámica cultural evocadora en el aspecto de la cultura intelectual, puesto que esto se relaciona con otro personaje clave del eterno desplazamiento entre geografías y culturas: Zara la samaritana.

### **Zara la samaritana: desplazada, intermediaria y extranjera**

Zara la samaritana es una figura de gran interés en cuanto a la representación del contacto entre culturas por no pertenecer a ninguna tierra, ni raza, ni nación en el mundo mendociano. En la literatura bíblica, la referencia a Samaria apunta a lo que había sido la capital del reino de Israel.

Y como es de notar también, Zara la samaritana representa algo como el estatus de camuflaje, que se lleva bien entre las culturas por su adaptabilidad y amplio conocimiento de lenguas, costumbres y secretos. A la misma vez, su representación en el texto mendociano retoma la función de la hetaira griega, mujer que hace compañía, que se presenta en nuestros días como prostituta similar a la Cándida de la pentalogía. La vocación de Zara la explica ella misma: “Las mujeres como yo sólo establecemos vínculos personales y medramos en cualquier coyuntura. Nuestro enemigo es el tiempo, contra el que no cabe insubordinación” (*PF* 83). Su vida y vocación están pues impregnadas de peligro. No obstante, Zara la samaritana juega más allá del dominio de lo físico, ya que es capaz de interactuar también y profundamente con la intuición, algo fijado como estereotipo de la capacidad de las mujeres. Así, la presencia de Zara la samaritana se propone como complemento clave a lo que necesita Pomponio: “Te lo cuento porque eres extranjero, pero no lo repitas. Aunque algunas personas acuden a mí para que interprete sus sueños, no me conviene que se divulgue esta faceta de mi oficio. La otra es más fácil de entender y de aceptar por el vulgo” (*PF* 79). Sus relaciones públicas son entonces conflictivas, justamente por la imagen creada por el vulgo que se convierte en etnotipo peyorativo asociado con la chismografía negativa. Puesto que la vida diaria de Zara la samaritana consiste en la peligrosa función de guardar informaciones confidenciales, está bien cargada de secretos, incluso de los demás personajes, por lo que nosotros los lectores podemos seguir al leer las relaciones complejas entre protagonistas y antagonistas en este mundo mendociano. En el mismo sentido del peligro, Zara la samaritana comenta la relación entre Israel y Roma, lo cual nos parece un conflicto que continúa hoy en día, aunque ya no se trata de Roma, sino de los poderes vecinos: “En Israel no todo el mundo ve con buenos ojos la presencia de Roma. Unos se limitan a manifestar su descontento de palabras. Otros...” (*PF* 83). La novela de Mendoza retoma, pues, los mismos conflictos mediterráneos de siempre y recurre a los

elementos que consideramos etnotipos para recordarnos que esa dinámica entre los humanos es cíclica.

### **Dinámicas del flujo migratorio en la Barcelona mendociana: *Sin noticias de Gurb* y la pentalogía**

Las discusiones sobre la migración y los flujos migratorios en la literatura española e hispanica contemporánea forman parte de las discusiones de Irene Andres-Suárez, Mario Kunz, Teresa Gómez Trueba y Janett Reinstädler. En los estudios migratorios mediterráneos, Gómez Trueba y Reinstädler apuntan al turismo de masa y los movimientos migratorios como factores sociales que “contribuirán a intensificar y normalizar en la cultura hispanica la confrontación de lo propio con lo extranjero” (7). El turismo de masa tiene sus orígenes en los años cincuenta con las medidas aperturistas del franquismo (Gómez Trueba y Reinstädler 8). Y, como resultado, España se convierte desde los tiempos recientes “en país de acogida de una abundante población emigrante, procedente tanto de Latinoamérica, como de países de Europa del Este o del continente africano” (8). Las autoras afirman también el papel del espacio literario para privilegiar la representación de las dinámicas de etnias y razas: “la literatura contribuye a construir un discurso sobre los siempre difíciles procesos históricos de los movimientos migratorios y las culturas en contacto y, sobre todo, lo hará poniendo en circulación versiones polifónicas de los mismos que, en muchos casos, contribuirán a corregir o matizar las versiones oficiales” (Gómez Trueba y Reinstädler 15). Su argumento subraya la urgencia de las cuestiones raciales en la literatura española contemporánea como visibilización de la dinámica del desplazamiento que enriquece las representaciones culturales. En particular, sobre las representaciones textuales de las últimas décadas, Mario Kunz,

en colaboración con Andres-Suárez, apunta que los personajes racializados “[a]parecen sobre todo en la novela negra y policíaca, como figurantes de una muy dudosa representatividad: pordioseros, parásitos, ladrones, atracadores, traficantes de droga, prostitutas, o en algunos casos más positivos, como futbolistas, músicos, chóferes, personal doméstico” (Andres-Suárez et al. 133). Tratándose de un intento de visibilización, las características y las funciones de personajes racializadas aparecen en el universo narrativo mendociano añadiendo diversidad en el imaginario del espacio mediterráneo. Aun así, Kunz señala que todavía prolifera la mirada desconfiada hacia la figura de los inmigrantes en la literatura: “son percibidos a menudo sólo como especímenes poco individualizados de grupos marginales o comunidades étnicas y se ven reducidos a una imagen que, pese a las declaraciones de solidaridad de los autores, se parece demasiado al cliché xenófobo del ‘inmigrante maleante’ para poderlo subvertir e invalidar” (Andres-Suárez et al. 133-134). La idea de Kunz es importante porque reconocemos los esfuerzos de las novelas de Mendoza para ofrecer visibilidad a las problemáticas de la interacción entre autóctonos y migrantes.

Del mismo modo que las dinámicas en el imaginario etnotípico mendociano —ubicadas hace dos mil años en la parodia en *PF*— hablan y presentan visiones ligadas al desplazamiento de los personajes, las dinámicas entre raza, etnicidad e historia en las diferentes Barcelonas de las novelas de Mendoza que estudiamos aquí tienen mucho que desvelarnos en cuanto al sentido de los movimientos de gentes que acaban encontrándose en la ciudad mediterránea. *SNG* y la pentalogía se enfocan en la época contemporánea. En esos textos, Mendoza representa desde la memoria las dinámicas en los distintos espacios culturales que existen —o ya no— en la ciudad que cada uno de los personajes utiliza como medio para su actuación. Más allá, la representación literaria de esas dinámicas con la migración es una discusión importante y actual, puesto que “[l]a presencia de un número muy elevado de inmigrantes en la sociedad catalana ha puesto trabas a los intentos de crear

un discurso catalanista que no aliene a los inmigrantes, sobre todo por parte de los dirigentes de la sociedad que tienen interés en mantener la estabilidad social” (King 89). Las novelas de Mendoza tienen también un compromiso en cuanto a la representación de distintos grupos que no forman parte de la mayoría catalana autóctona. La migración también es fuerte en la metrópolis desde siempre por las posibilidades que ofrece, incluso para la generación de tensiones entre grupos: “si la ciudad es el centro del progreso de la civilización, los inmigrantes no están sólo en sus márgenes de modo físico, sino que amenazan el orden que ella representa, conllevando un desorden que lleva al caos la ‘simetría’ de la comunidad” (King 92). Encontramos que en el caso mendociano la migración conlleva aspectos positivos, justamente en una representación que recurre al humor y la sátira, recursos que desplazan de ese modo viejos etnotipos, catalanes y españoles, por medio de la interacción con un aspecto etnocultural externo. Analizaremos las representaciones narrativas de los africanos negros y los chinos para comprender su papel en la ciudad y los etnotipos asociados.

### **Africanos y negros**

Primero, destacamos la etnicidad y sus rasgos típicos (o tipificadores) para estimular la discusión del estereotipo con el color de piel o la raza. Irene Andres-Suárez subraya el siguiente punto: “La mayoría de los inmigrantes africanos (magrebíes y subsaharianos) se reparten los sectores de la construcción y de la agricultura, aunque algunos practican también la venta ambulante” (16). En los textos barceloneses de Mendoza encontramos una variedad de situaciones que apelan a la figura del africano para subvertir y criticar ciertos estereotipos de los que se alimentan el humor y la sátira de la sociedad contemporánea, al menos en lo que observamos en los personajes de *SNG* y

la pentalogía. En *SNG*, el apunte histórico del narrador extraterrestre –y merece la pena enfatizar que sus comentarios no provienen de un humano sino de un alienígena que ignora los conflictos raciales– nos cuenta una parte de la ruptura del discurso histórico que concuerda con las prácticas textuales posmodernas:

De todos los seres humanos, los llamados negros (porque lo son), parecen ser los mejor dotados: más altos, más fuertes y más ágiles que los blancos, e igual de tontos. Los blancos, sin embargo, no los tienen en alta estima, tal vez porque perdura en el subconsciente colectivo el recuerdo de un tiempo muy remoto, en el cual los negros fueron la raza dominante, y los blancos, la dominada. La riqueza del imperio negro provenía del cultivo de árboles frutales, cuya cosecha exportaban casi íntegramente al resto del mundo. (*SNG* 96)

El narrador extraterrestre nos presenta a los negros de un modo renovador, puesto que, en un contexto poscolonial, es esta faceta del contenido histórico la que ha podido modificar, o al menos se han emprendido los esfuerzos para reivindicar y desmentir ciertos estereotipos que casi siempre han dominado en los discursos históricos centrados en el papel de Occidente, a pesar de que el humor del texto requiere que lo leamos como algo absurdo. La inversión de los papeles de dominante y dominado nos parece cierta y relativamente graciosa, puesto que podemos suponer que el narrador extraterrestre extrae algunas malas conclusiones sobre la historia del mundo. Y eso se acentúa al añadir una versión de la historia dudosa e invertida con aspectos y problemas modernos de la salud: “Como las demás razas se dedicaban sólo a la caza, pues desconocían la agricultura y aun la pesca, su dieta era muy nociva y necesitaban desesperadamente de la fruta para reducir el nivel de colesterol” (*SNG* 97). Las frutas también participan en la dinámica entre el éxito y la historia de los pueblos:

La opulencia y el poder del imperio negro duraron mientras duró el cultivo intensivo de las naranjas y las peras, los melocotones y los albaricoques. La decadencia empezó con el emperador Baltasar II, bisabuelo de aquel otro Baltasar, que viajó a Belén en compañía de Melchor y Gaspar. Baltasar II, apodado el *Mentecato*, hizo extirpar todos los frutales del imperio y dedicar la tierra fértil a la producción de mirra, un artículo que entonces, como ahora, tenía poca salida en el mercado. (SNG 97)

Es interesante notar la presencia de los Reyes Magos, quienes asisten al nacimiento del niño Jesús en Belén. Al mismo tiempo, la cuestión del imperio hace también alusión al imperialismo como modelo político que recuerda la España moderna. En el caso de ese fragmento, las cuestiones raciales se contemplan desde su relación con el aspecto mercantil de las frutas como factor de intercambio en el desplazamiento. El distanciamiento se aplica en la narración de la Historia por el extraterrestre y así está filtrada desde el discurso posmoderno. En cierta manera, la ficción visibiliza a figuras y referentes históricos tanto conocidos (los Reyes Magos) como marginalizados (los negros) y así se les da espacio de representación posible gracias al humor y la sátira.

