



TESIS DOCTORAL

2017

**Humor y posmodernidad: el humorismo en la narrativa de Eduardo  
Mendoza Garriga.**

Autor: Miguel Ángel Boto Bravo.

Licenciado en Filología Hispánica.

Facultad de Filología.

Departamento de Literatura española y Teoría de la literatura.

Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Director: Dr. Vicente Granados Palomares.

**Humor y posmodernidad: el humorismo en la narrativa de Eduardo**

**Mendoza Garriga.**

Miguel Ángel Boto Bravo, Licenciado en Filología Hispánica.

Director: Dr. Vicente Granados Palomares.

## **AGRADECIMIENTOS**

Deseo expresar mi agradecimiento al Dr. Vicente Granados Palomares por haberme acompañado en este largo viaje, al Dr. Juan Felipe Villar Dégano, sin cuyo estímulo durante los cursos de licenciatura y doctorado quizás nunca hubiera afrontado la redacción de la presente tesis y, en general, a todos los profesores de la Universidad Complutense y de la U.N.E.D. con los que he tenido el placer de formarme.

A mis padres

A mis hermanos

A mis hijas

Y en especial a mi esposa, por su continuo estímulo

## ÍNDICE

|  |     |
|--|-----|
| 1. Introducción. Eduardo Mendoza y el humorismo: entre la tradición, la Vanguardia y la Posmodernidad..... | 8   |
| 2. Primera Parte: Las Poéticas del humor y el humor en las Poéticas.....                                   | 20  |
| 2.1 En la órbita de la comicidad: sobre la risa y las teorías del humor.....                               | 21  |
| 2.2 Canon, transcendencia literaria y alcance crítico – literario.....                                     | 42  |
| 2.3 El referente estético y teórico del Novecentismo y el Humorismo Vanguardista.....                      | 51  |
| 2.4 Humorismo como corriente generacional y estética.....  | 60  |
| 3. Segunda parte: Humor y parodia en la narrativa posmoderna.....  | 73  |
| 3.1 Posmodernismo y narrativa posmoderna.....  | 74  |
| 3.2 Novela española posmoderna o novela de la transición.....  | 89  |
| 3.3 Humor y Parodia como recurso estético y producto literario en la Posmodernidad.....                    | 94  |
| 4. Tercera parte: La narrativa de EM desde una perspectiva humorística.....                                | 103 |
| 4.1 Una tipología de la producción novelística de EM.....  | 104 |
| 4.2 Tratamiento de la forma.....   | 132 |
| 4.2.1 Análisis de los elementos estructurales. Modelos de trama y significación de episodios.....          | 132 |
| 4.2.2 Elección, creación y recreación de los personajes. Prototipos y arquetipos.....                      | 136 |

|   |     |
|---|-----|
| 4.2.3 Retórica del humor mendocino: análisis de los elementos estilísticos.....       | 152 |
| 4.2.4 Las voces del discurso y la perspectiva del narrador.....                       | 171 |
| 4.3 Tratamiento del contenido.....  | 189 |
| 4.3.1 La parodia mendocina como subversión y deformación del modelo literario.....    | 189 |
| 4.3.2 Mímesis de la España posfranquista: Barcelona.....                              | 203 |
| 4.3.3 Sobre la picaresca y el lumpen: modelos de poder y modelos de subsistencia..... | 215 |
| 4.3.4 Sobre el amor, la soledad y el sexo.....  | 226 |
| 4.3.5 Relativismo y crisis de valores: la tramoya y el efecto de engaño.....          | 241 |
| 5. Conclusiones.....  | 254 |
| Bibliografía.....   | 266 |

*Parece que si escribes con humor eres menos  
respetable.*

Eduardo Mendoza.

## **1. INTRODUCCIÓN:**

**EDUARDO MENDOZA Y EL HUMORISMO: ENTRE LA  
TRADICIÓN, LA VANGUARDIA Y LA POSMODERNIDAD.**



Eduardo Mendoza Garriga (Barcelona, 1943) representa para la crítica, mundo editorial y su numeroso conjunto de lectores, nacionales e internacionales, uno de los paradigmas de la narrativa posmoderna española. En su obra han confluído dos perspectivas críticas no necesariamente antagónicas: desde 1975, año de publicación de su primera novela, *La verdad sobre el caso Savolta* (Barcelona, 1975), a Eduardo Mendoza se le considera, por un lado, iniciador de las tendencias posmodernistas en la narrativa española contemporánea y, por otro, artífice de la llamada “novela de la Transición”, denominación que clasifica aún hoy a un conjunto de autores y obras rupturistas respecto a la producción novelística inmediatamente anterior de la España de la dictadura franquista, la del realismo social, el tremendismo y el experimentalismo, principalmente.

Frente a la acusada tendencia a un tipo de novela intelectual, compleja, introspectiva, ensimismada en el exilio interior, (por oposición al exilio físico que hubieron de sufrir aquellos autores españoles empujados al exilio político de la España de posguerra de los últimos 15 años del franquismo), esta nueva generación de narradores, entre los que se encuentra Eduardo Mendoza, renovarán la narrativa española desde mediados de la década de los 70, abriendo paso definitivamente al Posmodernismo en la novela española, dentro de la cual debemos considerar a la llamada novela de la Transición como la fase inicial de esta nueva propuesta estética.

*La verdad sobre el caso Savolta* (1975) señala para muchos el inicio de este proceso renovador que llegará en una primera fase posmodernista hasta 1982. Desde entonces y hasta la fecha, si algo ha caracterizado al posmodernismo literario español

han sido la multiplicidad de opciones temáticas (lo que dificultado análisis críticos sobre la recurrencia de temas dentro de la narrativa contemporánea) y, por encima de cualquier otro rasgo, un elemento claramente diferenciador del posmodernismo occidental: el abandono de los conceptos modernistas de “alta cultura” y “elitismo”. En este sentido, la aportación de Eduardo Mendoza resulta fundamental para comprender y contextualizar el posmodernismo narrativo en España.

En su obra confluyen todos los rasgos estéticos que alejaron al posmodernismo del proceso de elitización sufrido por la literatura de vanguardia y de posguerra: más allá de una popularización erróneamente entendida del hecho literario, la reconciliación entre el producto estético (en este caso la novela), el autor y el público lector se ha llevado a cabo a través de lo que David Knutson (1999) llama la “Parodia de los Márgenes”: la utilización y reinención paródica de subgéneros y paragéneros literarios (en la marginalidad de las poéticas literarias de corte clásico) como ingrediente y materia creativa. Como veremos más adelante, esta nueva concepción de la estructura literaria, junto con otros elementos de igual importancia, facilitarán el proceso de aproximación del público lector de la época y posteriores, que había abandonado la producción contemporánea de posguerra a favor de los autores hispanoamericanos del *Boom*, a la nueva narrativa producida en España.

Se trata de una propuesta, y a la vez de un proceso, que podemos denominar, sin necesidad de caer en el rubor, de popularización: veremos cómo entre las características más acusadas de la narrativa de Eduardo Mendoza se encuentran la amenidad, el gusto por la narración de acontecimientos, la creación de personajes mundanos y vívidos, la pasión por contar historias, tan alejada de la introspección de los autores del último ciclo de posguerra, así como el uso de subgéneros narrativos de origen popular como

elementos estructurales de la narración. El elemento clave para sustentar este armazón paródico de su mundo literario será el humor.

En efecto, el conjunto de la obra de Eduardo Mendoza orbita en torno al concepto de humor, a lo cómico en lo literario, esto es, al humorismo. La práctica totalidad de su obra contiene humor literario, rasgos de carácter cómico o, como sucede en muchas de sus producciones, están directamente vertebrados como productos literarios de humor. La excelente aceptación de los lectores desde sus primeras publicaciones, *La Verdad sobre el caso Savolta* y *El misterio de la cripta embrujada* (1979), su éxito editorial, la buena acogida de la crítica contemporánea y la notable divulgación periodística, lo convirtió en poco tiempo en un personaje muy conocido de nuestras letras; principalmente por tres razones: por la calidad de sus obras, por su amenidad y, rasgo común a algún otro contemporáneo de Mendoza, por las elevadas dosis de humor presentes en sus tres primeras novelas, especialmente en la segunda y tercera de ellas. Hecho éste que no debemos dejar pasar por alto, toda vez que la narrativa española venía de cruzar algunos lustros de incomunicación (léase, si se desea, incompreensión) entre lectores y escritores nacionales causada por el exceso de experimentación en unas obras tan poco narrativas como profundamente serias.

