



Juego, poesía y esperpento en la narrativa de Eduardo Mendoza

Eduardo Ruiz Tosaus

Tosaus@hotmail.com

Mis novelas son una parodia. No una parodia con el puro y exclusivo fin de ridiculizar. Más que parodiar, caricaturizo porque trato de descubrir los rasgos característicos, utilizando el humor y siendo más real que la vida misma. La caricatura, si es buena, es más retrato que el retrato. Es lo que intento.

(Eduardo Mendoza, *El Socialista*, junio 1982, pág. 7)

El uso del humor delirante en la novela ha sido una de las aportaciones más significativas de Eduardo Mendoza a la narrativa española reciente. Al optar por esta perspectiva humorística, Mendoza aborda una nueva lectura de las cosas que lo acerca al público (de ahí el gran éxito de sus novelas) pero sin dejar de valorar la calidad de sus escritos. Este humor, de raíz inglesa, como el propio autor ha comentado en alguna ocasión reivindica la parodia en la novela contemporánea y lo acerca, dotándole de un "aire de travesura", a los postulados literarios de autores como el Arcipreste de Hita, Fernando de Rojas, Cervantes, Quevedo, Goya, Gómez de la Serna o el propio Valle-Inclán.

La concepción vital de nuestro novelista parte siempre de la misma premisa; la marginalidad natural, la excentricidad cotidiana, la usual falta de sentido de nuestra vida sólo puede soportarse mediante un purgante: la risa.

En ese deshacer y rehacer del realismo que practica Mendoza, juega un importante papel, pues, el humor, que desde *El misterio de la cripta embrujada* se ha asentado firmemente en su escritura y contribuye a introducir elementos casi mágicos en situaciones planteadas como históricas: recordemos el final de *La ciudad de los prodigios*. Es un humor mediterráneo, corrosivo, que mezcla aspectos folklóricos y religión con rasgos escatológicos y pirotecnia de todo tipo. Fiel a esta característica, no duda en colocar nombres simbólicos a muchos de sus personajes.(1)

También son habituales en la novelística de Eduardo Mendoza los procedimientos esperpénticos procedentes de todos aquellos artistas que muestran la degradación esperpéntica de la sociedad con aires bufos (Valle-Inclán, Quevedo, Goya); aprovecha nuestro autor la disección interna de la sociedad barcelonesa y española de los últimos cien años y, sobre todo, la ubicación del autor en un plano superior con el que es capaz de observar, con una mirada transgresora, a todos los que le rodean. Vamos a tratar de buscar estos puntos de unión entre el esperpento y ciertos procedimientos que utiliza Eduardo Mendoza.

Las transgresiones e infracciones de Valle-Inclán, para Iris M. Zavala, lo "enlazan con la visión del mundo carnavalesco; recordemos que para M. Bajtin las características de la visión carnavalesca son: una nueva actitud respecto a la realidad (el pasado se actualiza, se moderniza exageradamente), libre invención y actitud crítica o polémica con la tradición. En esta multiplicidad de tonos y de voces, mezcla lo sublime y lo vulgar, lo serio y lo cómico".(2)

Esta visión carnavalesca o carnavalización literaria, se compone a su vez de varios rasgos, en particular, la sátira menipea, que Bajtin ve como una esencia del género, y no una estratificación de cánones. La fantasmagoría y simbolismo se combinan con un naturalismo de bajos fondos, escatológicos, groseros. Se subrayan los escándalos,

las extravagancias, que ponen en tela de juicio la unidad trágica o épica del mundo y abren una brecha en lo inamovible, la norma, lo respetable, a través de la profanación desmitificadora, los violentos contrastes (oximorones), las transformaciones bruscas; saca excelente partido de los géneros intercalados (procesos intertextuales), llevándolos adelante paródicamente, con humor o risa. Todo conduce a la destrucción de un mundo estratificado, artificial.