La posición de SNG sobre la presencia de los negros tiene que ver con las migraciones que permite el espacio mediterráneo. En este caso, SNG es la obra que facilita la transición entre dos siglos, particularmente porque complementa el mundo barcelonés del narrador detective en MCE, LA, ATS, EBV y SME. Por ejemplo, en MCE, Mercedes Negrer le confiesa al narrador su primer contacto con los negros en el pueblo como una relación de explotación:

Lamente más bien que las habladurías no respondan a la realidad. Como decían las monjas de mi cole, las ocasiones de ofender a Dios no sobran por estos andurriales. Con la liberación de las costumbres, las mozas se han espabilado y la competencia es mucha. Yo

tengo la desventaja de no inspirar confianza. Cuando ampliaron la central lechera trajeron a unos senegaleses a trabajar como peones. Ilegalmente, claro. Les pagaban una mierda y los despedían cuando les salía de la punta el nabo —alejada de la ciudad y, por ende, de las principales corrientes de la moda, las procacidades de Mercedes adolecían de un cierto hibridismo—. Yo pensé que con los negros podría sacar la tripa de mal año y comprobar de paso la veracidad de ciertos mitos culturales. Pero no lo intenté. Por ellos, claro está. Los del pueblo los habrían linchado si hubieran sospechado que había tomate. (*MCE* 98)

El relato de Mercedes recurre a eufemismos, pero permite notar la mirada hacia el negro como hiperpotente sexualmente, particularmente la satisfacción que ella misma saca con su contacto interracial que no habría sido bien visto a los ojos del entorno rural catalán que deja notar la desconfianza en la figura racializada. Después, otra figura del negro aparece cuando el narrador detective se encuentra en la cripta, drogado de éter. En su alucinación el negro nos muestra su interés por los clásicos y exhibe una serie de prejuicios que revelan la dinámica entre su raza, su interés y su papel en una sociedad dominante: “Véame a mí, sin ir más lejos: siempre quise ser poeta y el prejuicio racial me compele a satisfacer las expectativas femeniles más rústicas. ¿No es así, mi amor?” (*MCE* 173). Al afirmar esto notamos que existe una burla deconstructiva al vincular el ser poeta con cumplir como macho la satisfacción de los deseos sexuales de la mujer. En el caso de la figura del negro, su aspecto racial se vincula con el etnotipo de la híper sexualidad y la magnífica dotación física que la naturaleza le ha otorgado. Pero lo que realmente sorprende de su intervención es cuando recurre a un lamento chistoso que contiene y confunde a los referentes clásicos del teatro áureo como Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón con los elementos de la práctica humorística de la historia contemporánea:



Como diría el clásico –se lamentó éste–, ¡cuán largo me lo fiais! Yo tenía talento. Ahora ya es tarde, pero pude haber sido alguien en el mundo de la farándula. ¿A quién estoy imitando? –atipló la voz y contoneó las caderas–: Ay, hija, cómo está el servicio, viven los cielos. ¿Se rinden? ¡Al alcalde de Zalamea! ¿Y saben éste? Van en un avión un francés, un inglés, un alemán y un español. ¿No? ¿Y el de que va Franco en un Biscuter? ¿Y el del Avecrem? Polifacético, en efecto, pero ¿de qué me ha servido? Me pisaron el papel de Fray Escoba. (*MCE* 173)

El negro aquí demuestra su capacidad de expresión al aludir a varios tipos de chistes que llegan a la exageración y que revelan un conocimiento intenso de la cultura popular. Bajo el posmodernismo, las referencias clásicas en el discurso del personaje del negro sólo se confunden entre muchos referentes culturales e intertextos como estereotipos literarios. A la misma vez, tenemos que darnos cuenta de que los prejuicios que propagan estereotipos raciales sobre la inteligencia y el papel del negro en una sociedad apuntan a los problemas que existen y que se generalizan bajo un etnotipo.

En *ATS*, los comentarios sobre los negros se sitúan específicamente entre lo peyorativo y lo meliorativo, especialmente en cuanto a su procedencia, a su apariencia física (corpulencia de cuerpo y color evidente) y su manifestación en el público (mal olor y gestos) que ya hemos visto en la figura de Magnolio, el señor Mandanga y sus paisanos, así como en la sirvienta dominicana que se enamora de Magnolio. En los apartados y los capítulos anteriores, hemos destacado la importancia de su humanidad, amistad y solidaridad con el alienado narrador detective. Es notable que los inmigrantes aquí viven en la pobreza, pero “entienden que se defienden mejor por sí mismos, sin recurrir a los ricos” (Knutson, “Mundos aparte” 43).

Otra figura del negro aparece en *EBV* y representa el imaginario de migrantes africanos del siglo XXI, especialmente de aquellos que suelen encontrarse en las calles de Barcelona ganándose la vida en constante desplazamiento:

Kiwikuli Kakawa, por todos llamado el Juli, era un hombre sin suerte y lo fue desde el día de su nacimiento, ocurrido en el seno de una tribu del África occidental que no dispensaba un trato preferente a los albinos. Después de una odisea ardua, larga y cara, consiguió ganar a nado la playa de Salou, para regocijo de los bañistas. Sin papeles ni esperanza de obtenerlos, adquirió una licencia falsificada para ejercer de estatua viviente en la Rambla de las Flores sólo por las mañanas. Suponiéndole más prestigio local del que en realidad goza, optó por encarnar a don Santiago Ramón y Cajal. (*EBV* 67)

Aquí vemos de nuevo la presentación del negro que está decidido a efectuar un desplazamiento a pesar de los obstáculos y las dificultades en su país de procedencia y en el camino a Barcelona. Mendoza evoca también la topografía de la playa de Salou (con una película de los 90 que evoca el mismo lugar), por lo que es relevante al hablar del espacio mediterráneo, como particularmente su odisea en el mar, posible desde una embarcación de escasa seguridad. Ese tipo de desplazamiento se asocia habitualmente con la migración ilegal, clandestina, en constante modo de supervivencia frente a las fuerzas del poder como la Guardia Civil o los Mossos d'Esquadra. Mientras en el camuflaje en figuras españolas conocidas, como don Santiago Ramón y Cajal, vemos una intención en su biografía de destacar la importancia de su contribución a las ciencias modernas en la representación cultural del Mediterráneo.

## Chinos

Los chinos forman una parte importante de las novelas mendocianas que estudiamos. Andres-Suárez llama la atención sobre la migración asiática a España y el efecto de su presencia en espacios urbanos: “Se insertan en sectores económicos muy concretos, como el comercio –se han apoderado de las tiendas de ultramarinos– y la restauración, y disfrutan de una infraestructura perfectamente organizada así como de una red muy potente de relaciones vinculadas a la familia o a ciertos clanes” (17). Así, de modo general, están representados con etnotipos muy evidentes, por ejemplo, por su reconocible modo de hablar pero también por una demostración de conocimientos inesperada pero perspicaz en los espacios de la ciudad como los negocios y los restaurantes que regentan. Todo ello pretende contrastar con los modos de vida de los mediterráneos y que es distinto también de los africanos. En el modo de hablar, en *LA*, en el restaurante se expresa el camarero así: “Restaurante ser un horno” y “Servidor tener camisa pegada a cuerpo” (*LA* 109), frases que aluden al equivalente sistema morfosintáctico del chino mandarín. Pero notamos que también son flexibles en su expresión como forma de integración en la Barcelona del momento, especialmente cuando ese mismo camarero se dirige al narrador detective al hallar al comisario Flores en los servicios, diciendo “que había depuesto su meliflua cadencia y que empleada un prosaico acento de Sants” (*LA* 113). Y hasta comparte una información clave de las mezclas de orígenes que pueden explicar su afinidad con los intereses de los ciudadanos: “Era un chino de lo más simpático. Nos contó que su padre era cantonés y su madre de La Bisbal. Se llamaba Aureli Ching Gratacós y era socio del Barça desde 1952” (*LA* 119). Es notable entonces la presencia de elementos catalanes en la caracterización de este dueño del bar. Otra figura es similar en *SNG*: Pilarín Kao, cuyo último hijo lleva el nombre de Sergi. Todo ello nos habla de la

capacidad de integración y de hibridez de la comunidad de origen chino, lo cual facilita su funcionamiento y ascenso en la sociedad catalana.