En mayo de 1976, Juan García Hortelano, en un artículo<sup>1</sup> publicado en el diario El País sobre el premio de la crítica otorgado a Eduardo Mendoza por la publicación de *La verdad sobre el caso Savolta*, decía respecto del consumo literario de aquella década que (...) *la nunca multitudinaria clientela, aquejada por las preocupaciones colectivas que a todos nos tienen sobre ascuas, prefiere últimamente la digerida sensatez del ensayo al esfuerzo imaginativo(...)*. No obstante, no es del todo cierto que el lector

---

1 García Hortelano, Juan. "Una opinión sobre el caso Savolta". *El País*. 5 de mayo de 1976.

patrio hubiera abandonado el gusto por la ficción literaria; quizás el modelo experimental estaba agotado desde el punto de vista creativo, y su proyección comercial acorralada por la nueva narrativa hispanoamericana de Vargas Llosa, García Márquez o Carlos Fuentes. Prueba de ello muestra el hecho de que el lector español de la década de los setenta y ochenta del siglo pasado venía ya devorando las producciones narrativas llegadas desde el otro lado del Atlántico, las de los autores en el epicentro o en la órbita del *Boom* de la novela hispanoamericana. El lector español había asumido con naturalidad las propuestas renovadoras de aquella nueva novela, tan distante de la producción narrativa española de las décadas del cincuenta y sesenta, debido no sólo a la vitalidad narrativa de aquellas, sino también al gusto de sus autores por contar historias tan humanas en su concepción que hasta cabían en ellas, de nuevo, lo cómico y lo humorístico.

Volviendo a las palabras de Juan García Hortelano en aquel artículo sobre la primera de las novelas de Eduardo Mendoza, destacaba entre sus virtudes la estructura de la obra, su estilo, la imaginación del autor y la cortesía (honradez) de contar una historia *todo lo bien que se puede*. Sin embargo, de entre todas ellas, la primera de las virtudes enumerada fue el sarcasmo. Veremos que no se trataba del término más apropiado para denominar al conjunto de elementos cómico-humorísticos que ya aparecen en la primera novela de Mendoza, pero no podemos negar en todo caso que el término orbita entorno al influjo de lo cómico literario.

Pocos años después, en la presentación editorial de su tercera novela, *El laberinto de las aceitunas* (1982), Eduardo Mendoza daba muestras inequívocas sobre su adhesión al humorismo literario, al mismo tiempo que manifestaba una personalidad marcadamente irónica:

*Hacer literatura de género se me está volviendo algo pesado. Ya estoy empezando a confesarlo: uso este género igual que Cortés se hizo pasar por jefe indio. Si esto me sirve para conquistar México, me vestiré de policía o de La Niña de los Peines. (...) Se ha perdido ese tipo de escritor que hacía siempre el mismo tipo de libro. Qué desastre si Dickens, después de la primera novela, hubiera cambiado de rollo. (Pereda, 1982: 34).*

Con estas palabras se estaba refiriendo a dos temas que estaban siendo frecuentemente tratados por la crítica: repetir personaje y género (*El misterio de la cripta Embrujada* y *El laberinto de las aceitunas* comparten protagonista y varios personajes dentro en un marco de parodia detectivesca) y estilo, el humorístico.

Lo humorístico en literatura (como lo cómico en otros aspectos de la comunicación de masas) siempre ha logrado la mayor de las aceptaciones por parte del público. Añadimos, también, que la risa, desde el siglo XIX principalmente, se convirtió en objeto de estudio de la filosofía, la psicología o la antropología. Bergson, Freud u Ortega (veremos cómo la nómina es numerosa), prestigiaron el estudio del universo cómico desde múltiples puntos de vista. El humor forma parte intrínseca de la condición humana, de la comunicación humana verbal y no verbal y, por su puesto, de toda manifestación artística.

No obstante, la crítica literaria ha obviado, o juzgado con escasa profundidad, este tipo de producciones literarias. Cabe señalar en este sentido, cómo el propio Mendoza mantiene un discurso ambivalente al hablar genéricamente del humor en la literatura, frente a su propia producción novelística. En el primero de los casos,

Mendoza se muestra como defensor del humor en la literatura y de la trascendencia de estas obras (*del humor de verdad, el literario*, parafraseando al autor) y traza una línea de continuidad entre las numerosas producciones que la literatura española ha proporcionado en este sentido: desde *El Quijote* a *El Buscón*, de la narrativa breve medieval de los cuentos y *exempla* a la novela picaresca; e incluso de la forma en que la crítica, sólo muchos años después, ha otorgado carta de naturaleza literaria para el acceso de éstas al Olimpo del canon literario.

En el segundo de los casos, al referirse a su propia producción humorística, Mendoza esquivaba la relevancia y trascendencia de sus novelas. La crítica literaria actual, al estudiar la obra de Mendoza, ha catalogado sus textos básicamente en dos categorías: los “serios” (con *La verdad sobre el caso Savolta* y *La ciudad de los prodigios* como paradigmas) y el resto.

Ese “resto”, (en apariencia cajón de sastre donde se engloban obras de distinta envergadura y tipología, aunque al parecer irrelevantes para la gran masa de la crítica literaria) es y significa muchas cosas, tanto para el estudio particular de la obra literaria de Mendoza, como para su justa inclusión en la historia de la literatura española contemporánea como uno de los máximos representantes de la narrativa posmoderna y de las diferentes escuelas y sensibilidades humorísticas. Asimismo, debemos aprovechar este espacio de estudio e investigación para revalorizar, acaso una vez más, la literatura humorística frente al dogma de aquellos críticos incómodos en los debates en torno al canon literario. Al igual que el desconocido autor de nuestro *Lazarillo*, como Quevedo, Cervantes, Gómez de la Serna o Jardiel Poncela, Eduardo Mendoza cree en el humor y en el humorismo como filtro estético y discursivo a partir del cual presentar una mimesis del mundo, representado desde la óptica crítica del humor.

Hasta la fecha han sido pocas las tesis doctorales presentadas en nuestro país en torno a la obra literaria de Eduardo Mendoza: apenas cuatro; la última de ellas defendida en 2008. Resulta asimismo relevante que la primera lectura de ellas aconteciera en 1997; fecha tardía si tenemos en cuenta que para entonces habían transcurrido más de dos décadas desde la publicación de la primera de sus obras, considerada como inicio de la novela española posmoderna.

Respecto a tesis doctorales defendidas más allá de nuestras fronteras, destacan principalmente la investigación en universidades norteamericanas y alemanas, aunque el volumen de investigaciones (al igual que en las universidades españolas) en todo caso no es a día de hoy ni mucho menos abrumador. En todo caso, los estudios llevados a cabo, tanto dentro como fuera de España, están basados en investigaciones en torno a las características posmodernas de la obra mendocina o en el uso de la parodia como recurso de género. Todas ellas abordan tangencialmente el humor como rasgo estilístico de la narrativa de Mendoza, o con mayor amplitud como rasgo identificativo y diferenciador de algunas novelas posmodernas españolas, pero aún no se ha profundizado en las cuestiones planteadas como objetivos en la presente tesis, en especial en el conjunto de herramientas humorísticas de forma y de fondo que sustentan la poética de Mendoza y, por otra parte, en la relación entre la narrativa posmoderna con la narrativa tradicional y de vanguardia, unidas a través del enfoque humorístico.

Por otro lado, sí son numerosos los artículos publicados en revistas especializadas tanto de Europa como de América (principalmente en los Estados Unidos, Francia y Canadá) que abordan las principales rasgos que definen la narrativa de Mendoza y la enmarcan dentro de la novela española de la Transición. La base de

datos del Centro Virtual Cervantes da buena cuenta de ellas. Desgraciadamente, y quizás esto tenga más relación con la crisis endémica editorial que sufren los estudios de crítica literaria en lo referente a su publicación impresa que con una ausencia de interés crítico, el número de estudios publicados resulta escaso y su acceso limitado a bibliotecas con gran fondo bibliográfico. No obstante, existen casos esperanzadores en lo relativo a la publicación de este tipo de obras y al interés de lectores profanos en ellas, como la obra *Mundo Mendoza* (2006) del periodista Llàtzer Moix. Si bien no se trata de un estudio estrictamente crítico-literario, y sí de una obra de carácter divulgativo notablemente amena, contiene una serie de análisis del conjunto de la obra de Mendoza interesantes y relevantes para el crítico literario e investigador que desee profundizar en el estudio de su obra, o incluso hallar áreas de investigación aún vírgenes. La obra se complementa con opiniones de críticos, amigos y familiares de Mendoza, e incluso con los puntos de vista del propio autor vertidos en conversaciones, entrevistas y conferencias.