Si el historicismo no es nunca neutral y tiende a marginar a los vencidos, la parodia ofrece a Mendoza un medio legítimo de separarse por igual de víctimas y verdugos. La parodia relativiza e ironiza la Historia heredada y parece reforzar el deseo autorial de encontrar una "tercera vía" alejada de la representación maniquea de aspectos históricos como el anarquismo español en *La verdad sobre el caso Savolta* y *La ciudad de los prodigios*, o la transición política a la democracia en España en *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas* o el franquismo en *Una comedia ligera*.

La carnavalesación literaria recrea un mundo al revés; se regodea en las excentricidades, las alianzas posibles, la profanación, la risa. Las jerarquías -piedad, religión, etiqueta-; es decir, cuanto dicta la desigualdad social o los privilegios de clase, se derogan y se reemplazan con una actitud libre y familiar, en una nueva organización de las relaciones humanas, que se opone al mundo socio-jerárquico de la vida corriente. Cuando la jerarquización o códigos oficiales separa, dispersa o desconecta, entra en contacto lo sagrado y lo profano, lo sublime y lo insignificante, lo alto y lo bajo, lo aristocrático y lo plebeyo. La profanación y la transgresión son la norma. Se parodian, además, los textos y las palabras sagradas; se destrona el mundo de la tradición. La risa no significa pura negación del objeto parodiado; las imágenes se parodian mutuamente, forman un sistema de espejos deformantes que las alargan, las recortan, las desfiguran en direcciones y grados diversos.

Los primeros textos de Valle ya revelaban su deseo de profanación y desmitificación mediante un lenguaje aristocratizante y arcaico, que se opone al lenguaje literario al uso, puesto al servicio de las concepciones dogmáticas del mundo, de una sociedad regida conforme a principios destinados a encubrir los abusos o a justificarlos ante sus víctimas.

Si en esta etapa orquesta las profanaciones y transgresiones culturales y religiosas, a partir de las farsas populares "entre lo trágico y lo grotesco", comienza un proceso intensivo de degradación. Las farsas -luego esperpentos- están en choque con la cultura oficial, que se le hace aborrecible y le provocan una reacción de burla o desdén, de engaño y de risa contra lo académico, lo castellanizante, la tradición, lo cerrado y satisfecho en multiplicidad de tonos y de voces. Al llegar a este encuentro, el rasgo de profanación y transgresión se acentúa, y sus relaciones con el pasado histórico serán más críticas y polémicas. La objetivación y densidad paródica con géneros y lenguajes se renueva: todo conduce a la destrucción épica de la historia oficial de España. Valle absorbe en unidad interna los géneros y temas de prestigio (los mitos clásicos, el teatro del Siglo de Oro, el Romanticismo) así como los menores (género chico, romances de cordel, folletín, periodismo satírico), para presentar su mundo al revés, donde destrona por el humor y la risa los valores desgastados, los valores inmutables e intocables.

La reforma de Valle es una prodigosa exploración de las posibilidades de coexistencia y contraste entre la lengua culta y la popular. En adelante, la degradación de las imágenes autoritarias o de autoridad, y la desmembración o fragmentación del cuerpo con propósito crítico, serán la norma. Las imágenes del poder se describen en sus rasgos grotescos. Los gobernantes son grotescos, farsa, y revuelcan su ponzoña por el tablado. El ejército, los militares, saltan como figuras de estampa litográfica, fuentes de escándalo y

extravagancias, o bien ridículas figurillas, empequeñecidas, recortadas. (3)

Esta degradación de la palabra autoritaria, de las imágenes o símbolos de las instituciones en el poder, de los hechos y héroes históricos, forma parte de un mundo de guiñol. Religión y tradición son formas muertas, inservibles, que mutilan o asfixian. Los géneros intercalados sirven para apoyar su destronamiento. Lo respetado y respetable social y cultural le sirven de subtextos en su labor de profanación desmitificadora. El lugar común social y cultural, son sistemas que se interpenetran: ambos destronan la cultura oficial, las instituciones autoritarias. El carnaval valoriza el poder efímero de lo falso. Como en el rito carnavalesco analizado por Bajtin, las injurias y los golpes destronan al monarca en superimposiciones textuales, fuente inagotable de ambigüedades significativas. Se trata, pues, en palabras de Antonio Risco "de un humor consistente en un juego a dos paños: una tragedia que se borra al mismo tiempo que se desdibuja. Se nos descubre tal vez que todo es engaño, que los personajes son puras marionetas movidas por hilos; sin embargo, el autor deja abierta la posibilidad de una interpretación seria del asunto, de referirlo a un problema real". (4)