Pero hasta ese momento los chinos aparecen como algo secundario, dado que en *EBV* lo chino se presenta como predominante en la familia Siau, resultado probablemente del auge de China como poder económico en el mundo. Las intervenciones de esta familia están llenas de humor y también conocimiento y comentario sobre el estado empobrecido de la cultura china y europea en la actualidad por impulsos económicos influidos por varias crisis financieras. En opinión de García Rodríguez y Laurence Garino-Abel, la intervención de los chinos en *EBV* crea la incoherencia con la que opera la novela de crisis. Para García Rodríguez, la familia Siau “no alude [...] a la identidad china sino a las figuraciones ancladas en la chinidad que, bajo la mirada paródica, se deforma y caricaturiza hasta manipular su esencia desde el interior mismo de su proceso de significación” (“El enredo” 1339). La alusión se presta y concuerda con lo que entendemos como etnotipo, dado que no se refiere a la cultura propiamente china. En relación con otros ejemplos, García Rodríguez afirma: “Con estos textos queda demostrado cómo la capacidad de significar de los signos culturales se ha convertido con la posmodernidad en un proceso connotativo capaz de evocar la significación de lo oriental a partir de imágenes cosificadas y descontextualizadas” (“El enredo” 1340). Parece entonces que la presentación del abuelo Siau, como “el máximo exponente de la chinidad ancestral” (García Rodríguez, “El enredo” 1339) tiene mucha vitalidad como típico de alguien que ha pasado bien la vida: “Soy viejo, pero vivo y coleando, si permite chiste malo. Soy antepasado a medio hacer. Mi hijo Lin, primogénito de dinastía, me trajo de China, con permiso de General Tat, para tener antepasado en negocio” (*EBV* 52). Notamos también, según vimos antes, el efecto cómico que provoca el abuelo con el “General Tat,” como si la Generalitat de Catalunya fuese un personaje heroico que puebla la historia de la

política y dinastía chinas. De ese modo, el aspecto chino interactúa con el espacio cultural barcelonés y “legitima un nuevo realismo,” justamente por el enfoque en su emergente modelo de negocios en la sociedad catalana (Garino-Abel 179-180). En cuanto al humor, este puede madurar con los años y parece que Mendoza solo lo refuerza poniendo ese malentendido en boca del anciano Siau. Este, al hacerle al narrador de *EBV* esta pregunta: “¿Usted tiene antepasado en gran peluquería?,” discurre sobre la importancia del concepto de la familia, cuya unidad y coherencia – aunque tiene a su hermana Cándida– le falta al narrador: “Antepasados y descendientes son importantes. Pasado y futuro. Sin pasado y futuro, todo es presente, y presente es fugaz” (*EBV* 52). Eso es realmente interesante como afirmación porque forma parte del imaginario de refranes y expresiones de sabiduría tradicional que permite hacerle llegar el mensaje al narrador de que vive en el presente como un personaje fugaz a lo largo de la pentalogía, tal como lo ha observado Duque García.

Los intercambios de productos mercantiles y culturales entre occidente y oriente, según el comentario de nuestro narrador, después de hablar con el abuelo Siau, provocan una especie de comentario irónico: “hemos tenido una conversación de muy alto nivel. A decir verdad, la filosofía oriental está a la altura del resto de su producción” (*EBV* 53). Esto es un comentario irónico evidentemente sobre el estado de las cosas: lo barato y lo popular, especialmente cuando se reducen las ideas a ser productos baratos, están por todas partes. Recogemos las exposiciones del abuelo Siau como una dinámica evocadora entre tiempo y espacio, y con caracterizaciones típicas del discurso chino:

Desde primer día de nuestro mutuo conocimiento, en bazar, comprendí que usted y mi humilde persona éramos espíritus gemelos, como constelaciones Patím y Patám en nuestro firmamento. Mi honorable hijo, así como mi honorable nuera, pertenecen a otra generación.

Y entre ellos y pequeño Quim, diferencia es abismal. ¿Somos distintos? No. Naturaleza humana manifiesta tendencia a engordar pero no cambia. Más hidratos de carbono, mismos genes. ¿Cuál es diferencia? Sólo educación. Cuando yo iba a escuela rural, aprendíamos de memoria lista de gloriosas dinastías. He olvidado casi todo pero aún puedo recitar lista de carrerilla. Quing, Ming, Yuan, Song, Tang, Sui, Han, Xin, Quin, Zhoy y Shang, por no entrar en variantes. ¿Qué queda de aquella enseñanza? Casi nada. ¿Y de aquellas gloriosas dinastías? Menos. Todo tiene su tiempo, todo pasa. A verano sigue invierno. En Barcelona no, pero también excepciones tienen su regla. (*EBV* 158)

La crítica valora eso como ironía y absurdo. Es muy posible que realmente sea ironía, pero a la misma vez ese comentario se identifica principalmente como eurocéntrico. Además, es cierto que realmente es de muy alto nivel, pero ¿para quién? El narrador es realmente versátil en su demostración del lenguaje barroco, algo que todos los críticos encuentran realmente productivo, especialmente que el discurso del abuelo Siau recurre al uso del sentido práctico del humor desde su experiencia de vida que, en cierto sentido, reemplaza el sentido común europeo y lógico del mundo.

Otro etnotipo de las familias chinas migrantes son las expectativas con sus hijos. Esto se explica principalmente por encarnar la excelencia y la participación en las actividades que contribuyen a su desarrollo de competencias y habilidades como rendimiento productivo para la familia. En *SNG* tenemos escasa información sobre los hijos de Pilarín Kao y en *EBV* tenemos bastante información para caracterizar al hijo de Lin Siau, al dirigirse a la peluquería del narrador: “Hola, tronco. Soy Quim Siau, hijo de Lin Siau, aplicado estudiante durante el curso y esforzado aprendiz de nadador en época de asueto. Me envían mi padre, mi madre y mi honorable abuelo a entregarle una pequeña muestra de nuestra humilde gratitud” (*EBV* 53). Es notable aquí en el

discurso de introducción que casi parodia con la formalidad lo que hace la juventud como el uso de palabrotas y palabras malsonantes. El aspecto coloquial representa su participación en la jerga común de los jóvenes catalanes. También hereda de su padre la juventud rebelde, pero en el sentido del progreso mediante la participación en la sociedad acogedora de Cataluña. El otro lado de la idea se vincula con lo que le cuenta eventualmente el viejo Siau al narrador como las relaciones problemáticas entre padre e hijo, una dinámica entre ruptura y continuidad de la tradición familiar con el asunto de la adquisición de la peluquería: “Usted y yo, como dije antes, somos harina de mismo costal. Somos grandes filósofos, malos comerciantes. Demasiadas preguntas. Al revés de mi honorable hijo, gran comerciante. También gran idiota. Quizá me ciega amor paterno. En su proposición todo es honorable y desde punto de vista mercantil, atinado. No obstante, problema es otro” (*EBV* 159). Otro factor que explica las expectativas de las familias chinas tiene que ver con las tradiciones familiares que tienen en cuenta una larga historia como en las dinastías. El abuelo Siau cuenta:

Nos dijeron: nada más grande que Emperador, porque Emperador es hijo de cielo. A fuerza de oír cantinela, algunos pensaban: será verdad. Otros pensaban: será mentira. Por causa de estas conclusiones vino guerra. Luego Larga Marcha y Libro Rojo. Y ya ve cómo hemos acabado. Adaptándonos a tiempos modernos. Durante siglos tuvimos dominación extranjera y pasamos hambre que te cagas. Ahora hemos aprendido lección, hemos sabido aprovechar oportunidad y nos hemos hecho amos de medio mundo. Ha sido triunfo de realismo sobre fantasías, de humildad sobre arrogancia. Occidente está en crisis y causa de crisis no es otra que arrogancia. Mire Europa. Por arrogancia quiso dejar de ser conjunto de provincias en guerra y convertirse en gran imperio. Cambio moneda nacional por euro y ahí empezó decadencia y ruina. Occidentales son malos matemáticos. Buenos juristas,

buenos filósofos, mentalidad lógica. Pero números no son lógicos. Lógica está supeditada a criterios morales: bueno, malo, regular. En cambio números son sólo números. Ahora europeos no saben cuánto dinero tienen en banco ni cuánto valen cosas. Gastan sin ton ni son, se hacen lío y piden crédito a Caixa. Nosotros, por nuestra parte, no somos lógicos. Nuestra filosofía y nuestras leyes no tienen pies ni cabeza. Sólo mandarines entendían leyes y ya no quedan mandarines. Sin embargo, números son nuestra especialidad, quizá porque somos muchos. (*EBV* 158-159)

El parlamento del abuelo Siau es pertinente como contraste cultural porque nos ofrece un resumen de la producción de las crisis económicas desde la perspectiva de la historia china, versión mendociana, lo que hace que los disparates invadan la lógica del discurso. Para García Rodríguez, esto corresponde con su estudio de la “chinidad” en la lógica de la novela de Mendoza. Se trata de una dinámica sugerente sobre la lógica posmoderna y china como igual de absurdas o como simples abstracciones de palabras. Parece entonces que la intervención de la familia china en la sociedad barcelonesa en *EBV* es ofrecer alguna solución a los puntos problemáticos de los europeos, como etnotipos, en cuanto a la gestión de la crisis, y eso pasa por la aplicación de la especialidad de los chinos, los números. En el sentido literal y satírico, el abuelo Siau se enorgullece de la diáspora china por su contribución a los números: personas y negocios que ayudan a generar dinero, tan necesitado en tiempos de *EBV*. Y como se narra al inicio de *SME*, sucede que “unos meses más tarde, la familia en cuestión traspasó el negocio a una importante cadena de restaurantes chinos” (*SME* 10). Esto señala de nuevo el efecto del desplazamiento de comunidades migrantes especializadas en la gestión de negocios locales.



### 3. Etnotipos sobre jefes y empleados

En el imaginario del mundo mediterráneo, es común encontrar asociaciones entre etnia y servidumbre. Se trate del mundo antiguo o del mundo contemporáneo, es una relación de servicio. Sin embargo, las asociaciones, las funciones y las prioridades con el avance del tiempo han cuestionado estas relaciones, especialmente en cuanto se trata de implicaciones violentas, abusivas e irrespetuosas de la dignidad humana. En este área la literatura también interviene mediante el relato narrativo de múltiples enfoques y representaciones, vinculados con el afecto. En el mundo mendociano, como en el cervantino, las relaciones entre amo y sirviente crean discursos típicos y reflejan también en su representación textual desde un determinado espacio de desplazamiento, particularmente la casa o las calles, etnotipos. En las novelas barcelonesas de Mendoza preferimos el uso del término *empleado* por la representación cercana a la realidad y digna de un asalariado.