Por su parte, la madrileña editorial Pliegos ha publicado dos interesantes (e indispensables a la luz de la escasez de publicaciones) estudios sobre su obra: uno del crítico norteamericano David Knutson y un segundo de la profesora María José Giménez Micó, *La parodia de los márgenes* (1999) y *Eduardo Mendoza y Las novelas españolas de la transición* (2000), respectivamente, ambos desarrollados desde universidades norteamericanas. En 2002 el primero de ellos dirigió además la edición de una colección de ensayos de hispanistas sobre la obra de Mendoza que ha obtenido una difusión muy limitada, *Eduardo Mendoza. A new look*.

Por último, el páramo de estudios críticos editados hasta la fecha se complementa con el pionero de todos ellos, *La estrategia de la posmodernidad en*



*Eduardo Mendoza*, de Miguel Herráez. Fuera de estas cinco referencias no hay más estudios editados.

Afortunadamente, en lo referente a estudios críticos en torno al humor y el humorismo literario, tanto desde el punto de vista teórico como de aplicación al análisis de las obras literarias, el panorama es notablemente más esperanzador. Espoleado por el interés científico en el ámbito de la filosofía y la psicología en torno a la risa desde finales del siglo XIX, así como por el influjo que los autores de las vanguardias narrativas de la década de los 20 (y de quienes han revalorizado el conjunto de sus producciones), podemos afirmar que hoy la investigación académica del humorismo literario goza de buena salud. Al menos debemos citar en este apartado el trabajo desarrollado a través de numerosos estudios (desde la gramática de lo cómico, a las teorías del humorismo) de los filólogos Miguel Ángel Garrido Gallardo, Alejandro Romero, Antonio José López Cruces, Leonor Ruiz Gurillo o José Antonio Llera, y que servirán como soporte teórico al análisis de la obra de Mendoza y a la presentación de las diferentes poéticas humorísticas.

Así pues, tomando como partida el estudio de la investigación teórica en torno al humor, al humorismo literario, a las poéticas humorísticas y, genéricamente, a la comicidad en el ámbito estético, analizaré la producción narrativa de Eduardo Mendoza, centrándome principalmente en las novelas voluntariamente humorísticas, es decir: *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas*, *Sin noticias de Gurb*, *El último trayecto de Horacio Dos*, *La aventura del tocador de señoras*, *El asombroso viaje de Pomponio Flato* y *El enredo de la bolsa o la vida*. No obviaré, empero, el análisis del resto de novelas (*La verdad sobre el caso Savolta*, *La ciudad de los prodigios*, *Una comedia ligera*, *Mauricio o las elecciones primarias*, *Riña de Gatos*:

*Madrid 1936*), ya que también de ellas podremos extraer elementos que conforman la poética personal de Mendoza sobre el humorismo, y porque el estudio de todas ellas nos servirá para situarlas en el plano estético de la posmodernidad y en la propia tradición española del humor literario.

Es decir, el objetivo general del proyecto será describir una poética de Mendoza basada en el humorismo que me permita, posteriormente, enlazar el conjunto de rasgos estilísticos y presupuestos poéticos humorísticos de la obra de Mendoza con los atributos que la crítica ha aplicado para definir la narrativa posmoderna y situar, de este modo, respecto a los objetivos específicos de la investigación, la utilización del humor como presupuesto estético y sustrato de la novela posmoderna española.

Consecuentemente, y a partir de ese punto, podré demostrar cómo el humorismo de Mendoza (su poética) y el humorismo literario español (cuya tradición influye de forma determinante en nuestro autor), lejos de ser un rasgo de estilo, un subgénero, o un movimiento, es esencialmente una actitud creadora, un presupuesto de autor. En definitiva, una estética, que sin necesidad de retrotraernos a las manifestaciones literarias de los Siglos de Oro, está presente en el siglo XX en una corriente continua que enlaza el humorismo tradicional novecentista, la prosa ficcional de vanguardia, la novela de posguerra y la narrativa posmoderna.

Asimismo, como uno de los objetivos secundarios, no dejare pasar la oportunidad de aprovechar este espacio de investigación a reflexionar (y replantear el debate) sobre la trascendencia e importancia del humorismo literario, aprovechando los resultados obtenidos tanto del análisis de la obra de Mendoza como del humor como planteamiento estético presente en la narrativa española del siglo XX, tradicional, vanguardista y posmoderna.

Por otro lado, la metodología que planteo para el desarrollo de la tesis parte de una perspectiva multidisciplinar que permita, por un lado, obtener una base teórica e informativa lo más amplia posible como, por otro, usar el mayor número de herramientas para el análisis de las obras objeto de estudio.

Así pues, como punto de partida será necesario realizar una exhaustiva revisión bibliográfica sobre los estudios en torno a la teoría del humor literario, la gramática de lo cómico, poéticas humorísticas y su compilación; una investigación sobre el estado de la cuestión aplicado a la valoración crítica del humor en la narrativa española, así como a los presupuestos poéticos del humorismo desde el punto de vista de críticos y autores; una actualización sobre los estudios respecto a la prosa ficcional de vanguardia, el humorismo tradicional de los noventa, la novela posmoderna española y al humor como uno de los rasgos caracterizadores de la producción de fin de siglo; el examen de las investigaciones críticas a la obra de Eduardo Mendoza.

Respecto a las herramientas de análisis que permitirán extraer y descifrar de las obras objeto de la presente investigación el conjunto de elementos necesarios para la argumentación de la tesis, habré de recurrir: al análisis narratológico de las estructuras narrativas y de la configuración de personajes; al análisis retórico-estilístico de las voces de la narración y de su proyección en el discurso; de los recursos de la moderna teoría sociológica del fenómeno literario, a fin de proyectar el mensaje mendocino en el “allí y entonces” de la Transición política española, y en el “aquí y ahora” de la convulsa España de nuestro presente.

**2.PRIMERA PARTE:**

**LAS POÉTICAS DEL HUMOR Y EL HUMOR EN LAS POÉTICAS.**

## 2.1 En la órbita de la comicidad: sobre la risa y las teorías del humor.

La risa, definida en esencia por el DRAE en su primera acepción como *movimiento de la boca y otras partes del rostro, que demuestra alegría*, compila en una sola consecuencia (el acto mismo de reír, o reírse) una vasta variedad de procesos cognitivos y semióticos de diversa complejidad compositiva y descodificadora. Es una consecuencia, y respuesta humana, ante estímulos comunicativos, verbales o no, de naturaleza semiótica y pragmática. Tales estímulos provienen de variados actos de comunicación, voluntarios e involuntarios, que han activado la necesidad léxica de definir el campo semántico de la comicidad.

En torno a este concepto, la cualidad de aquello que *divierte y hace reír* (DRAE), se dispone un complejo sistema de relaciones léxicas y semánticas, de notable rendimiento lingüístico, donde se interrelacionan términos abstractos y calificativos cuyos procesos de transformación diacrónica han dificultado su praxis comunicativa, aunque también han alimentado el debate filosófico y psicológico universal sobre la risa y el humor: comicidad, humorismo, humoricidad, jocosidad, ironía, sátira, burla, esperpento, parodia, chiste, gracia, sarcasmo, caricatura; todos ellos forman parte de este complejo campo semántico que da cuenta tanto de conceptos abstractos (comicidad, humoricidad), como de tropos (ironía, sarcasmo, burla) y de géneros o subgéneros discursivos y literarios<sup>2</sup> (humorismo, sátira, parodia o chiste).

---

2 Conviene adelantar en este punto que el interés que la risa y lo cómico han suscitado en las ciencias humanas se ha convertido para parte de la crítica literaria en la búsqueda de una Gramática Universal de lo Cómico: *Para delimitar lo Cómico como universal de representación literaria, para hallar la*

El debate en torno a la comicidad, y la epistemología aplicada al concepto de humor, nace para occidente fundamentalmente a través de las aportaciones de Platón, Aristóteles, Quintiliano y Cicerón, y con ellas el prejuicio milenario respecto de las manifestaciones estéticas de carácter cómico o humorístico que reforzará el cristianismo durante los primeros siglos de la Baja Edad Media.

Las aproximaciones clásicas a los conceptos de humor y comedia oscilan entre el plano descriptivo de carácter neutro, o favorable, al empleo de la risa (aristotélico), de la valoración social y moral de la risa como conducta inferior, irreverente y transgresora (platónico) y de su funcionalidad y rendimiento retórico-estilístico (Cicerón). En verdad, durante la Edad Media se producirá una oposición bimembre entre el punto de vista aristotélico y platónico, alimentado desde los presupuestos teológicos, y en consecuencia morales, de las interpretaciones cristianas de las normas benedictas y escolásticas que, en cierta medida, llega transversalmente hasta nuestros días.