La conciencia de este fracaso lo impulsa a encararse con la causa del mismo, que es el mundo occidental contemporáneo y su proyección en España: mundo excesivamente ordenado, estructurado, donde el hombre ha dejado de ser el héroe que lucha individualmente contra la naturaleza y su propio destino para convertirse en un mero eslabón de la máquina social, en un técnico o funcionario. Valle cree que los reglamentos, códigos, constituciones y gramáticas unidos al fácil confort han empequeñecido y debilitado considerablemente al ser humano. Por lo cual en ese medio ya no es posible la tragedia y la literatura heroica no tiene sentido.

El esperpento, pues, por definición, significa pasar toda la vida por un sistema deformador, ya que la deformación de la apariencia nos da la realidad, una realidad (la historia, la vida española contemporánea) grotesca y absurda. Si para Valle, nuestra visión normal de la realidad ya está deformada ya que nos negamos a ver las personas y las cosas tal como realmente son, un culpable sentido de identificación hace que los españoles, y tal vez los seres humanos en general, modifiquen el testimonio que reciben de los ojos haciendo benévolas suposiciones sobre lo que hay debajo de la superficie de la realidad, dotando de dignidad, sustancia y coherencia a lo que realmente es brutal, hueco y absurdo.(5)

El esperpento es el modo de representación de la realidad que va más lejos en su empeño de expresar la existencia del individuo en sociedad. Esta visión hace que se considere a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía, convirtiéndose así los dioses en personajes de sainete, siendo sus antecedentes Cervantes, Quevedo o Goya. Los personajes pasados por la técnica del esperpento se convierten en marionetas y se les desposee de su sentido serio para convertirlos en personajes burlescos y paródicos; así, "esperpentizar algo sería poner a Hamlet y Ofelia en manos de los hermanos Álvarez Quintero". Mendoza utiliza esta técnica en diversas ocasiones:

La orquesta atacó la Marcha real y Su Majestad don Alfonso XIII hizo su entrada en el salón acompañado de su esposa (...)
El rey, con campechana sonrisa, le estrechó la mano y le palmeó la espalda.

-Majestad...

-Qué casa más bonita tienes, chico -dijo don Alfonso XIII. (*La verdad sobre el caso Savolta* , pág. 307)

Mira, mira, dijo, es el Rey. ¡Viva el Rey!, ¡viva la Reina!, ¡viva don Alfonso XIII!, gritó aunque sabía que nadie podía oírle, salvo María Belltall. ¡Oh, ahí está Primo de Rivera! continuó diciendo. ¡Hala, que te frían un paraguas, borracho! (*La ciudad de los prodigios* , pág. 391)

La realidad se deforma sistemáticamente mediante la presencia de un contexto histórico-social degradador que actúa como espejo cóncavo, mediante la burla y la caricatura:

...el comisario arrojó el resto del puro, en perfecta parábola, por la ventana. Transcurrió otro embarazoso minuto, al cabo del cual volvió a entrar el puro volando por la ventana, lanzado, con toda certeza, por uno de los asilados (*El misterio de la cripta embrujada* , p. 25)

Cuando yo nací, mi madre, que otras ligerezas por temor a mi padre no se permitía, incurría, como todas las madres de ella contemporáneas, en la liviandad de amar perdida e inútilmente, por cierto, a Clark Gable. El día de mi bautizo, e ignorante como era, se empeñó a media ceremonia en que tenía yo que llamarme Loquelvientosellevó, sugerencia ésta que indignó, no sin causa, al párroco que oficiaba los ritos. La discusión degeneró en trifulca y mi madrina, que necesitaba los dos brazos para pegar a su marido, con el que andaba cada día a trompazo limpio, me dejó flotando en la pila bautismal, en cuyas aguas de fijo me habría ahogado si... pero esto es ya otra historia que nos apartaría el rumbo narrativo que llevamos. (*El misterio de la cripta embrujada* , 61)

o los contrastes violentos. Especialmente entre lo doloroso y lo grotesco:

Pienso, para concluir, que si todos fuéramos pudientes y no tuviésemos que currelar para ganarnos los garbanzos, no

habría futbolistas ni toreros ni cupletistas ni putas ni chorizos y la vida sería muy gris y este planeta muy triste plaza. (*El laberinto de las aceitunas*, pág. 132)

Al otro lado de la calle, bajo los arcos de neón, abrían sus puertas diez o doce tugurios (...) En mitad de la calzada, a igual distancia de la tapia y los tugurios se congregaba una verdadera muchedumbre de hombres silenciosos entre los que no faltaban los imbéciles, los consumidos por algún vicio malsano, los aquejados de horribles deformidades congénitas o enfermedades devastadoras. De cuando en cuando furcias viejas y greñudas como engendros de un mal sueño asomaban los pescuezos descarnados por las puertas de los burdeles y voceaban invitaciones procaces y burlonas (*Una comedia ligera*, pág. 323)

La degradación de lo humano lleva a la transformación de los personajes en fantoches, peleles, con apariencia humana pero insensibles como los objetos, lleva también a la muñequización y cosificación. En *Luces de bohemia*, Zaratustra es un "fantoche" en la escena II; mediante la animalización los hombres se transforman en "perros", "camellos" o "cerdos". El librero de la escena II es "abichado", Don Latino es un "perro cobarde".

La visión de la que parte Mendoza es muy similar:

Cortabanyes jadeaba sin cesar. Era muy gordo; calvo como un peñasco. Tenía bolsas amarrotadas bajo los ojos, nariz de garbanzo y un grueso labio inferior, colgante y húmedo que incitaba a humedecer en él el dorso engomado de los sellos. Una papada tersa se unía con los bordes del chaleco; sus manos eran delicadas, como rellenas de algodón. Cogía la pluma o el lápiz con los cinco deditos, como un niño agarra el

chupete. Al hablar producía instantáneas burbujas de saliva. Era holgazán, moroso y chapucero. (*La verdad* , pág. 34)

En uno de los butacones dormitaba Domingo Pajarito de Soto. Parecía de corta estatura, como era, cabezudo y cetrino, con el pelo negro y brillante como tinta china recién vertida, manos diminutas y brazos excesivamente cortos aun para su exigua persona, ojos abultados y boca rasgada y carnosa, nariz chata y cuello breve: una rana. (*La verdad* , pág. 80)

La peluquera era una mujer de cuarenta años, viuda, flaca, de facciones alargadas, ojos bovinos y dientes irregulares y prominentes como un rastrillo, que le daban un molesto ceceo al hablar. (*La verdad* ,pág. 192)

Alguien, dios sabe con qué fin, le había dicho a mi hermana, siendo ella adolescente, que se parecía a Juanita Reina...Tenía, por el contrario, la frente convexa y abollada, los ojos muy chicos, con tendencia al estrabismo cuando algo la preocupaba, la nariz chata, porcina, la boca errática, ladeada, los dientes irregulares, prominentes y amarillos. (*El misterio de la cripta embrujada*, 30)

En otros casos la degradación estriba en la presentación de lo extraordinario como normal y verosímil:

A mediados del siglo pasado el deporte era poco más que un pretexto para cruzar apuestas y dar rienda suelta a los instintos más bajos. De Weerd cubrió peleas de gallos, de perros y de ratas y peleas mixtas de toros contra perros, perros contra ratas, ratas contra cerdos, etcétera. (*La ciudad de los prodigios* , pág. 28)