En *PF*, Filipo es griego y ocupa la función del criado/mayordomo de Epulón. Como personaje, es una figura central en la comunicación entre los personajes de la novela. También forma parte del imaginario del misterio y suspense por sus acciones ocultas a los demás personajes, en especial a Pomponio, cuyos ojos se fijan particularmente por medio de palabras típicas asociadas con la belleza y el homoerotismo. La servidumbre también puede encontrarse en la calle, sobre todo en el mundo de mendigos y vagabundos. El diálogo entre Pomponio y Lázaro ofrece mucho en cuanto saber sobre los demás personajes y de qué cosas típicas puede sacar. Se conoce a Lázaro por su condición de leproso, y así también lo recoge Mendoza en la novela como una especie de estereotipificación. Aunque no tiene que ver necesariamente con lo que es su nacionalidad y más complicado en el caso del imaginario bíblico, la conversación o la negociación entre Pomponio y Lázaro muestra algo interesante: la importancia del interés y el beneficio. En el siguiente fragmento, Lázaro se presenta primero tal como se reconoce en el Nuevo Testamento y

luego comparte detalles de su rutina típica que la ficción mendociana ilumina con realismo y humor:

[...] Soy el pobre Lázaro, conocido en toda Galilea por mi pobreza y por mis innumerables llagas. Hasta hace dos días me alimentaba de las migajas que caían de la mesa del rico Epulón. Ahora, muerto éste, no sé si sus herederos mantendrán esta costumbre. Por eso vigilo la casa día y noche, y trato de averiguar las intenciones de los visitantes. (*PF* 60)

La caracterización de Lázaro aquí nos lo presenta como un típico mendigo inquisitivo preocupado por su beneficio y supervivencia. Como respuesta a los hábitos de Lázaro, la reacción de Pomponio señala y critica algunos de los actos que se cometen por cierta condición de vida. Así se lo dice a Lázaro: “¡Por Hércules! Los desgraciados siempre pensáis que el mundo se mueve a vuestro alrededor. ¿Tan poco valor das a mis argumentos?” (*PF* 61). Al final Pomponio se posiciona con su raciocinio romano frente a la expectativa del pobre Lázaro que depende de las intervenciones caritativas.

Por cierto, los etnotipos también se dejan leer con las apariencias. También la apariencia de pobre y llagado de Lázaro esconde algo que rompe con las expectativas de lo material, es decir, sus deficiencias físicas. Lázaro se encuentra a un nivel racional similar a Pomponio. En efecto, lo que les cuenta Lázaro a Pomponio y a Jesús en el camino a cambio de dinero alude a valores universales sobre las apariencias y la naturaleza humana:

No confiéis en las apariencias. Los hombres son malos. Las mujeres también. No todos ni todas. En distinguir estriba la dificultad. Uno parece bueno y no lo es; el de al lado, lo contrario. Con las mujeres pasa lo mismo, pero nos engañan más, alabado sea Dios, porque nos gustan. A mí como al que más, no os dejéis engañar por mi abyecta figura. Pero

volviendo al asunto: el mundo es un nido de serpientes venenosas. Lo mejor es ser pobre y llagado. De este modo no se concita envidia ni se excita la codicia ajena. Claro que las mujeres tampoco me hacen mucho caso. Una cosa va por la otra. Tener riqueza y mujeres no sirve de nada si acabas apuñalado. Los últimos serán los primeros. (PF 62)

El necesitado Lázaro actúa como si estuviera exento de los vicios que padecen hombres y mujeres por lo general. Su discurso constituye una convencionalización de los hábitos que podemos reconocer en nosotros como estereotipos.

En cuanto a Pomponio, al preguntarse sobre el misterioso Filipo que aparece en diferentes sitios de la ciudad, Lázaro le contesta lo siguiente, haciendo un comentario sobre la cultura griega:

Filipo es falso. Malo, no lo sé. Mucha doblez, eso es seguro. ¿Traicionaría a su amo? Lo dudo. Le debe cuanto tiene, pero los griegos son violentos de natural. Razonables a ratos. Luego, de repente, les ciega la pasión y despedazan a sus propios hijos. Borrachos, corruptos y libidinosos. Amantes del dinero. (PF 62)

Además, Lázaro añade algo de la práctica de los jóvenes griegos de la élite: “Los varones gustan de mostrar en público sus partes pudendas” (PF 62-63). Las actividades de sociedad y las características de los griegos concentradas mediante la figura de Filipo como etnotipo demuestran el aspecto meliorativo como razonable por el ocio típico de filosofar. Se resalta sobre todo el aspecto peyorativo hacia el valor de la masculinidad de un griego como violento, apasionado, corrupto y libidinoso en cuanto a su papel en un círculo social y político. Además, esto muestra que Pomponio se vincula claramente a las relaciones homosexuales como una especie de institución de élites, sobre todo cuando la socialización entre hombres en la esfera pública es la norma. Pero, al contrario, la formulación de Lázaro es una denuncia de esta práctica cultural

enfocada en el placer carnal que se ve conflictiva por los valores bíblicos como la espiritualidad. En cuanto a Pomponio, se trata de una lucha de valores constante, entre el disfrute de los placeres y la sabiduría. Por eso, Vialet Martinez apunta que los lectores nos encontramos cómplices en ello: “Dès le début, le lecteur s’amuse de l’extase que produit sur Pomponio la vue de Filippo, le serviteur grec d’Épulon. Ainsi le récit de ce qui devrait être un interrogatoire est ponctué de petits commentaires à caractère érotique qui enlèvent tout crédit à l’enquêteur” (s.p). En otro momento, cuando se enteran de la fuga de Filippo y de su amo Epulón –alias del criminal Teo Balas– y reciben un mensaje de Filippo después de desaparecer de la ciudad, Apio Pulcro dice lo siguiente sobre ciertas características típicas de los griegos:

– Los griegos son intuitivos ... y además poco importa el método, siendo el resultado satisfactorio. Veamos ahora qué dice el escrito que te hizo llegar. (*PF* 165)

– ¡Pérfido griego! ¡Está escrito en esta lengua bárbara! (*PF* 165)

Al acabar de descifrar la carta, las palabras del sumo sacerdote nos revelan la complicidad entre amo y sirviente: “¡El señor es mi pastor! Este texto no procede de la mano de Filippo, sino del difunto Epulón y constituye, según puedo colegir, una confesión en toda regla” (*PF* 165). En este caso, Epulón y Filippo comparten algo: son fugaces. Pero el curso de la caracterización de Filippo – todavía así en la mente de Pomponio– cambia radicalmente cuando aparece en forma de luz que ciega. Esta vez Filippo es el dios Apolo y Mendoza le agrega un poco más de gracia para seguir con los límites de responsabilidad de los dioses olímpicos cuando Pomponio le pregunta algo sobre la muerte de Zara la samaritana: “En verdad, Pomponio, las cosas no han salido a la medida de mis deseos. En Grecia habría sido distinto, pero en Israel estoy fuera de mi territorio. Ya me gustaría ver al Mesías haciendo milagros en el Peloponeso” (*PF* 180). El dios mitológico reconoce sus

propios límites en cuanto al desplazamiento en el espacio y el tiempo. Así recuerda también que carece de poderes para resucitar a los mortales. Por eso, su personaje del criado Filipo a lo largo de la novela es un intento de mostrar su participación en desentenderse sutilmente de todos los actos cometidos por Teo Balas: así su antropomorfismo le sirve para sorprenderlo con el castigo como justicia.

En cuanto al mundo barcelonés, las referencias a las dinámicas entre personajes de diferentes trasfondos étnicos, culturales, raciales y sociales se ven mucho más cercanas a la época en que se recogen como etnotipos y ofrece representaciones de muchos de estos personajes, individuos, seres humanos que actúan en la esfera doméstico-laboral. Eso es así porque Mendoza representa las diversas y progresivas etapas del desarrollo de Barcelona desde la transición democrática hasta el siglo XXI. Por eso, a veces los enunciados que se refieren a ciertos tipos pueden seguir teniendo efecto hasta la actualidad, pero se quiere visibilizar particularmente alrededor de la época cercana a la publicación del texto, dado que esta pauta del tiempo es importante en una sátira. Triplette escribe sobre el efecto de la interpretación de los estereotipos que encontramos en las novelas mendocianas, especialmente en la pentalogía:

At times Mendoza may seem to invite the reader to laugh *at* the novels' grotesque disenfranchised characters. However, Mendoza's social critiques are never truly aimed at marginalised groups. He plays on negative stereotypes in order to shame society, and by extension, the reader. Mendoza wants the reader to take on part of the detective's madness –or in other words, his quixotic altruism. We are meant to laugh, then feel guilty, and then identify. (Triplette 39)

Lo que apunta Triplette se aplica del mismo modo a unos ejemplos de *SNG*, especialmente en lo que concierne al trabajo y los catalanes, cuya asociación resalta un etnotipo que remonta a la edad premoderna. Cuando el narrador extraterrestre decide observar de lo que hablan los catalanes en un bar muy tarde en la noche, comparte así con el lector el modo de hablar:

La conversación sería interesante si el insumo inmoderado de cava por parte de los conversantes no les provocara unos borborismos que la hacen apenas inteligible. No es difícil, con todo, inferir de qué están hablando, porque los catalanes siempre hablan de lo mismo, es decir, de trabajo. En cuanto se reúnen dos catalanes o más, cada uno cuenta su trabajo con gran lujo de detalles. (*SNG* 133)

Sin duda lo que apunta Mendoza aquí son los etnotipos que se destacan de la época preolímpica, como la época de frenesí del desarrollo urbano y laboral en las grandes ciudades españolas. Para ser más específico, evoca el vocabulario como lenguaje común en los negocios: “Con siete u ocho términos (exclusivas, comisiones, cartera de pedidos, y unos pocos más) arman un debate de lo más movido, que puede durar indefinidamente” (*SNG* 133). En su comprensión de lo estereotípico que hacen los catalanes, el comentario que sigue elogia lo que estos saben hacer mejor: “No hay en toda la Tierra gente más aficionada al trabajo que los catalanes. Si supieran hacer algo, se harían los amos del mundo” (*SNG* 133-134). La visión del narrador extraterrestre está sin duda vinculada con la imagen típica de los catalanes, especialmente los que habitan ciudades portuarias, en su pasado como centro del comercio en el mundo mediterráneo y como punto de contacto de diferentes modos laborales. Y como también es jefe de la tripulación, nos resulta curioso como dinámica en el sentido en que se siente identificado y por eso tiene la ocasión de conocer al ejecutivo Pepe Rovelló, agobiado y ocupado con muchos asuntos laborales, ociosos y relacionales.