Platón, en *La República*, condena la risa por la pérdida de auto-control a la que ésta induce: (...) *cuando alguien se abandona a una risa violenta, esto provoca a su vez una reacción violenta* (1879, III, 388e). La risa es un *menosprecio burlesco* causado por el hallazgo de un vicio o un defecto en el otro que nos induce a tal reacción; define la risa, por tanto, desde el campo semántico de lo ridículo. Así, resulta fácil entender la posición platónica sobre cualquier tipo de manifestación jocosa, en tanto reacción propia de hombres locos, bufones, viles y esclavos. Dado que el ideal de Estado según los presupuestos aristotélicos es aquel más justo, armónico, y no el más feliz (acepta que la risa produce placer, sí, y que incluso favorece la felicidad), la risa resultará contraria a los valores de ese ideal de estado, porque provoca un desequilibrio de la

---

*Gramática de lo Cómico, habremos de unir al estudio detenido de la risa a lo largo de la Historia las aportaciones de la Crítica Literaria y de la Teoría de la Literatura.* (López Cruces, 2003:13).

armonía, de la integridad y de la conciencia social de los hombres libres. Es un *placer que causa dolor*, añade, aunque no sea de su interés por el perjuicio individual que pueda provocar, sino por el colectivo. Subyace en este planteamiento la idea de que las manifestaciones jocosas son un peligro para la integridad de la República, de su estructura social y jerárquica y, consecuentemente, debemos considerarlos como actos subversivos.

Por su parte, Aristóteles, con mayor amplitud, añade el interés por los elementos causantes de la risa, sin olvidar por ello los efectos provocados en el destinatario. En su Retórica la define, refiriéndose a la parodia, como la ruptura de expectativas con resultados cómicos:

*Sucedo esto, cuando ocurre algo inesperado y (...) no según la opinión que se tenía antes de ello, sino como los que hacen parodias en las piezas cómicas, lo cual consiguen también los juegos de palabras, porque engañan (Retórica, III, 1412a-1423).*

Y añade, también, su rendimiento discursivo:

*Sobre las cosas risibles, ya que parecen tener su utilidad en los debates, y decía Gorgias, hablando con sobrada razón, que conviene estropear la seriedad de los adversarios con la risa, y la risa con la seriedad: se ha dicho ya cuántas especies había de cosas risibles, en los libros sobre Poética, especies de las cuales unas son adecuadas a un hombre libre, otras no. De esta manera se tomará lo que a cada uno le convenga. La ironía es más*

*propia del hombre libre que la bufonada; porque el irónico hace el chiste para sí mismo, el chocarrero para divertir a otro (Retórica 1419 a/1419 b).*

Aristóteles no condena la risa, como hiciera Platón; la considera positiva, incluso como actividad fisiológica.

*(...) puesto que el juego es de las cosas agradables, como también toda despreocupación, y también lo es la risa, es necesario que estén entre las cosas agradables las cosas risibles, tanto las personas, como los dichos o las acciones. (Retórica, I 1371 b/1372 a).*

La risa no sólo produce placer y libera al hombre del temor, sino que, como capacidad propia del ser humano, el hombre es capaz de producirla a través de tropos, géneros discursivos y literarios. Dada la importancia de lo cómico como recurso estilístico, y de la risa como su efecto placentero, nos avisa en la *Retórica* que (...) *sobre las cosas ridículas se trata aparte en los libros sobre poética*, dedicando una parte significativa de la *Poética* (aunque no extensa) a la Comedia<sup>3</sup>.

También tratará la risa en la *Política* (cap. VII), en *Sobre las partes de los animales* y en la *Ética a Nicómaco*. Al tratar sobre los afectos (*pathos*) del ser humano como determinantes de la voluntad humana, nos informa de que la risa está vinculada a la moral del ser humano, con sus cualidades sociales. Se muestra favorable a ella

---

3 El debate entorno a la existencia de una segunda *Poética* dedicada a la Comedia se divide entre quienes afirman que nunca fue escrita, o que el manuscrito se perdió durante la Edad Media. Durante el siglo XX cobró fuerza esta segunda opción, sustentada en el análisis del *Tractatus Coislinianus*, manuscrito del siglo X que, según algunos críticos sería un boceto o resumen de la Segunda *Poética* de Aristóteles.



siempre que se produzca en su justa medida, como consecuencia del ingenio, de la agilidad o de la ironía, provocando de este modo sensaciones especiales en el ámbito de lo recreativo (...) *la mofa es una insolencia educada* (...); divierte y predispone al oyente al buen humor, relaja la tensión y genera simpatía, tanto en la vida social (*Ética*), política (*Política y Retórica*) y estética (*Poética*).

Al igual que Platón incidía en el concepto de justa medida, Aristóteles aplicará la medida al tratamiento humorístico, a fin de evitar un efecto indeseado por exceso. Cuestiona, en este sentido, los elementos que provocan la risa desde rangos estéticos propios de la vulgaridad. No obstante, lo que habrá de resultar más importante en el debate durante los siglos posteriores es la valoración de la Comedia frente a la Tragedia:

*La comedia es (como se ha observado) una imitación de los hombres peor de lo que son; peor, en efecto, no en cuanto a algunas y cada tipo de faltas, sino sólo referente a una clase particular, lo ridículo, que es una especie de lo feo. Lo ridículo puede ser definido acaso como un error o deformidad* (Poética, 1449b).

Horacio, a pesar de las muestras humorísticas en muchas de sus composiciones de carácter satírico, obvia pronunciarse al respecto en su *Ars Poética*. Si lo hace, empero, Cicerón (*De Oratore*), a quien no le interesarán tanto los aspectos anímicos de la risa, como su funcionalidad discursiva. El rendimiento retórico del humor consistiría en captar la benevolencia del público confundiendo al adversario y, sobre todo, templando los ánimos, deshaciendo lúdicamente una situación hostil: *y a menudo las cosas desagradables, con argumentos difíciles de refutar, se diluyen ante el juego y la*

*risa* (Op.Cit. II, 236). Quintiliano, en la misma línea, llama la atención sobre los valores persuasivos del humor, en tanto que bloquea la cólera: *disuadiendo al odio y la ira* (Op.Cit. VI, 3, 9).

Si bien la poética y retórica clásicas no muestran ninguna oposición abierta a la producción cómica y a su manifestación física, la risa, no es menos cierto que existe una evidente consideración como géneros menores aquellos producidos en la órbita del humor, caso de la comedia, la sátira o las narraciones latinas de ficción paródicas. A pesar del considerable volumen y calidad de las obras grecolatinas de carácter cómico y humorístico, el prejuicio sobre lo risible se transfiere y amplifica durante la Baja Edad Media, coincidiendo con un profundo debate teológico en torno a los efectos de la risa y lo lúdico sobre la virtud cristiana. *La herencia clásica suscitará recelos por su contenido moral, que llevarán o a rechazarla, en algunos casos, o a forzar una interpretación alegórica que cohoneste la perfección de las obras con el nuevo sistema de creencias* (Garrido Gallardo, 2004) al contenido moral.

En la reputada y exitosa novela histórica *El nombre de la rosa* (1988), el semiólogo Umberto Eco utiliza como leitmotiv de la trama un supuesto código existente (el único) de la segunda poética<sup>4</sup> de Aristóteles, sobre la que, en torno a su existencia, tanto se ha debatido filológicamente, la dedicada a la comedia, que en la ficción de la novela se encuentra a resguardo en la biblioteca de una abadía benedictina del siglo XIII. Nos interesa, más allá de la escasa probabilidad de la tesis sobre la desaparición del código, cómo una novela histórica, pero esencialmente posmoderna, presenta una dialéctica recurriendo a la risa como fuente del debate. El trasfondo histórico e

---

4 Fernando Baez expone en su artículo “Los escritos perdidos de Aristóteles” (*A Parte Rei*. Revista de Filosofía . 24 Noviembre 2002) las cinco teorías más importantes sobre la pérdida del segundo volumen de la poética, entre la que se encuentra la teoría literaria de Umberto Eco.

ideológico de la trama muestra una Europa que camina hacia el Renacimiento entre guerras de poder político-teológicas: el enfrentamiento entre la concepción platónica del cristianismo y la aristotélica. Mientras la primera venía excluyendo de la sociedad y los monasterios cualquier forma de irreverencia asociada al humor, en favor de una seriedad que debía intimidar e infundir temor por Dios y la Iglesia, la segunda defendía la idea aristotélica de la risa como propia del ser humano, vinculada a la moral y a sus cualidades sociales. Los personajes Jorge de Burgos y Guillermo de Baskerville encarnan y simbolizan en la novela tal enfrentamiento, pero trasciende el debate<sup>5</sup> en torno a la risa para adentrarse en uno dogmáticamente más profundo: el modelo platónico de una sociedad teocrática frente al modelo aristotélico y renacentista de la razón y el empirismo; un proceso de traslación del conocimiento y el arte desde el centro del poder eclesiástico, cautivos, hacia la periferia secular y civil, liberados del monopolio del dogma cristiano:

*Pero si algún día la palabra del Filósofo justificase los juegos marginales de la imaginación desordenada, ¡oh, entonces sí que lo que está en el margen saltaría al centro, y el centro desaparecería por completo! (...) y entonces la periferia de la tierra conocida se convertiría en el corazón del imperio cristiano*<sup>6</sup> (Eco, El nombre de la

---

5 Eco, en un alarde de profundo conocimiento sobre el medioevo, recurre a las autoridades eclesiásticas que desde el siglo III alimentan el debate teológico sobre la risa para dar soporte a la contienda dialéctica entre Jorge de Burgos y Guillermo de Baskerville. Así, aparecen mencionados: Clemente de Alejandría (211-216), San Basilio (330-379), San Ambrosio (333-397), San Juan Crisóstomo (349-407), San Agustín (356-430), Benito de Nursia (480-547), santo Tomás de Aquino (1225-1274), San Alberto Magno (1193-1206), Sinesio de Cirene (370-414), Paulino de Nola (355-431), Sulpicio Severo (363-425), San Martín de Tours (316-397), San Efraín Sinesio de Cirene (-373), san Antonio Abad (251-356), san Atanasio (296-376), Juan de Salisbury (1110-1180), Pedro Abelardo, el Castrado (1079-1142), Guillermo de Saint-Thierry (1070- 1148) y Bernardo de Claraval (1090-1153).

6 Debemos destacar que Eco pone en boca de su personaje un discurso esencialmente posmoderno, el de la transferencia del canon estético desde el centro a la periferia, que el crítico David Knutson (1999)

rosa: 448).

espeta Jorge de Burgos, quien entiende que la risa es subversiva porque libera al hombre del miedo, y bajo la autoridad de Aristóteles convertiría la comedia en canon, *dando voz a los humildes y haciéndolos reír, es decir, convirtiéndolos en hombres no temerosos, en hombres libres gracias a la risa* (Rodríguez Pequeño, 2008).

La hipótesis de la pérdida del código resulta falsa desde el punto de vista filológico, pero la base del debate medieval en torno a la risa, excelentemente bien documentada, refleja con exactitud el prejuicio de la moral cristiana frente a la expresión cómico-humorística del hombre del medievo.

No nos debe extrañar, sin embargo, que la producción de corte humorístico durante la Baja Edad Media europea fuera abundante. En parte continúa la tradición greco-latina de la novela, la comedia y la sátira, y en parte asume los géneros narrativos y lírico-populares de la tradición oriental y, también en el caso ibérico, de la literatura de humor andalusí: en este sentido (...) *No se tienen indicios de que la risa haya sido en algún momento un comportamiento punible en el mundo islámico* (El Outmani, 1992: 29).

La poética andalusí reconocía la existencia de dos tipos de literatura, la seria y la jocosa, lo que no significa que esta última recibiera la misma aprobación que la primera. Averroes, en la *Paráfrasis del libro de la Poética* (1999), ni siquiera se detiene en comentar algunas de las consideraciones que Aristóteles había vertido sobre el humor y la risa. Probablemente, el hecho de que la mayor parte de la producción literaria medieval tuviera un carácter oral, desacreditaba de entrada que este tipo de

---

aplicará al análisis de la obra de Eduardo Mendoza en el trabajo *La parodia de los márgenes* al cual habremos de referirnos en la segunda parte del presente estudio.

producciones orales fueran consideradas siquiera literatura. El Outmani, en el artículo anteriormente referido, aporta numerosas muestras de la producción humorística en Al-Andalus<sup>7</sup>, mayoritariamente líricas.

La variedad de obras europeas de corte cómico y humorístico que desde la edad media ha llegado hasta nuestros días aprovechan el cauce de las lenguas vernáculas para transgredir la norma eclesiástica: las cantigas de escarnio e maldizer, fábulas, apólogos, las producciones literarias de Juan Ruiz (1284 - 1351) y Alfonso Martínez de Toledo (1398 -¿1468?) en Castilla, Geoffrey Chaucer (1343 - 1400) en Inglaterra, Giovanni Bocaccio (1313 - 1375) en la península itálica, François Rabelais (1494 - 1553) en Francia, son muestras lo suficientemente sólidas de que el humor formó parte esencial de la producción literaria más allá de la doctrina cristiana y del canon medieval.

El inicio del siglo XVI ve nacer una obra de capital importancia no sólo desde el punto teórico que nos ocupa, sino también desde el ideológico. *El elogio de la estupidez* (1509) Erasmo de Rotterdam (1466 - 1536), más allá de las implicaciones morales y teológicas, y de la enorme influencia que alcanzaron las ideas reformistas allí vertidas, basa su discurso en un modelo satírico:

*Habrá quien diga que mis pequeñeces son bastante superficiales para un teólogo. Otros, de seguro, juzgarán que el sarcasmo se apiada poco del decoro cristiano, y gritarán que estamos resucitando la Comedia Antigua o a Luciano, y que, por ende, nos burlamos y ofendemos todas las cosas. (Elogio de la estupidez, Prólogo).*

---

<sup>7</sup> La posterior invasión Almohade (S XII) introdujo en el islam ibérico una reacción integrista que eliminó del panorama literario, incluidas las manifestaciones orales, la producción humorística andalusí.

Donde queda evidente la vigencia del prejuicio cristiano sobre el humor y lo cómico. Sin embargo, Erasmo defiende, y se defiende al mismo tiempo, recurriendo a la autoridad clásica y eclesiástica de la Alta Edad Media, propio del hombre renacentista:

*Sin embargo, y es bueno tenerlo en cuenta, aquellos que se sientan ofendidos por la superficialidad y la burla que digan percibir, bueno será que piensen que yo no soy el creador de este género; antes, pero mucho antes que yo, igual hicieron famosos autores en el pasado. Hace mucho tiempo que Homero se carcajeó, en la Batracomiornaquia; Virgilio en su Mosquito y la Salsa de Ajo; Ovidio en La nuez. Se tiene conocimiento que Polícrates realizó el elogio del tirano Busiris, haciendo lo mismo su crítico Isócrates; Glauco engrandeció la injusticia; Favorino levantó por los cielos a Tersites y a las fiebres cuartanas. Sinesio hizo múltiples alabos de la calvicie y Luciano de las moscas y de los parásitos. Séneca llegó al extremo de burlarse del emperador Claudio en la Apoteosis, y lo mismo hizo Plutarco en su diálogo con Grilo y Ulises. Luciano y Apuleyo escribieron de manera burlesca sobre el burro (Op. Cit., Prólogo).*

Y continúa su defensa basándose en el retorno que puede obtenerse de la utilización del discurso humorístico, aludiendo además al uso de la ironía como uno de los recursos del discurso cómico-humorístico, aunque marque las distancias respecto a otros modelos cuando considera que el contenido y mensaje no justifica la forma, o viceversa:

*En ningún momento me he propuesto imitar el ejemplo de Juvenal, que se complace en revolver la oculta cloaca de los vicios; más bien he tratado de mostrar los aspectos risibles que los reprochables.*

*Por el contrario, los payasos pueden ofrecer lo único que está buscando el rey: bromas, risas, carcajadas, diversión. Permítanme que les diga que estos insensatos tienen un regalo nada despreciable: son los únicos que hablan con franqueza y dicen la verdad. ¿Puede haber algo más digno de alabanza que la verdad? (Op.cit., Prólogo)*

Asimismo, recurre también a la *auténtica* clásica teórica para continuar con la justificación de su discurso:

*Después están los retóricos. Diré de ellos que aunque algunos incumplen un poco para acercarse a los filósofos, también los considero míos. Un ejemplo, entre muchos, es que entre tantas tonterías como han escrito están las reglas precisas para hacer reír. La estupidez aparece entre las formas de hacer reír, en ese autor, sea cual fuese su nombre, que dedicó su tratado de retórica a Herennio. Y Quintiliano, el más sobresaliente de los retóricos, dedica un capítulo a la risa más largo que la carcajada. Consideran tanto a la estupidez porque habitualmente la risa desbarata lo que una serie de argumentos no pudo lograr (Op.Cit., L).*

Y, finalmente, moderniza su discurso desplazando hacia los márgenes el objeto de la obra de arte, popularizando el hecho cultural, integrando al vulgo e ignorando a la

élite intelectual<sup>8</sup>:

*En cambio, el escritor que es de mi cofradía, cuantos más disparates dice es tanto más feliz. Escribe todo lo que se le ocurre, sin pensarlo dos veces, hasta sus mismos sueños, sin gastar más que un poco de papel. Sabe muy bien que cuantas mayores tonterías diga, mayor será la aprobación por parte de la mayoría, o sea, de ignorantes y estúpidos. ¿Qué importa que tres de esos sabios condenen su obra si es que llegan a leerla? ¿O es más valioso el voto favorable de tres sabios que el clamor del vulgo? (Op. Cit., L).*

No es necesario incidir en la enorme influencia de Erasmo sobre el pensamiento europeo del Renacimiento. Baste decir en lo que nos atañe que el posterior interés renacentista sobre el humor y la risa el Renacimiento se entendería de forma muy diferente sin la aportación de Erasmo.