Los layetanos, de los que sabemos poco, se alimentaban principalmente de un derivado lácteo que unas veces aparece

mencionado como *suero* y otras como *limonada* y que no difería mucho del *yogur* actual. (*La ciudad*, pág. 3)

Había rociado de gasolina su despacho y se disponía a encender una cerilla cuando se abrieron las puertas de par en par e irrumpieron allí santa Eulalia, santa Inés, santa Margarita y santa Catalina. Esta vez las cuatro habían salido de un retablo románico que aún puede verse en el museo diocesano de Solsona; las cuatro habían muerto de modo violento y sabían de estas cosas: arrebataron al alcalde atribulado las cerillas y le obligaron a entrar en razón. (*La ciudad de los prodigios*, pág. 371)

o en el humor mordaz, agrio:

Enséñele Barcelona, refiérale nuestras costumbres, explíquele nuestra peculiar forma de ser, realce nuestras virtudes y justifique nuestros defectos con las razones históricas habituales. (*La visión del archiduque*, pág. 5)

Los barceloneses son buena gente -dije yo-, pero les falta savoir-faire. Por eso el Gobierno organiza de cuando en cuando exposiciones y otros festejos, para que nos vayamos puliendo a fuerza de tratar con personas de calidad. (*La visión del archiduque*, pág. 6)

Todas las técnicas que constituyen la base del esperpento conducen a un planteamiento similar al que realiza Mendoza en casi todas sus novelas: tratar de retorcer, transgredir y observar la realidad social e histórica esencialmente barcelonesa y española para poner en entredicho todo un sistema de valores y creencias asumidos pero en muchos casos absurdo. A diferencia de Valle-Inclán, Mendoza no pretende crear una nueva estética basada en la deformación, pero sí presentar ciertos momentos históricos como resultado de un proceso de degradación del ser humano que le

conduce a aceptar un estado de cosas ridículo y desalentador. La dominación de la burguesía, el caos de la vida moderna, el conservadurismo intelectual de la sociedad española actual, la falta de asentamiento de la democracia en un país acostumbrado a la violencia o la manipulación interesada que de la historia realiza el poder fáctico son el reflejo de la degradación que contempla el escritor barcelonés.

Es evidente que Mendoza no lleva hasta sus últimas consecuencias los presupuestos ideológicos valleinclanescos; prefiere, entonces, aprovecharse de algunas de sus técnicas y tamizarlas continuamente por el humor, un humor, como indicábamos arriba, consistente en un juego a dos paños: una tragedia que se borra al mismo tiempo que se desdibuja. Se nos descubre tal vez que todo es engaño, que los personajes son puras marionetas movidas por hilos; sin embargo, el autor deja abierta la posibilidad de una interpretación seria del asunto, de referirlo a un problema real (6). Pero muchos de los personajes históricos de sus novelas no merecen el tratamiento respetuoso y acaban convirtiéndose en seres deformados física o intelectualmente por vía del humor, la parodia y la ironía transgresora:

Primo de Rivera abrió la caja y examinó las medallas con una mezcla de orgullo y nostalgia. Bien, ¿no dices a quién me encontré en esa taberna de Tánger?, preguntó al asistente. El asistente se cuadró antes de hablar. A Búfalo Bill, mi general, dijo. Primo de Rivera se lo quedó mirando de hito en hito. ¡Coño!, ¿cómo lo has adivinado? Perdona, mi general, se disculpó el asistente enrojeciendo, ha sido pura chiripa... (*La ciudad de los prodigios*, pág. 380)

Por lo cual en ese medio ya no es posible la tragedia y la literatura heroica no tiene sentido. La historia épica de las grandes ciudades también son bufas:

A los fenicios siguieron los griegos y los layetanos. Los primeros dejaron de su paso residuos artesanales; a los segundos debemos dos rasgos distintivos de la raza, según los etnólogos: la tendencia de los catalanes a ladear la cabeza hacia la izquierda cuando hacen como que escuchan y la propensión de los hombres a criar pelos largos en los orificios nasales. (*La ciudad* , pág. 9)