En la pentalogía, Mendoza nos ofrece algunos ejemplos típicos de los empleados que no sólo pasan un buen momento, sino incluso aportan información útil para el narrador detective como una dinámica que posibilita la colaboración en la narración y la resolución de los casos. En *MCE* el narrador detective describe su primer contacto al llegar a la casa de Peraplana para visitar a Isabel: “Frente a una de estas porterías de ensueño se había congregado un grupo de criadas uniformadas a las que me dirigí con un contoneo chulapón de mucho afecto entre el sexo débil” (*MCE* 79). La congregación de las criadas uniformadas tiene que ver con el trabajo de equipo que es necesario para triunfar. Sin embargo, esa fuerza de equipo se usa para burlarse del narrador detective, especialmente cuando lo llaman Sandokán, un personaje de televisión italiana de la década de los 70, que tuvo gran éxito en España, y también sacado de relatos de piratas del italiano Emilio Salgari a finales del siglo XIX. Sandokán representa cierta imagen mediterránea, con atractivo exótico por su apariencia física barbuda y con un aire un poco sucio. La burla también va en los dos sentidos, dado que el narrador detective repentinamente simula lágrimas para ganar su simpatía: “Las criaditas, que en el fondo eran todo corazón, se compadecieron de mí y me preguntaron qué me pasaba” (*MCE* 79-80). El encadenamiento de acciones sirve para sonsacar información y forma parte de la chismografía, sobre todo cuando “la de jamones” confirma la boda de Isabel, información que necesita el narrador detective para lograr visitarla, además de compartir información sobre la familia Peraplana para la que trabaja: “los Peraplana son buenas personas. Pagan bien y no dan guerra” (*MCE* 81). También pasa algo similar cuando el narrador detective describe el momento cómico y lleno de imágenes en que “las criadas se dispersaron como una bandada de tórtolas que, sobresaltada por un ruido súbito, alza el vuelo defecando para aligerar su peso” (*MCE* 81).

En *LA*, la breve aparición de una mujer de limpieza en el apartamento de María Pandora provoca el misterio a lo largo de la novela: “cuando oímos el chasquido de una llave en la cerradura, se abrió la puerta del piso e hizo su entrada una mujer de edad indeterminada, alta y en extremo flaca, con brazos y piernas de cigala, que al verme lanzó un chillido y se persignó con gestos de mosquetero” (*LA* 105). Y lo que dice con voz típica al sorprenderse al percibir al narrador detective: “Ay, Jesús... un pervertió” (*LA* 105). Recoge aquí el acento andaluz típico que suele usarse para construir imágenes etnotípicas y su autopresentación resulta aún más cómica: “Azucena Remojos, fregona pedánea, para lo que tengan a bien los señores disponer” (*LA* 105). Pero la Emilia se da cuenta de que todo eso de la fregona es una impostura, como una clase de excusa típica para entrar y salir de las casas sin llamar la atención, ya que más tarde María Pandora se halla inconsciente.

En *ATS* existe una variedad de relaciones entre jefes y empleados, por ejemplo, el chofer Magnolio, el asistente, además del guardia de seguridad de las oficinas de El Caco Español S.L. Pero de modo general encontramos que existe menos representación clara de las relaciones entre jefes y empleados, pero es evidente también que la complejidad del sistema de servicio, la necesidad y a la misma vez la opresión entre y hacia los personajes está presente en la novela. Eso se nota especialmente en el discurso de Magnolio sobre los demás migrantes –tanto de otros países como de otras regiones españolas– como empleados:

En general el personal de servicio está compuesto por un mayordomo, una cocinera, dos chicas para todo y un jardinero. El mayordomo es asturiano, al igual que la cocinera, si bien no existe entre ambos ninguna vinculación de otro tipo. Las dos chicas son dominicanas, residentes en España desde hace diez años, las dos con permiso de trabajo y en trámites de nacionalización. El jardinero es pakistaní, lleva dos años en Barcelona y es



el único que habla catalán. El mayordomo ejerce funciones esporádicas de chófer, aunque tanto el señor Arderiu como su esposa, la señora Reinona, prefieren conducir ellos mismos sus respectivos automóviles, un Porsche Carrera plateado de 3.600 centímetros cúbicos y un Saab TS Coupé de 205 caballos, de color granate metalizado. (ATS 152)

Lo que nos ofrece Mendoza como información por medio de la voz de Magnolio aquí como etnotipos tiene que ver con la máxima implicación de los migrantes como empleados en su papel de personas integradas en su ciudad de acogida, pero se trata también de una realidad diaria de una red de personas que suelen ser invisibles. A la misma vez, los migrantes y su condición en Barcelona se desplazan entre dinámicas variadas de lo público y lo privado. La ocupación que tienen en un espacio determinado fija su papel en la sociedad y depende de lo que hacen activamente para ser visibles o invisibles, a veces incluso audibles.

Al tratar de la dinámica en el ámbito laboral en zonas urbanas, Andres-Suárez subraya la mirada española y el tratamiento hacia los hispanoamericanos:

Se produjo entonces en los autóctonos un sentimiento de saturación que generó cierta xenofobia como demuestra la acuñación por esta época del término despectivo “sudaca”. Los hispanoamericanos suelen trabajar en los servicios y las mujeres en las tareas domésticas; las dominicanas fueron reputadas durante algún tiempo por ejercer, voluntaria o forzosamente, la prostitución. (16)

La idea de esta dinámica conflictiva nos permite acercarnos a un ejemplo en *EBV*. El camarero del hotel de la Costa Brava tiene una interacción intensa con el jefe, el señor Rebollo, para defenderse sobre el asunto en que está implicado que es la búsqueda de Rómulo el Guapo: “A mí no me mire, jefe. Yo soy un indiesito recién llegado de Cochabamba y no me entero de nada” (*EBV* 121). Como

respuesta, recurre a un etnotipo que presume en el indio la inocencia de la ignorancia, puesto que no se entera de nada. Pero el jefe le contesta con enfado y justifica su próximo despido recurriendo a la amenaza y la humillación: “Tú lo que eres es un vivales que se va a la puta calle en cuanto venza el contrato. Y ustedes, supuestamente encargados de la seguridad del hotel, ¿también vienen de Cochabamba?” (*EBV* 121). La amenaza del jefe nos sirve de punto de referencia para afirmar su superioridad en este espacio mediterráneo. Apunta también una relación de poder peyorativa entre el jefe español y el explotado latinoamericano de origen indígena.

En otro momento, el grupo compuesto de trabajadores callejeros (el Juli y el Pollo Morgan, en particular) dice: “Trabajamos porque el mundo nos necesita. ¿Qué sería del mundo sin artistas? ¿Qué es Barcelona sin estatuas vivientes?” (*EBV* 165). Notemos cómo el concepto de estatuas tiene que ver con el juego de las dinámicas en el espacio cultural mediterráneo, particularmente vinculado a una versión de la historia recreada artísticamente en la calle y la supervivencia callejera. La proliferación de las estatuas vivientes y callejeras se sigue observando en la actualidad en lugares como las Ramblas u otras calles de densidad turística de Barcelona.

Pero lo más destacado de la relación de poder entre jefe y empleado es la que se da entre el narrador detective y los vecinos chinos que regentan el Bazar La Bamba, además del restaurante El Mejillón Dorado, cuyos intereses sirve ahora. Con el paso del tiempo, el esfuerzo disminuye por parte de todos y el empleado se concentra en recalentar los platos preparados, que es práctica común en muchos restaurantes que ponen énfasis en la rapidez del servicio al cliente, especialmente esos días de tanto trabajo. En *SME*, la introducción del narrador nos sirve de punto de referencia de la propiedad familiar que se traspasa a una empresa que gestiona varios

restaurantes e incluso los múltiples roles de nuestro narrador de quien sabemos que generalmente las cosas le van bien desde *ATS*:

también me traspasó a mí en calidad de gerente, cocinero, jefe de almacén, contable, maître y animador en las noches de espectáculo, todo ello naturalmente con carácter nominal, por la ya mencionada cuestión de los papeles, porque, en la práctica, hacía de recadero, fregona, desatascador de desagües obturados, basurero, exterminador de cucarachas y toreador de ratas. (*SME* 10)

Se nota que es una labor exigente, pero se trata también de un comentario satírico que insiste en lo barata que resulta la mano de obra y en evitar el reparto de tareas entre varias personas para ahorrar en los gastos. Además de eso, el empleo exige el desplazamiento del narrador para promover la imagen del restaurante chino y eso tiene que ver con exhibir los etnotipos mediante la ropa y los accesorios: “ya que mis empleadores, con fines publicitarios, me obligaban a efectuar los repartos vestido de guerrero de Xi’an, y la armadura, con todo y ser de plástico barato en lugar de terracota” (*SME* 10). La exhibición de los etnotipos en la figura de nuestro narrador como repartidor de comida china es la nueva imagen del poder de los desplazamientos en las dinámicas socioculturales.

En *SME*, los empleados de la casa Linier y la señorita Westinghouse del presente muestran la evolución de su papel bajo un jefe o dentro de un espacio de servicio. En la memoria como temporalidad en el relato el narrador evoca los gritos en la recepción de la casa Linier como una serie expresiva y exagerada de una situación absurda y cómica:

[...] pero del piso superior llegaban voces encrespadas que iban subiendo de volumen y culminaron en una cascada de feroces e hirientes insultos.

– ¡Sabandija orejuda!

– ¡Víbora cursi!

– ¡Nariz de butifarra!

A este dramático intercambio de escarnios siguió un golpe seco, un breve silencio, un estampido y un nuevo silencio. (*SME* 28-29)

Las exclamaciones parece que son expresiones creativas que resaltan etnotipos peyorativos, catalanes y españoles, como pertenecientes al lenguaje exagerado o rebuscado de los empleados. Estos elementos son parte del imaginario humorístico y el lenguaje creativo de Eduardo Mendoza que se deja notar en sus textos. La onomástica de los empleados de la casa Linier también refleja esta selección en base a su función típica en la casa: Marcapasos, Monalisa, Blancaflor. Estos personajes no reaparecen hasta el final de la novela para enfatizar el paso del tiempo entre los años 80 y el presente de la narración, y también cuentan la mala suerte de la familia Linier con el asunto del perro.