Medio siglo después, el médico francés Laurent Joubert (1529-1582), redacta el *Tratado de la risa* (1579), el más célebre y completo estudio renacentista sobre el fenómeno desde el punto de vista psíquico, social y fisiológico. La existencia de este estudio de tipo médico, no el único, pero sí el más importante del siglo XVI, certifica definitivamente el adiós al mundo medieval: si durante la Edad Media la risa y lo cómico aparecían excluidas de la vida pública y la etiqueta social, donde todo lo importante y estimable exigía una compostura seria, como la actitud más conveniente para significar la importancia de los valores elevados, según Bajtín (1974), en contrapartida la cultura renacentista muestra una *conciencia progresiva de época*, según

---

<sup>8</sup> Como volveremos a verlo ya en el siglo XX como uno de los rasgos caracterizadores del Posmodernismo.



Hegel (1989: 796), que recurre a un discurso donde lo ridículo se usa para desenmascarar la arbitrariedad, la fantasía y la exageración presentes en los relatos épicos medievales.

En este contexto crítico, rehelenizado, nace la obra de Joubert, quien nos anuncia en el prólogo que *tratará la risa en su identidad y complejidad, como misterio corporal* (2002: 16). Se trata de un estudio que prosigue el interés clásico que por el fenómeno físico y psíquico de la risa había mostrado el mundo Heleno, pero especialmente el maestro, Aristóteles, y que el hombre del renacimiento recupera, señalan Mateo y Jalón (Op.Cit. p16) en el prólogo al tratado:

*(...) más que un canon estético, parece que Joubert (como médico que es) quiere poner ante nuestros ojos el rostro de la salud, lo contrario de la “facies hipocrática”, pues quien ríe es el que tiene “abundancia de sangre y de calor”, y quien disfruta sintiendo “la más excelente, sorprendente, placentera emoción que pueda existir”, no necesitará recurrir a los servicios de la medicina (Op. Cit, p16).*

Con la actitud científica del hombre renacentista, afirma que *es posible comprender la condición, fuerza y emoción de la risa* (Op. Cit. p17). No obstante, y únicamente de manera tangencial, aludirá a los otros dos aspectos indisolubles de esta conmoción corporal: lo risible y lo cómico. Bajo el primer término suele incluirse cualquier estímulo intelectual que, en condiciones favorables, puede provocar la risa, y se da de manera involuntaria, (lo cómico de la vida), o voluntaria (propriadamente lo

cómico): estímulos intelectuales que provocan la risa porque han sido preparados intencionadamente, y son percibidos corrientemente en relación con este efecto. La risa, en cambio, sería el efecto fisiológico, que divide en dos tipos, eufórico y no eufórico (la risa en su dimensión social).

Pero lo que llama más la atención de su tratado, más allá de su descomunal esfuerzo en mostrar el proceso fisiológico en sus causas y efectos, es la afirmación de que *el cuerpo de quien ríe es atravesado por dos movimientos contrarios, el de la alegría y la tristeza, pues todo lo ridículo procede de la fealdad e inconveniencia* (Op.Cit, p18). En contraste con esta afirmación, líneas después vuelve al discurso aristotélico para afirmar que la risa es una virtud situada a medio camino de los extremos, pues sirve para recrear al hombre y, sabido es que *la naturaleza se complace en el término medio*.

El Renacimiento, como hemos visto representado en Erasmo y Jaubert, trasciende la recuperación de la poética y retórica clásicas para introducir, por un lado, el interés científico por la risa, apartado del prejuicio canónico y, por otro, la popularización de las manifestaciones culturales por medio de la valorización de las obras cómicas y del discurso humorístico. La aportación de Erasmo sobre lo cómico y de Jaubert sobre la risa, se complementa desde el punto de vista estético con la introducción del uso del término humor por parte del inglés Ben Jonson (1572 - 1637) como categoría de cuatro tipos de teatro: el Colérico, el Atrabiliario, el Impulsivo y el Flemático (Jonson, 2013).

Hasta entonces, *humor* había sido una palabra usada en el campo médico (antigüedad clásica) y comportamental (Edad Media). Según el *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* (s. v. húmedo): *del latín -umor, -oris, "líquido",*

"humores del cuerpo humano", pasa en la Edad Media al genio o condición de alguien que se suponía causado por los humores vitales. Como demuestra José Antonio Llera (*El humor verbal y visual de La Codorniz*, 2003), a partir de la aplicación que hace del término Jonson, el significado de la palabra humor se amplía entre diferentes autores, lenguas y épocas, convirtiéndose así en una palabra ómnibus:

*Parece justificado, pues, que la riqueza semántica del concepto humor sea la causa de un número de doctrinas y de opiniones tan abrumador desde la época clásica. Entre una bibliografía casi inabarcable hallamos enfoques desde ámbitos como la medicina, la antropología, la estética, la psicología, la sociología o la literatura (Op. Cit. p615).*

Tanto Llera como Ruiz Gurillo (2012) presentan en sus respectivos estudios una revisión crítica de las teorías más representativas desde el siglo XVI hasta nuestros días<sup>9</sup>, basados ambos en el punto de partida de la investigación de Attardo (1994). No obstante, el trabajo de Ruiz Murillo aporta un modelo teórico nuevo, el Pragmático, del cual hablaremos más adelante y que aporta una visión complementaria a la teorías del humor clásicas.

Abriendo su exposición, Llera presenta la primera de las teorías señaladas por Attardo, la de **la superioridad**: *Se centran en lo que tiene la risa de arrebató inmoral y arrogante, por lo que abordan el campo semántico del ridículo* (Op. Cit. p616). Los

---

9 A diferencia de Attardo, que sólo tiene en cuenta tres tipos de teorías (superioridad, descarga e incongruencia), Llera aporta tres tipos más: las antropológicas, las estéticas y las sociológicas. Ruíz Gurillo, por su parte, muestra una mayor minuciosidad, al incluir modelos teóricos de raíz lingüística, como las teorías de la resolución, las cognitivas, la relevancia y, principalmente, la pragmática.

autores que abrazan tales presupuestos son Platón, Hobbes y Baudelaire, para quien *la risa viene de la idea de la propia superioridad. ¡Idea satánica como la que más!* *Orgullo y aberración* (Op. Cit. p616). Henri Bergson (1859 - 1941), autor de uno de los ensayos más influyentes sobre la materia, *La Risa* (2008), introduce a su vez un punto de vista complementario, pese a que la parte central de las tesis de Bergson gire en torno a las teorías de la incongruencia, como veremos más adelante:

*(...) el que ríe entra en sí mismo, se afirma a sí mismo con más o menos orgullo y tendería a considerar la persona del otro como una marioneta cuyos hilos tiene entre sus manos (2008: 138).*

Dentro de la extensa nómina de autores adscritos a las teorías de la superioridad, aparece también Kierkegaard (1813 - 1855), quien afirma que la ironía *mira por encima del hombro (...) al habla normal y corriente que todos pueden entender de inmediato (...). Se da principalmente en los círculos superiores* (Citado por Llera, 2003: 617).