Esta imagen esperpéntica de la realidad nos obliga a una toma de conciencia: la conciencia de que vivimos una realidad esperpéntica; la conciencia de que son grotescos unos valores generales en los que se fundamenta la realidad concreta que nos rodea. El esperpento es el único modo lícito de dar testimonio de lo trágico, es la concepción artística que responde a un tiempo en crisis. Los grandes valores del pasado se contemplan en los espejos deformantes y se convierten en ridículos. En novelas como *La ciudad de los prodigios* , se nos plantea la tragedia de un personaje que posee la dignidad de los héroes clásicos (o, como mínimo, la dignidad del que pretende renovar y actualizar el estado de cosas establecido) en un mundo degradado, mezquino y vulgar, donde es imposible la nobleza, lo extraordinario, un mundo regido por la estupidez, la arbitrariedad y la injusticia.

La obra refleja, y se asemeja en ello a *Luces de bohemia* , por encima de todo, la enorme indignación del autor ante la política nacional, ante la ineptitud y la corrupción de las clases dirigentes, ante la injusticia y la represión, ante la desidia de la propia sociedad que deja hacer a los de arriba sin oponerse y, en general, ante la mediocridad que le rodeaba.

En las novelas del anónimo investigador será el propio narrador el que, con espejo deformador, contemple la locura humana y critique esa realidad revelando su injusticia. En estas narraciones, nada es lo que parece a primera vista o casi nunca la reacción de los personajes

es la esperable. Mendoza opta por exagerar determinados elementos de la realidad cotidiana para mostrar que el ser humano no se percata de lo cerca que está de lo grotesco. Al mismo tiempo, pone en tela de juicio la sociedad del momento con una visión desencantada, aunque encubierta bajo la aparente superficialidad de novela de entretenimiento que reivindica el placer de la lectura. Los personajes, como si persiguieran el ideal valleinclanesco son así en estas dos novelas simples elementos bufos al servicio del escritor:

Hay otra manera de ver el mundo artísticamente, y es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete". (artículo de Gregorio Martínez Sierra, "Hablando con Valle-Inclán", *ABC*, 7 de diciembre de 1928)

Finalmente, no olvidemos, como apunta Juan Benet (7), uno de los rasgos más importantes de las novelas de Mendoza: el gusto por observar la historia "por detrás" y presentar al lector el revés del estereotipo: los años cuarenta en *Una comedia ligera*, la transición española en *El misterio* y *El laberinto*, etc.

Otro de los elementos esenciales del humor de Mendoza es su carácter transgresor; para Bajtin (8), acerca del carácter desafiante del humor, la risa medieval subvierte las reglas establecidas y pone el mundo al revés donde no existe la diferencia entre los actores y los espectadores, entre el rey y el bufón. Bajtin sostiene que toda la literatura cómica y paródica se desarrolló a raíz de esta actitud y este espíritu carnavalesco. La parodia medieval difiere, sin embargo, de la parodia moderna por su énfasis en la degradación y, al mismo tiempo, de la regeneración. La parodia moderna tiene sólo el carácter negativo, privado ya de la ambivalencia regeneradora que poseía en la Edad Media. Algunos de los elementos del carnaval bajtiano se encuentran también en las novelas de Eduardo Mendoza: el disfraz,

la inversión de los papeles, la exageración y la deformación o el tono burlón. Para Bajtin, la parodia siempre confronta al menos dos lenguajes, estilos, puntos de vista o visiones del mundo, a veces con el propósito de carnavalizar y ridiculizar en sus momentos más radicales, aunque sin excluir en otras ocasiones la deferencia, la reverencia y la "alta seriedad" respecto a lo parodiado. Esta convergencia se apoya en "la ambigüedad, la polivalencia, la polisemia, la "obra abierta" y la fragmentación del significado y de los tropos, el juego especular y de especulaciones, la ironía, el pastiche y el collage".(9)

La dialogía y el carnaval proponen la liberación de lo simbólico, introducen la pluralidad de discursos y manifiestan y representan la humanidad deformada y desfigurada por las estructuras de dominio; en su nivel profundo, saca a la luz la forma desnuda de la historicidad humana, y el hecho de que el individuo en cuanto tal, está expuesto al acontecimiento que lo transforma. El lenguaje monológico, unitario y de autoridad se erosiona, se desmorona por el poder de la risa; la risa, instrumento de la sátira y la parodia, desmitifica, desconstruye, opera una inversión de la imagen oficial del mundo. La parodia desmonta los ritos y las imágenes monoestilísticas de cuanto se convierte en estático y se erige en autoridad.