En cuanto a la señorita Westinghouse, la desilusión en la edad de la vejez resulta en la búsqueda de algo rutinario que hacer para ganarse la vida como limpiar oficinas. El narrador describe: “reapareció al cabo de poco con una bata abotonada hasta el cuello, que sólo dejaba a la vista unas piernas entecas y verdosas. Una peluca estropajosa precariamente sujeta por una diminuta peineta y unas sandalias con calcetines remataban la estampa por arriba y por abajo. En las manos llevaba un trapo, una escoba y un recogedor” (*SME* 259). Esta ocasión también es un buen momento del presente para saber un poco más a qué se dedica desde entonces la señorita Westinghouse: “Al salir me encargo de la limpieza de varias oficinas en esta misma zona. Estoy muy bien organizada, como ves. Así y todo, algunas noches no me acuesto antes de las tres. Y una ya no es aquella jovenzuela que se pasaba la noche de parranda y al día siguiente estaba como una

flor” (*SME* 260). Y también nos enteramos de cuántas cosas pasaron que explican la vida que lleva como empleada de la limpieza:

Cuando me reincorporé me encontré con un buen sueldo, no lo niego. Pero me comporté como lo que siempre he sido: una locuela. En vez de hacerme un plan de pensiones, como me aconsejaban los compañeros, me lo gasté todo en ropa y en zapatos. Con los zapatos me arruiné: como no los hay de tacón alto y de mi número, los encargué a medida en las mejores casas. La cirugía estética hace milagros, pero si calzas un 47 no hay especialista que te deje piecitos de geisha. Y al final, tanto dispendio no me sirvió para nada. Un buen día empecé con los dolores de espalda, el osteópata me prohibió los tacones de aguja y ahí está mi colección de Ferragamo y de Jimmy Choo, casi sin usar, porque de día iba de uniforme y sólo me vestía si salía de noche... (*SME* 260-261)

La comparación entre el tiempo dedicado a pasar el ocio, con los gastos ocasionados por seguir la última moda de marcas, y el momento actual recoge la frivolidad como actitud en una época de facilidad cuando uno parece lograr cierto éxito en el trabajo. La ruina que se vive en el presente expresa el arrepentimiento por el tiempo perdido de la juventud. Eso puede servir también, desde la perspectiva de Mendoza, como una reflexión constante sobre los hechos de la Transición democrática a la que sus personajes aluden con mucha frecuencia, especialmente el narrador detective, jefe y servidor del espacio urbano.

## CONCLUSIÓN

### Hacia nuevos desplazamientos

En las páginas anteriores hemos explorado las diferentes facetas del desplazamiento en las obras de sátira de Eduardo Mendoza. En el camino, nos hemos servido de los conceptos geocríticos que nos han proporcionado nuestro ángulo de estudio y análisis de las novelas de Eduardo Mendoza. Además, hemos explorado la relación entre la dinámica del espacio humano –que la geocrítica de Westphal insiste en incluir en los estudios– y el contenido satírico, pero sobre todo, cómo los personajes que usan determinados espacios en constante desplazamiento se sirven de un método de crítica como la sátira de las sociedades a las que, si no pertenecen, al menos son el ambiente espacial y cultural en que se encuentra cada uno de los narradores autodiegéticos. El método de análisis geocrítico nos ha sido de fructífera utilidad como un enfoque flexible pero también concebido para el estudio de textos literarios, especialmente para facilitar la posibilidad del análisis de varios autores que representan ciertas geografías y, en particular, el espacio literario mediterráneo.

Recordamos entonces que la contribución original y significativa de nuestro trabajo al conocimiento es que la perspectiva geocrítica sobre el desplazamiento en el espacio literario mediterráneo aporta un agudo punto de observación de la actividad y la dinámica de los espacios humanos articuladas como críticas en las novelas satíricas de Eduardo Mendoza, tal como las hemos estudiado en tres capítulos.

En el capítulo primero, la transgresividad en los espacios mendocianos, tal como los hemos visto, nos ofrecen una variedad amplia de casos que comparten mecanismos comunes: los de la

novela policíaca. Los rasgos originales de las novelas de Mendoza, como el humor, tal como ya han apuntado muchos estudiosos, nos permiten relacionarlas con la geocrítica. La lectura de diferentes espacios por diferentes narradores juega con el cruzar límites, que comprende el acto momentáneo –transgresión– y la transgresividad que se enfoca en su estado permanente. En ese capítulo hemos explorado secciones sobre los mecanismos de transgresividad en el espacio textual mendociano. Primero, la configuración espacial se desarrolla según los relatos, los huecos y el caos. Cada uno de estos elementos se complementan para comprender qué se puede hacer o manipular en el espacio para reforzar la idea de la transgresividad, entendida como concepto de perpetua y permanente transgresión. Y segundo, hemos considerado los estudios y los ejemplos sobre la profanación como transgresividad, enfocándonos particularmente en las autoridades, las instituciones, los símbolos y la tradición. Cada uno de estos ejemplos nos permite establecer que la transgresividad debe confirmar o desestabilizar ciertas expectativas en cuanto a las normativas de acción dentro de determinados espacios marcados por su función. Nos damos cuenta de que, en la obra de Mendoza, el crimen y la sátira trabajan juntos para modificar el sentido del lugar en el Mediterráneo, convirtiéndose así en espacios de transgresividad.

En el capítulo segundo, hemos reflexionado sobre los desplazamientos polisensoriales de los narradores personajes, que actúan como geocríticos con sus agudos cinco sentidos dentro de sus respectivos mundos textuales de ambos lados del Mediterráneo. Esos personajes muestran su habilidad para desplegar, por medio del humor y la sátira, una relación dinámica con su espacio geográfico y las circunstancias, es decir, las peripecias que han experimentado e incluso sufrido. En los desplazamientos pedestres en espacios y lugares favorables y hostiles se agregan el drama o la comedia situacional que provoca el clima, las condiciones atmosféricas y los transportes que se efectúan a lo largo de la región mediterránea, espacio extremadamente dinámico para la

geocrítica. Contemplados de cierto modo, podemos estipular que se trata de un nivel más en la concreción de cierta dinámica humorístico-satírica de los personajes en constante desplazamiento por varios entornos a los que se asocia también una multitud de interpretaciones que Mendoza nos representa al leer detenidamente sus novelas. En cuanto a la cuestión de la verdad, las novelas de Mendoza tienen el peligro de prestarse a ser una guía turística pero, como se trata de ficción, existe también un cierto juego adentro, por lo que el desplazamiento y la sátira juntan fuerzas para invitarnos a detenernos y examinar lo que los narradores nos comunican con los cinco sentidos.

En el capítulo tercero, hemos considerado varias facetas de la cultura dentro del espacio mediante el concepto de etnotipia de Westphal. Hemos establecido que la ficción mendociana y algunas de sus resonancias cervantinas nos informan sobre los desplazamientos geográficos como también de las ideas sobre estereotipos, tópicos y lugares comunes sobre el pluriculturalismo. La sátira también condiciona las actitudes de los personajes y pone en juego la producción del mensaje que crea cierta dinámica de humor entre los grupos blancos de crítica. La exploración de la etnotipia, particularmente bajo el etnotipo meliorativo y peyorativo, facilita la interpretación de la peculiaridad de los personajes de diversas razas, etnias, culturas o grupos sociales y nos ha permitido dar sentido al uso de espacios marcados por la presencia o la ausencia de diversidad cultural. Así, los desplazamientos en un mundo mendociano globalizado pero anclado en el tiempo y el espacio del Mediterráneo y sus tradiciones intertextuales marcan la necesidad de repasar las ideas recibidas desde la geocrítica.

De ese modo, los casos y ejemplos que hemos analizado a lo largo del capítulo ofrecen la caracterización de etnotipos en las novelas de Mendoza. El lenguaje humorístico empleado en la obra de Mendoza se alinea en rasgos generales de comicidad, y hemos encontrado pertinente su uso para comentar, satirizar o hacer un guiño a las relaciones entre grupos dominantes y



marginales, sobre todo el grado en cómo se parecen los mundos del narrador extraterrestre, de Pomponio y del narrador detective en sus interacciones con diferentes personajes y espacios públicos y privados para la cultura.

Ahora bien, el Mediterráneo como espacio cultural, como cualquier otro espacio significativo a través de la representación literaria según hemos estado enfatizando, se presta a ser contradictorio, pero esa contradicción es el producto de la constante dinámica entre el enfrentamiento, el desplazamiento y la (des)estabilidad entre grupos o respecto a cierto espacio marcado culturalmente por un grupo dominante. A pesar de una diversidad de horizontes histórico-temporales, las novelas mendocianas trabajan desde el presente para indagar algún rincón oscuro a través del humor y la sátira de las costumbres ancladas en el pasado, especialmente presentes a través de las resonancias de Cervantes. Como tal, las novelas mendocianas son testimonio del conocimiento actual, y de ese modo complementan la producción de los historiadores y estudiosos que ya han elaborado desde los marcos propios de su disciplina el estudio del Mediterráneo, en tanto espacio y región unida en su diversidad y complejidad aspectual.

Los tres capítulos trazan el desplazamiento dentro de espacios de transgresividad como situación activa, dinámica y constante, que tiene en cuenta especialmente la interacción con la sociedad satirizada. Hemos incluido ángulos para mirar los comportamientos de nuestros personajes en su espacio: la polisensorialidad, o cómo los cinco sentidos aumentan el valor de la manipulación del espacio, y la etnotipia, o cómo los estereotipos o los arquetipos afectan la percepción de la ciudad como un espacio de transgresividad para prácticas culturales como el mundo mendociano.

Mucho se podría desarrollar todavía a partir de este enfoque geocrítico aplicado a las novelas de contenido satírico de Eduardo Mendoza. A veces no siempre es evidente la relación

entre el desplazamiento y la sátira en la manera en que las obras hablan de sí textualmente, sobre todo cuando el investigador carece de información pertinente para vincular el comentario geocrítico sobre el espacio estudiado con el contenido que ataca la sátira de costumbres.

En cuanto a los cimientos de la geocrítica desde la literatura comparada, según ha sido articulada por Bertrand Westphal al principio de los años 2000, la apertura que ofrece el enfoque, es decir, la flexibilidad que nos permite para llevar a término este proyecto, nos ha posibilitado reflexionar sobre las relaciones que no se tienen en cuenta habitualmente en este tipo de estudio en las novelas de Mendoza, particularmente en cuanto a ir más allá de la cartografía como un mero hecho de describir un mapa de la ciudad o bien documentar los cambios urbanos a lo largo del tiempo. En nuestro estudio, hemos integrado una lectura ampliada de la espacialidad, como el influjo del desplazamiento –o movimientos– de los personajes y su relación con la sátira, como un vehículo o trabajo de crítica en la narración autodiegética –o en primera persona–.