A continuación Llera presenta las **teorías psicoanalíticas**, enfatizando especialmente las aportaciones de Sigmund Freud (1856 – 1939). La aportación del psicoanálisis a la explicación de lo cómico incide en los factores de ahorro, represión y liberación:

*Freud se ocupa del humor como una de las clases de lo cómico; en concreto -estima- la menos compleja, puesto que se realiza enteramente dentro del territorio de la subjetividad. En coherencia con su explicación de lo cómico y del chiste como mecanismos de economía*

*psíquica, le atribuye un ahorro en el gasto de sentimiento. Para Freud, el humor supone el triunfo del yo y del principio de placer. El humor sería una especie de mecanismo de defensa que pone en marcha el individuo frente a las adversidades, intelectualizando el suceso (Op. Cit. p618).*

Grotjahn (1957), se muestra claramente influenciado por Freud. Cataloga al *ingenioso como un sádico que bajo el disfraz del juego y lo jocoso pretende destruir a su víctima. Por el contrario, el humorista es un masoquista pues se comporta como si conociera la miseria de este mundo, pero se decide a no tomarla en consideración (Citado por Llera, 2003: 616).*

En tercer lugar, Llera presenta las **teorías estéticas**, basadas fundamentalmente en la obra de J. P. Richter, *Introducción a la Estética* (1991), cuya tesis se resume en las siguientes tres características: la universalidad del humor, la idea aniquiladora o infinita del humor, y la subjetividad del humor. Para Richter *el humor inspira seriedad y lleva a menudo la máscara trágica (Op. Cit. p98)*. El humorista se proyecta en todo lo que observa, naciendo de la conciencia de sí misma la parodia del yo. Asimismo, *el humor posee un ingrediente profundamente plástico y corporal; no se dirige al intelecto sino a los sentidos (Llera, 2003: 620)*. Alineados con las teorías de Richter, Llera incluye a Hegel y Theodor Lipps (1851-1947) . Respecto de este último, Llera destaca:

*Su teoría de lo cómico es de clara ascendencia kantiana: sorpresa e incongruencia. Describe el sentimiento de lo cómico como la fusión entre el displacer y el placer causado por la ruptura de nuestras expectativas sobre el*

*acontecimiento en cuestión. De acuerdo con su hipótesis, existirían tres clases de comicidad: lo bufo, identificado con lo grosero; lo burlesco, asociado a la parodia; y por último lo grotesco, que es aquella comicidad presente en la caricatura, en la exageración y en algunas especies de lo monstruoso y lo fantástico (562-563). En una definición que se hará célebre, Lipps interpreta el humorismo como "el sentimiento de lo sublime en lo cómico y por lo cómico" (...) observa tres grados de humor: el humor humorístico (o reconciliado: "versöhner Humor"), el humor satírico, y el humor irónico (Op. Cit. p619).*

Dentro de las **teorías antropológicas y sociológicas**, cabe destacar la aportación de Bajtin (1974) en sus estudios sobre lo carnavalesco y la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Douglas (1968) con su aportación sobre el concepto de "antiestructura" y Eco (1984), para quien, a diferencia de los dos primeros mencionados, no considera modelos de transgresión a la comedia y al carnaval:

*(...) por el contrario, representan ejemplos extremos del refuerzo de la ley. Nos recuerdan la existencia de la regla, (...) el humor no nos promete liberación: por el contrario, nos advierte de la imposibilidad de una liberación global, recordándonos la presencia de una ley a la que ya no hay razón para obedecer. De esta forma socava la ley (1984: 6).*

Por otro lado, Llera destaca como una de las aproximaciones más interesantes de los últimos años, las aportadas por Michael Mulkay (1988). Según su propuesta, el

*humor se nutre de aquello que amenaza al discurso serio -la inconsistencia, la ambigüedad, la contradicción-, constituyendo una modalidad epistemológicamente superior, aunque, continúa certeramente Llera, el humor también puede ser utilizado para fortalecer sistemas de valores inmorales, e incluso deleznable* (Op. Cit. p624). Mulkay señala también las ventajas que el uso de la modalidad humorística puede introducir un tema serio:

*Aunque el receptor puede extraer consecuencias serias de los enunciados humorísticos, el humor hace de barrera protectora, ya que “es una característica crucial del discurso marcado humorísticamente que cualquier intención o significado serios pueden negarse siempre”<sup>10</sup> (Mulkay, 1988: 71).*

En último lugar, Llera analiza **las teorías de la incongruencia**, cuya tesis más influyente aparece en la *Crítica del juicio* de Kant (1977). Sostiene el alemán que la risa es una emoción consubstancial a los sentidos, *que surge de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada* (1977: 240). Según Kant, es un efecto de verosimilitud el que organiza dicha tensión y la mantiene hasta el final, en un proceso dinámico de ocultación y revelación. El humor sería una actitud muy representativa del espíritu en que la incongruencia guarda cierta lógica. En la misma línea, Bergson (2008) sitúa las causas de lo cómico en la repetición, en la inversión y en lo que denominó *interférence des séries*: dos esferas del significado entran en colisión para alumbrar una tercera. Koestler (1964) recoge esta idea como prueba de la creatividad humana: el hombre es

---

<sup>10</sup> Traducción del propio Llera

capaz de pensar simultáneamente en dos esferas nocionales; es lo que denomina *biasociación*: ésta debe ser imprevista (*sudden*), a la vez que la descarga emocional debe estar presidida por un componente agresivo, en convergencia con la opinión de Freud<sup>11</sup>.

No obstante, Llera no menciona en su estudio interdisciplinar sobre el humor las aportaciones realizadas por Attardo desde el punto de vista lingüístico, aun a pesar de que el propio Llera sigue las recomendaciones que Attardo sugiere cuando alude a la interdisciplinariedad como la posibilidad más eficiente para el estudio del humor verbal. Sí lo hace Ruíz Gurillo, dado que su propuesta pragmática es eminentemente lingüística y, por tanto, parte de las investigaciones de Raskin (2008) y Attardo.

En *Linguistics theories of humour* (1994), Attardo traduce las conclusiones que desde los puntos de vista antropológico, filosófico, literario, psicológico y sociológico han venido sucediéndose principalmente desde finales del siglo XVIII, a fin de aplicar diversos modelos lingüísticos al análisis del humor verbal. Attardo postula que la clave de todo humor se halla en el término generativista *competencia*, esto es, conocimiento tácito de emisor y receptor, y lo que él mismo llama teorías lingüísticas del humor no son sino aportes fundamentalmente de la lingüística textual y del análisis del discurso. A parte del recorrido minucioso que Attardo lleva a cabo sobre las más modernas teorías lingüísticas aplicadas al humor verbal, resulta de especial interés la mención a futuras líneas de investigación posibles y a la necesidad de estudios interdisciplinares, como el estudio ya comentado en este mismo apartado de Llera.

Tal es el punto de partida del modelo pragmático de Ruíz Gurillo (2012), quien

---

<sup>11</sup> En ese punto, Llera destaca acertadamente el hecho de que *estas teorías no se han relacionado con el mecanismo de los tropos y de la imagen asociada en general. Como en los tropos, la incongruencia humorística se produce a causa de una interacción entre dos esferas conceptuales* (Op. Cit. p626).



fundamenta su análisis lingüístico en la sistematización de los procesos inferenciales que permiten la comprensión del humor. La búsqueda de procesos generales en el empleo del humor, la observación de los elementos comunicativos de la producción humorística (género, secuencia, receptor, guiones de oposición, lógica resolutive) junto con los indicadores de las elecciones de los hablantes en la emisión humorística del mensaje, sustentan una propuesta novedosa y de alto rendimiento desde el punto de vista lingüístico.

En la actualidad, es precisamente el carácter de interdisciplinariedad al que alude Attardo la base de los análisis sobre humor verbal más recientes, como consecuencia de la complejidad intrínseca de los procesos que intervienen en su producción y a la multiplicidad de sus potenciales recepciones. El análisis de lo humorístico y de lo cómico a partir de este punto, merece un espacio reservado, dado que habremos de profundizar con cuestiones de índole estética, y en lo que nos ocupa, íntimamente relacionadas al canon literario.

## 2.2 Canon, transcendencia literaria y alcance crítico – literario.

El estudio crítico-literario de la comicidad y el humor permite percibir acciones dialécticas encaminadas a proporcionar un espacio a las obras de corte humorístico dentro de los cánones literarios -genéricos, nacionales o culturales-. Esta parte de la crítica literaria (académicamente minoritaria, aunque en compensación alimentada por los propios autores adscritos a este tipo de creación estética), actúa, como cualquier otra crítica, impulsando el producto literario desde la órbita del canon hacia su epicentro. Porque desde el ejercicio de la crítica, más que desde ningún otro ámbito, se entiende que entrar en el canon implica reconocimiento, relevancia y transcendencia, y quedarse fuera de él conduce al olvido y, por tanto, a la irrelevancia.