La carnavalización dota de corporeidad al deseo de libertad; representa y revela el anhelo de libertad del ser humano, que en inversiones sociales subvierte el poder y la subyugación, y desafía las jerarquías dominantes. El texto "carnavalizado" refracta el momento único, especial, en que la literatura privilegia y fecunda el discurso de los oprimidos. Políticamente la literatura carnavalizada surge como la necesidad de una revolución cultural que conlleva la reeducación de las clases. Su objetivo es la revolución perceptiva, el elemento subversivo de la dialogía en el lenguaje para subvertir y transgredir dentro de su función social; una transgresión que no armoniza las diferencias irreconciliables de la lucha virulenta de

clases, y reproduce (o refracta) su discordia en la historia misma. De aquí se origina la definición de Bajtin de parodia como un discurso donde aparecen dos intenciones semánticas, dos veces.

Por su parte, Linda Hutcheon, de acuerdo con el principio dialógico de Bajtin, considera la parodia como una doble codificación que incorpora a la vez que desafía, cuestiona y subvierte lo parodiado. En este sentido, la parodia es una revisión del pasado mediatizada por la ironía intertextual. Tal recurso siempre establece un diálogo del presente con el pasado, al tiempo que nos ofrece una perspectiva de ambos.

Gonzalo Sobejano (10), siguiendo los postulados de Linda Hutcheon, ha estudiado la presencia de esta "parodia posmodernista" en los últimos cuarenta años de narrativa y observa cómo la parodia, como en el caso de Mendoza, no es siempre ridiculizadora, sino más bien transgresora, pero a la vez deudora de un pasado que se admira. Sin embargo, entre ironía e ironía, entre parodia y parodia, también hay lugar para la conciencia en, por ejemplo, *El misterio de la cripta embrujada*; reflexión, en este caso, sobre la vida mecanizada y salvaje de la gran ciudad:

de un portal salió una lagartija que mordisqueaba un
escarabajo mientras se debatía en las fauces de un ratón que
corría perseguido por un gato (pág. 47)

Reflexiones también sobre la pérdida de identidad de la gran ciudad, que se ha convertido en una amalgama de población que vive de forma injusta, gobernada por su poder económico:

Vi pasar por la ventanilla aceleradamente casas y más casas y
bloques de viviendas y baldíos y fábricas apestosas y vallas
pintadas con hoces y martillos y siglas que no entendí, y
campos mustios y riachuelos de aguas putrefactas y tendidos
eléctricos enmarañados y montañas de residuos industriales y

barrios de chalets de sospechosa utilidad y canchas de tenis que se alquilaban por horas (Íbid, pág. 177)

O meditaciones líricas también sobre el paso del tiempo y la vida:

Es en verdad curioso -dije- cómo la memoria es el último superviviente del naufragio de nuestra existencia, cómo el pasado destila estalactitas en el vacío de nuestra ejecutoria, cómo la empalizada de nuestras certezas se abate ante la leve brisa de una nostalgia. Nací en una época que a posteriori juzgo triste. Pero no voy a hacer historia: es posible que toda niñez sea amarga. (Íbid, pág. 119)

Pero, por encima de todo, Mendoza cree en el lenguaje como poder superior y aglutinador, como cuando afirma en un ensayo colectivo sobre la creación:

Yo no sólo creo que la comunicación existe, sino que diariamente me maravillo de su existencia. El hecho de entrar en un bar, pedir un café y que al cabo de un rato aparezca el café sobre el mostrador me produce tal sorpresa que siento ganas de postrarme de hinojos y dar gracias a la Divina Providencia. Imagínense: expeler aire por la boca, accionar la lengua y las mandíbulas y conseguir de esta forma algo tan bueno como un café. ¡Qué maravilla! Claro está que el lenguaje no sirve para mucho más, pero tampoco podemos esperar que unas masas de aire expelidas por la boca nos resuelvan los problemas sentimentales. (11)

La concepción humorística de las novelas de Mendoza responde a lo que Ferriol-Montano ha definido como ironía: "el producto de la presencia simultánea de perspectivas dispares cuya esencia yace en el conflicto entre una apariencia explícita que presume ser auténtica y exclusiva, y una realidad implícita que contiene el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada. A

través de esta confrontación, la ironía testimonia una actitud existencial que revela la naturaleza contradictoria y aparente de la realidad, la complejidad del género humano, la paradoja de su búsqueda prolongada e insatisfecha, el antagonismo irresoluble entre ser y parecer, ideal deseado y realidad defectuosa, dicho y hecho, significado y significante". (12)

Así pues, la ironía en la literatura de Eduardo Mendoza es un mecanismo efectivo a la hora de postular un mundo cuyo significado es relativo y ambiguo, pues actúa como un signo capaz de incorporar las fluctuaciones de la realidad contradictoria. No sorprende, entonces, que la consciencia de la inseguridad del conocimiento se traduzca en un ludismo y una ironía abierta que critican los defectos de la sociedad sin oponer soluciones conciliadoras ni imponer ideologías válidas.

NOTAS:

1. "Siempre he tenido un gran interés por los nombres. Creo que el nombre forma parte de la descripción del personaje. Me gusta utilizar nombres aparentemente normales pero que sugieran alguna característica (...) Me divierte este experimento y además creo que es útil". (*Gimlet*, 8, 1981).
2. Zavala, Iris M. (1988): "Transgresiones e infracciones literarias y procesos intertextuales en Valle Inclán", en *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra. Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte*, Barcelona, Ed. PPU, pág. 153.
3. En *La corte de los milagros* (Colección Austral, pág. 111) y en *Baza de espadas* (Colección Austral, págs. 161 y 181) el general Prim caracolea "su caballo de naipes" o bien se mira sobre un "bélico corcel de tiovivo", con "albures de cuartel y

arrogancias de matante"; otras veces está lleno de cosméticos y "botas de charol con falsos tacones, que le aumentaban la estatura".

4. Risco, Antonio (1975): *La estética de Valle-Inclán*, Madrid, Ed. Gredos, pág. 34.
5. "Reservamos nuestras burlas para aquello que nos es semejante. Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos". (Valle-Inclán, Prólogo a *Los cuernos de don Friolera*, Ed. Espasa-Calpe)
6. Ésta es, sin duda, la basa conceptual de *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas*, *Sin noticias de Gurb* o de *La visión de archiduque*.
7. Benet, Juan (1987): "La novela de los prodigios" (Reseña sobre *La ciudad de los prodigios*), *Saber leer*, nº 1, enero, pág. 4.
8. *Rabelais and his work*, MIT, Univ. Press, 1968.
9. Zavala, Iris M. (1991): *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialogada*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe (Colección Austral), pág. 16.
10. Sobejano, Gonzalo (1987): "Parodia y desenfado", *Saber leer*, nº1, enero, págs. 1 y 2.
11. Mendoza, Eduardo (1989): "Los signos de puntuación" en VV.AA: *El oficio de narrar*, Ed. Cátedra / Ministerio de Cultura, págs. 192-198.
12. Ferriol-Montano, Antonia (1998): *De la paranoia a la ternura. Ironía y humor en la novela española posmoderna de los años ochenta: Eduardo Mendoza, Cristina Fernández Cubas y Luis*

Landero , Tesis doctoral, Pennsylvania State University, Págs.
16 y 17.

© *Eduardo Ruiz Tosaus 2002*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de
Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la
[Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite
el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