Las siete novelas que hemos estudiado para comprender las complejas dinámicas urbanas bajo la pluma de Eduardo Mendoza son una documentación literaria de lo que es vivir la ciudad que ya no existe o que no ha existido más allá de la ficción, aunque suene contradictorio con los principios de la geocrítica, cuyo objetivo es justamente recopilar la mayor cantidad de datos posibles sobre un lugar que existe de verdad en un mapa. Como ya sabemos por muchos ejemplos, los lugares de una ciudad sufren mutaciones, se transfiguran, cambian de propietario, alteran su función, desaparecen, para dar origen a algo nuevo que se enfoca quizás no en la posterioridad, sino en el eterno presente, como sucede con los personajes primopersonales, tal como bien lo había apuntado Duque García en el modo de mirar hacia el tiempo de estos narradores autodiegéticos. Así es el sentido del desplazamiento: nuestros narradores se desplazan juntamente con los espacios que ocupan. Es cierto que los lugares tardan en sufrir por el desplazamiento más que los personajes,

quienes son testigos del proceso de cambio, pero es una dinámica curiosa especialmente en la época en que la necesidad de embellecer o destruir y construir algo que se dirige hacia lo nuevo es la moda en las metrópolis. Nos damos cuenta también que la ciudad ficticia de Pomponio refleja esas preocupaciones urbanísticas durante su pasaje por Nazaret. En la pluma de Mendoza, el proyecto urbano o la escritura de la ciudad nos enseña algún concepto universal de la narrativa de prisma urbano. Por eso hemos acordado también una importancia central a la sátira como elemento que potencia el sentido de los escritos de Mendoza sobre nuestros personajes informantes de las costumbres de la gente con quienes tiene contacto a lo largo de sus desplazamientos narrados para nosotros. Boruszko escribe aludiendo al sentido del desplazamiento que ha influido en el estado de España del siglo actual:

Few places combine the complexities of a community tied together by centuries, through pain and victories, through (sometimes forced) inclusions and repeated exclusions, through the people who stayed and those who left, through memories and absences, through a peninsular territory and the islands and cities of other continents, through conquests and the loss of domains, through invasions and re-conquests, and through migrations and immigration currents. (15)

Esas palabras han señalado justamente un número de elementos vinculados al desplazamiento que hemos estudiado en las novelas de Mendoza. Desde esa sugerencia, una vía interesante de lo que se podría incorporar en el futuro es la representación de la diversidad –ya una área activa– como protagonista en las literaturas de la Península Ibérica y el Mediterráneo. Eso tendría una implicación iluminadora al explorar el plurilingüismo del Mediterráneo –como musicalidad, según Chambers, que hemos apuntado en el capítulo tercero–. Esto contribuiría a la codificación

fructífera del desplazamiento por medio de la lectura geocrítica que, desde el principio, se adhiere al comparatismo y la intertextualidad.

La presencia viva de distintos géneros textuales que Mendoza inscribe en su obra es una señal de llamada hacia nuevos desplazamientos geocríticos. Los lugares que, muy probablemente, todavía existen –o ya no– o han sido reemplazados o renombrados, nos ofrecen una visión amplia que completa la información archivística, pero teniendo siempre en mente la maestría literaria de Eduardo Mendoza. Si hay algo que podemos retener de la literatura que ha producido Mendoza es la capa que podemos reconocer como línea o bien estratificación –como bien lo diría Westphal en términos geocríticos– de la tradición literaria hispánica y evidentemente también de las literaturas y culturas del mundo, de las que ha bebido sus fuentes para formar ciudades literarias mediterráneas por las que sus personajes narradores efectúan conjuntamente el desplazamiento y la sátira. Así queremos destacar que, bajo la pluma de Mendoza, el desplazamiento refuerza su poder renovador e inventivo en el arte de novelar. Del mismo modo que uno se desplaza por las calles, el modo de proceder e incorporar variedad en Mendoza a lo largo de su carrera no le permite insertarse ni etiquetarse estrictamente en categorías fijas de narrativa como la policiaca o negra. En cambio, se sirve de la variedad de categorías para colocar al centro de la literatura la interacción entre el canon y lo que es periférico, dando voz y lugar, porque es justamente lo que también es de cervantino, el aspecto polifónico, paródico, irónico y satírico. Y, por fin, en su ensayo “El escritor y la crítica,” Mendoza confiesa: “Nunca me he considerado propietario de lo que escribo. Al contrario, siempre he deseado que mis relatos tuvieran la capacidad de independizarse de mí y de adquirir vida propia” (15). Así se confirma la relevancia de su visión del mundo desde el desplazamiento, cuya cosecha de conocimiento se ha recogido en este estudio que aspira hacia nuevos horizontes de los estudios literarios y culturales del Mediterráneo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. L'intégrale 1997-2015*. Éditions du Seuil, 2016.
- Amago, Samuel. *True Lies: Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel*. Bucknell University Press, 2006.
- Andres-Suárez, Irene, et al. *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Editorial Verbum, 2002.
- Aparicio Maydeu, Javier. *Continuidad y ruptura: una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*. Alianza Editorial, 2013.
- . "Introducción: Eduardo Mendoza y de la tradición como tentación y tentativa." *Una comedia ligera*, por Eduardo Mendoza. Cátedra, 2019, pp. 9-113.
- . *Lecturas de ficción contemporánea: de Kafka a Ishiguro*. 4.<sup>a</sup> ed., Cátedra, 2020.
- Augé, Marc. *L'impossible voyage*. Éditions Payot & Rivage, 1997.
- Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Traducido por Christine van Boheemen, 4.<sup>a</sup> ed., University of Toronto Press, 2017.
- Barros Grela, Eduardo. "Modernidades tru(n)cadas: Parodia de la Razón en la obra de Eduardo Mendoza." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 90, no. 6, 2013, pp. 697-715, <https://doi.org/doi.org/10.3828/bhs.2013.43>.
- Borne, Dominique y Jacques Scheibling, editores. *La Méditerranée*. Hachette, 2002.
- Boruszko, Graciela Susana. *A Literary Map of Spain in the 21st Century*. Peter Lang, 2013.
- Boto Bravo, Miguel Ángel. *Humor y posmodernidad: el humorismo en la narrativa de Eduardo Mendoza Garriga*. 2017. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Tesis doctoral.

- Bottin, Béatrice y Bénédicte de Buron-Brun, editores. *El humor y la ironía como armas de combate: literatura y medios de comunicación en España, 1960-2014*. Renacimiento, 2015.
- Bou, Enric. "Construcción literaria: el caso de Eduardo Mendoza." *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, vol. 20, 2008, <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20/bou.html>.
- . *Invention of Space: City, Travel and Literature*. Iberoamericana Vervuert, 2012.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Columbia University Press, 2011.
- Braudel, Fernand. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. Traducido por Mario Monteforte Toledo y Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Calvet, Louis-Jean. *La Méditerranée. Mer de nos langues*. CNRS Éditions, 2016.
- Casanova, Pascale. *La république mondiale des lettres*. Éditions du Seuil, 2008.
- de Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano 1: artes de hacer*. Traducido por Alejandro Pescador, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 1996.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Editado por Francisco Rico, Real Academia Española, 2015.
- . *Novelas ejemplares*. Editado por Jorge García López, Real Academia Española, 2013.
- Chambers, Iain. *Mediterranean Crossings. The Politics of An Interrupted Modernity*. Duke University Press, 2008.
- Colmeiro, José F. *Cruces de fronteras: globalización, transnacionalidad y poshispanismo*. Iberoamericana Vervuert, 2021.

- . "Eduardo Mendoza y los laberintos de la realidad." *RLA: Romance Languages Annual*, vol. 1, 1989, pp. 409-12.
- . *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Anthropos, 1994.
- Craig-Odders, Renée W. "Introduction." *Crime Scene Spain*. Editado por Renée W. Craig-Odders y Jacky Collins, McFarland Publishers, 2009, pp. 1-9.
- Crameri, Kathryn. *Catalonia: National Identity and Cultural Policy, 1980-2003*. University of Wales Press, 2008.
- . *Language, the Novelist and National Identity in Post-Franco Catalonia*. Legenda, 2000.
- Del Vecchio, Gilles. "L'Écriture picaresque d'Eduardo Mendoza dans *El misterio de la cripta embrujada*." *Textes & Contexte*, vol. 2, 2008.
- Derrida, Jacques y Anne Dufourmantelle. *De l'hospitalité*. Calmann-Lévy, 1997.
- Drees, Marijke Meijer y Sonja de Leeuw, editores. *The Power of Satire*. John Benjamins Publishing, 2015.
- Duque García, Nacho. "Los tiempos del anonimato apuntes sobre el detective sin nombre de Eduardo Mendoza." *Orillas: revista d'ispanística*, vol. 3, 2014, pp. 1-14.
- Fallend, Ksenija. "El arte postpicaresco de Eduardo Mendoza." *Verba Hispanica*, vol. 4, no. 1, 1994, pp. 51-64, <https://doi.org/doi:10.4312/vh.4.1.51-64>.
- Flores, Cristina. "Edgar Allan Poe by Eduardo Mendoza: Poe Revisited in *El asombroso viaje de Pomponio Flato*." *The Edgar Allan Poe Review*, vol. 15, no. 2, 2014, pp. 211-24, <https://doi.org/10.5325/edgallpoerev.15.2.0211>.
- Fraser, Benjamin. "Hacia un costumbrismo espacial español: Larra y la ciencia-ficción de la vida cotidiana en *Sin noticias de Gurb* (Mendoza) y *Plutón BRB Nero* (De la Iglesia)." *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura*, vol. 8, no. 1, 2012, pp. 47-61.

---. *Henri Lefebvre and the Spanish Urban Experience: Reading the Mobile City*. Rowman & Littlefield, 2011.

García Rodríguez, María José. “*El enredo de la bolsa y la vida*: la parodia de la signicidad en Eduardo Mendoza.” *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 97, no. 8, 2020, pp. 1333-47, <https://doi.org/10.1080/14753820.2020.1819681>.

---. “La parodia: Muñoz Seca, Eduardo Mendoza, Woody Allen.” *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, vol. 29, 2015, pp. 1-30.

---. *Teoría de la Parodia. El mundo narrativo de Eduardo Mendoza*. 2019. Universidad de Murcia, Tesis doctoral.

Garino-Abel. Laurence. “Crisis del humorismo posmoderno de Eduardo Mendoza en *El enredo de la bolsa y la vida*.” Bottin y Buron-Brun, pp. 166-81.

Garr, Melissa. *The Recontextualizing Function of Masking in Eduardo Mendoza’s Parodic Detective Series*. 2012, Purdue University, Tesis doctoral.

---. “(Un)Masking Barcelona: Recontextualizing Urban Interaction in Eduardo Mendoza’s *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas* and *La aventura del tocador de señoras*.” *Lucero: A Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 21, no. 1, 2010, pp. 101-19.

Gómez López-Quñones, Antonio. “Mendoza/Wittgenstein: ¿de qué hablamos cuando hablamos de un extraterrestre?” *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 39, no. 1, 2014, pp. 151-80.

Gómez Trueba, Teresa y Janett Reinstädler. “Introducción.” *Extranjeros, turistas, migrantes*. Editado por Teresa Gómez Trueba y Janett Reinstädler. Iberoamericana/Vervuert, 2021, pp. 7-15.



- Grohmann, Alexis. *Literatura y errabundia (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero)*. Brill/Rodopi, 2011.
- Hargreaves, John. *Freedom for Catalonia?: Catalan Nationalism, Spanish Identity and the Barcelona Olympic Games*. Cambridge University Press, 2000.
- Hart, Patricia. *The Spanish Sleuth: The Detective in Spanish Fiction*. Fairleigh Dickinson University Press, 1987.
- Hart, Thomas R. *Cervantes' Exemplary Fictions: A Study of the Novelas Ejemplares*. University of Kentucky Press, 1994.
- Herráez, Miguel. *La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza*. Ronsel, 1998.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Routledge, 1995.
- Hutchinson, Steven D. *Cervantine Journeys*. University of Wisconsin Press, 1992.
- Jay, Paul. *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies*. Cornell University Press, 2010.
- Johnson, Paul Michael. *Affective Geographies: Cervantes, Emotion, and The Literary Mediterranean*. University of Toronto Press, 2020.
- Kahn, Aaron M., editor. *Connecting Past and Present: Exploring the Influence of the Spanish Golden Age in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- . "Introduction. Connecting Past and Present." Kahn, pp. 1-10.
- Kalt, Daniel. *Unheimliche Schönheiten. Barcelona und Marseille – postindustrielle Hafenstädte in der Kriminalliteratur*. Transcript Verlag, 2018.
- King, Stewart B. *Escribir la catalanidad: lengua e identidades culturales en la narrativa contemporánea de Cataluña*. Tamesis, 2005.

---. *Murder in the Multinational State: Crime Fiction from Spain*. Routledge, 2019.

Knutson, David. "Exploring New Worlds: Eduardo Mendoza's *Sin noticias de Gurb*."

*Monographic Review*, vol. 12, 1996, pp. 228-36.

---. *Las novelas de Eduardo Mendoza: la parodia de los márgenes*. Editorial Pliegos, 1999.

---. "Mundos aparte: Mendoza y su vision de la riqueza y la pobreza." Saval, pp. 33-47.

---. "Still Crazy After All These Years: Eduardo Mendoza's Detective." *Hispanic and Luso-*

*Brazilian Detective Fiction*. Editado por Renée W. Craig-Odders et al., McFarland

Publishers, 2006, pp. 46-59.

Llorente, Marta. *La ciudad: huellas en el espacio habitado*. Acantilado, 2015.

Mendoza, Eduardo. *El asombroso viaje de Pomponio Flato*. 2008. Seix Barral, 2017.

---. *El enredo de la bolsa y la vida*. Seix Barral, 2012.

---. "El escritor y la crítica." Saval, pp. 15-18.

---. *El laberinto de las aceitunas*. 1982. Seix Barral, 2015.

---. *El misterio de la cripta embrujada*. 1979. Seix Barral, 2017.

---. *El secreto de la modelo extraviada*. Seix Barral, 2015.

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

---. *La ciudad de los prodigios*. 1986. Seix Barral, 2016.

---. *Sin noticias de Gurb*. 1991. Seix Barral, 2019.

Navajas, Gonzalo. *Mimesis y cultura en la ficción: teoría de la novela*. Tamesis, 1985.

Naudillon, Françoise y Mbaye Diouf, editores. *Spatialités littéraires et filmiques francophones :*

*nouvelles perspectives*. Mémoire d'encrier, 2018.

Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. 3ª ed. Editado por Julián Marías. Cátedra, 1984.

Oswald, Kalen R. "An Urban Pícaro in Transitional Barcelona: Eduardo Mendoza's *El misterio de la cripta embrujada* and *El laberinto de las aceitunas*." *Confluencia*, vol. 23, no. 2, 2008, pp. 32-45.

---. "Images and Place in Eduardo Mendoza's *La aventura del tocador de señoras*." *Letras Peninsulares*, vol. 21, no. 1, 2008, pp. 97-109.

Otero, Agustín. "Desencanto olímpico y parodia posmoderna en *La aventura del tocador de señoras* de Eduardo Mendoza." *La Nueva Literatura Hispánica*, vol. 16, 2012, pp. 249-70.

Oxford, Jeffrey Thomas. "(De)Constructing Cultural Identity in *Sin noticias de Gurb*." *Ojáncano: Revista de Literatura Española*, vol. 25, 2004, pp. 75-89.

Priestman, Martin. *Crime Fiction: From Poe to the Present*. Liverpool University Press, 2013.

Prieto, Eric. "Geocriticism, Geopoetics, Geophilosophy, and Beyond." Tally Jr, *Geocritical*, pp. 13-27.

Puig, Idoia, editor. *Tradition and Modernity: Cervantes's Presence in Spanish Contemporary Literature*. Peter Lang, 2009.

Ramos Ortega, Manuel J. *Eduardo Mendoza: la paradoja de la lucidez*. Editorial Universidad de Cádiz, 2021.

Ríos Castaño, Victoria. "Deforming the Mirror: Eduardo Mendoza's Esperpento Techniques in *El enredo de la bolsa y la vida*." *Telling Tales: Storytelling in Contemporary Spain*.

Editado por Anne L. Walsh, Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 91-108.

Rodríguez Pequeño, Javier. "El humor en las novelas policiacas de Eduardo Mendoza." Bottin y Buron-Brun, pp. 148-65.

- Rueda, Antonio M. "Don Quijote en Barcelona: una explicación del viaje a Cataluña." *El segundo Quijote (1615). Nuevas interpretaciones cuatro siglos después (2015)*. Editado por Conxita Domènech y Andrés Lema-Hincapié, Iberoamericana Vervuert, 2018, pp. 327-46.
- Ruiz Tosaus, Eduardo. "Sin noticias de Gurb, la paradoja corrosiva." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, vol. 25, 2003, <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero25/gurb.html>.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. Vintage, 1994.
- Santiáñez, Nil. *Topographies of Fascism. Habitus, Space, and Writing in Twentieth-Century Spain*. University of Toronto Press, 2013.
- Saval, José V., editor. *La verdad sobre el caso Mendoza*. Editorial Fundamentos, 2005.
- Savary, Sophie. "Comment des polars barcelonais modèlent l'imaginaire de la ville." *Géographie et cultures*, vol. 61, 2007, <https://doi.org/10.4000/gc.2635>.
- Schwarzbürger, Susanne. "La ciudad narrada. Barcelona en las novelas urbanas de Eduardo Mendoza. La relación entre texto y ciudad." *Revista de Filología Románica*, Anejo III, 2002, pp. 203-220.
- Schweinitz, Jörg. *Film and Stereotype. A Challenge for Cinema and Theory*. Traducido por Laura Schleussner, Columbia University Press, 2011.
- Simpson, Paul. *On the Discourse of Satire: Towards a Stylistic Model of Satirical Humor*. John Benjamins Publishing, 2003.
- Steenmeijer, Maarten. "The New Capital of Spanish Literature: The Best Sellers." *New Spain, New Literatures*. Editado por Luis Martín-Estudillo y Nicholas Spadaccini, Vanderbilt University Press, 2010, pp. 81-96.
- Stephenson, Barry. *Ritual: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2015.

- Tally Jr., Robert T., editor. *Geocritical Explorations Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. Palgrave Macmillan, 2011.
- y Christine M. Battista. "Introduction: Ecocritical Geographies, Geocritical Ecologies, and the Spaces of Modernity." *Ecocriticism and Geocriticism. Overlapping Territories in Environmental and Spatial Literary Studies*. Editado por Robert T. Tally Jr. y Christine M. Battista. Palgrave Macmillan, 2016, pp. 1-15.
- . "Translator's Preface. The Timely Emergence of Geocriticism." *Geocriticism: Real and Fictional Spaces* de Bertrand Westphal. Palgrave Macmillan, 2011, pp. ix-xiii.
- Tejeiro Fuentes, Miguel Ángel. *Cervantes: Camina e inventa*. Renacimiento, 2014.
- Triplette, Stacey. "The Quixotic Detective: Golden Age Intertexts in Eduardo Mendoza's Crime Fiction." Kahn, pp. 35-61.
- Trotman, Tiffany Gagliardi. *Eduardo Mendoza's Crime Novels: The Function of Carnavalesque Discourse in Post-Franco Spain, 1979-2001*. Edwin Mellen Press, 2009.
- . "Neo-Carnavalesque Culture in Eduardo Mendoza's *El enredo de la bolsa y la vida* (2012)." *Hipertexto*, vol. 18, 2013, pp. 19-32.
- Tucker, Judith E., editor. *The Making of the Modern Mediterranean: Views from the South*. University of California Press, 2019.
- Vialet Martinez, Claire. "L'évangile apocryphe selon Mendoza ou l'Odyssée de Pomponio Flato." *Cahier d'études romanes [en ligne]*, vol. 29, 2014, <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.4635>.
- Wells, Caragh. "El uso y significado de la ropa incongruente en las novelas 'de detectives' de Eduardo Mendoza." Saval, pp. 103-16.
- Westphal, Bertrand. *Atlas des égarements. Études géocritiques*. Les Éditions de Minuit, 2019.

- . "Au-delà du réel et de la fiction : temps et histoire chez Eduardo Mendoza." *Versants : revue suisse des littératures romanes*, vol. 23, 1993, pp. 107-20.
- . "Foreword." Tally Jr, *Geocritical*, pp. ix-xv.
- . *La géocritique : réel, fiction, espace*. Les Éditions de Minuit, 2007.
- . "La Méditerranée ou la forme de l'eau." *Ecozona. European Journal of Literature, Culture and Environment*, vol. 4, no. 2, 2013, pp. 15-29.
- . *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*. Les Éditions de Minuit, 2011.
- . "Vacances sur papier." *Espaces, tourisms, esthétiques*. Editado por Bertrand Westphal y Lorenzo Flabbi. Presses Universitaires de Limoges, 2009, pp. 15-28.
- Yang, Chung Ying. *Eduardo Mendoza y la búsqueda de una nueva novela policíaca española*. Editorial Pliegos, 2000.