Aplicamos el término “canon literario” a dos abstracciones distintas: en primer lugar, a la lista de obras literarias representativas de una comunidad, cultura, espacio o lengua y, derivada de ella, al conjunto de rasgos estéticos, culturales, morales e ideológicos representativos de una comunidad, dignos de representar diacrónicamente una etapa histórica de dicha realidad cultural. Existe tras ello un objetivo pedagógico: el de la transferencia de conocimiento de tal producto cultural digno de ser transferido y heredado, y que, se presupone, forma parte del aprendizaje y formación de la persona. Asimismo, la existencia de cánones literarios facilita el acceso a tales conocimientos, dado que las obras que conforman sus listas representan una suerte de mínimo común denominador de prototipos estéticos, culturales e ideológicos. Dado que por una cuestión de espacio y tiempo esas listas han de ser necesariamente reducidas<sup>12</sup>, resulta inevitable que surjan conflictos entre quienes deben decidir la actualización del canon y

---

12 La cantidad máxima de obras incluidas sería un número tal que cualquier persona adulta pudiera asumir leer en su totalidad.

las obras que representan tales propuestas.

Tales conflictos se acentúan conforme nos acercamos cronológicamente a nuestros días principalmente por una cuestión numérica: si desde la aparición de la imprenta a comienzos del XVI y hasta finales del siglo XVIII el volumen de obras disponibles para ser leídas crece aritméticamente, el crecimiento comercial durante el siglo XIX y, especialmente, durante el siglo XX favorece un crecimiento geométrico de las obras editadas y de los autores profesionalmente activos. Si además tenemos en cuenta la internacionalización de las obras a través de la traducción y la exportación del producto, nos encontraremos en un escenario editorial, crítico y pedagógico abrumador.

En la actualidad, la editoriales y la crítica de divulgación (desde el atril de la prensa de fin de semana o de revistas especializadas) desempeñan el rol de propagadores de las novedades literarias y de la reimpresión de lo menos nuevo. Se produce una subcategorización del canon: un espacio dentro del canon para promover determinados productos y autores desde una óptica mercantil que, previamente, ya ha pasado por el filtro editorial que decide qué se edita, cuándo, cómo, para quien y con qué expectativas. Sincrónicamente debemos tener en cuenta, por tanto, tres perspectivas de producción de análisis crítico: la crítica de divulgación, que afianza y ayuda a propagar el producto nuevo en el mercado, la crítica académica, que continúa desempeñando una labor filológica presumiblemente más objetiva e independiente, y la perspectiva pedagógica, cuya labor fundamental se basa en la selección de qué debe ser leído por el aprendiz y cómo ayudar a este a interpretarlo. Diacrónicamente, se produce el efecto descrito en el párrafo anterior: a mayor distancia, menor debate. Los clásicos occidentales no se discuten; pueden verse enriquecidos a la luz de nuevas investigaciones, pero no modifican su estatus dentro del canon. Por el contrario, el

crecimiento exponencial del producto literario no sólo alimenta el debate, sino que convierte el acceso al canon en una lucha de poderes en ocasiones ideologizada y lamentablemente mercantilizada.

A la cuestión numérica, hemos de añadir al debate el conjunto de nuevos paradigmas culturales surgidos desde los presupuestos posmodernos. Sin necesidad de detenernos mucho de momento en tal controversia, conviene al menos reseñar la reacción académica liderada por Harold Bloom (1994) frente a los excesos deconstructivistas surgidos a partir de Derrida (1967), y que el primero simbolizó en la ya célebre fraseología *Escuela del Resentimiento*. Por el contrario, si debe resultarnos especialmente relevante para entender la labor de la crítica dedicada al estudio del humorismo literario y, en consecuencia, a su valorización, adelantar algunas de las cuestiones que serán tratadas con mayor profundidad en el capítulo 3 respecto al proceso de canonización de la literatura de corte humorístico a partir del posmodernismo.

El Posmodernismo literario no es sino una reacción al Modernismo de finales del siglo XIX, cuyo camino de ruptura con la tradición le había sumergido en una suerte de viaje en busca de la expresión nueva, única, contrahistórica, elitista y avanzada que alcanza su máxima expresión en las vanguardias históricas. Hoy sabemos que tal reacción posmodernista comienza a manifestarse ya en la década de los años 30, incluso autores como Barth señalan a Jorge Luis Borges como el primer Posmoderno a partir de la publicación de *Ficciones* (1944), veinte y cinco años antes de la definitiva eclosión del concepto posmoderno que impregnará toda producción literaria posterior. Sustentada en la estética de la recepción (opuesta a la estética vanguardista de la producción), en la intertextualidad y en la deconstrucción (Jauss, 1990), el Posmodernismo se materializa,

antes de su consagración definitiva, en obras que revisan el objeto ficcionado a través de un cambio radical del discurso, como en *El Laberinto de la Soledad*, (Octavio Paz, 1945), con un discurso poscolonial, alejado del hundimiento de los *centros*, para afirmarse en lo *excéntrico* o *periférico*. A finales de la década del 50 y, principalmente, en los 60, la crítica norteamericana populariza el término Posmodernismo, inmersos ya en la nueva era del consumo y la comunicación de masas. En palabras de Víctor

Fuentes:

*(...) en lo artístico y literario, podemos considerar los diversos mayos del 68 (...) como el punto de fusión del Posmodernismo: allí se quemaron los últimos cartuchos de las utopías futuristas. A partir de entonces, en los años 70, y principios de los 80, la posmodernidad emerge como la dominante cultural de nuestro tiempo: el aluvión posmoderno está acompañado del descrédito de las vanguardias* (Fuentes, 1989: 116).

Así pues, esta nueva estética, que certifica la defunción del vanguardismo, entendiendo este como el poso estético que dejaron principalmente las vanguardias históricas, pero también del Modernismo, se asienta ya en la década de los 70 también como corriente de pensamiento que derramará sus presupuestos en todos los campos de la expresión humanística, rompiendo en el caso del arte, y de la literatura, con la *barrera erigida entre arte y amenidad* (Eco, 1985). Para Umberto Eco, no obstante, el Posmodernismo no será tanto una nueva corriente estética, como una categoría

espiritual, una *forma de hacer*, una *categoría espiritual*<sup>13</sup>.

Según Eco, este nuevo *manierismo*, a caballo entre finales del siglo XX y el comienzo del siglo XXI, rechaza, claro está, el clasicismo de las vanguardias históricas (extraña paradoja), como aquel, del Bajo Renacimiento, cuestionó pictóricamente el ideal de belleza defendido por el clasicismo del Alto Renacimiento. Del mismo modo que *El Quijote* abraza el manierismo en busca de un lugar en la periferia de lo estético, apartado del epicentro clásico, la narrativa posmodernista se desarrolla en los extremos del centralismo estético del canon Moderno, en la periferia, en sus márgenes. Literariamente, este movimiento se materializa en narraciones que toman como modelo los subgéneros literarios de origen popular y, por tanto, no canónicos (el pastiche, la novela negra, la narración histórica, la narración humorística, la novela romántica o la narración erótico-pornográfica) para convertirlos en nuevos modelos literarios que certifican la defunción del Modernismo y la Vanguardia, y responden a las nuevas necesidades estéticas de representación de la mimesis de las sociedades occidentales de fin de siglo. La popularización de los productos culturales para la nueva sociedad de consumo, cimentada en la aparición de una gran clase media heterogénea y con acceso a una educación y formación académica desconocida hasta el momento.

En este contexto, el humor, el humorismo literario, entra de lleno a formar parte tanto del discurso narrativo ficcional, como de las voces de los personajes de estas nuevas obras, como parte del proceso desintegrador del discurso de las vanguardias:

---

13 (...) *creo que el Posmodernismo no es una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente, sino una categoría espiritual, mejor dicho, una “Kunstwollen”, una manera de hacer. Podríamos decir que cada época tiene su propio posmodernismo, así como cada época tendría su propio manierismo (me pregunto, incluso, si Posmodernismo no será el nombre moderno de nuestro Manierismo, categoría metahistórica)* (Eco, 1985: 23).

*Pero llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse -su destrucción conduce al silencio-, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad (Eco, 1985: 28).*

La ironía, destacada por Eco en este fragmento, es uno de los mecanismos lingüísticos a los que el humor, como fenómeno psico-semiótico, recurre para su proceso de composición discursiva. No obstante, el discurso humorístico, nacido tradicionalmente en la periferia, encuentra una oposición en la base preceptista del canon clásico que, como ya hemos visto en el apartado 2.1, creció y se afianzó el prejuicio positivista según el cual la seriedad equivale a un grado cero o a un estado de normalidad del lenguaje, frente al que la broma, el sarcasmo, la ironía, o la agudeza constituían estados de excepción discursiva (Abril, 1991)<sup>14</sup>. Y debemos añadir un prejuicio más: la errónea creencia de que los referentes a los cuales alude el discurso humorístico no soportan el paso del tiempo o que, dicho de otro modo, el discurso humorístico se sustenta en referentes excesivamente sincrónicos que por su naturaleza no trascienden diacrónicamente<sup>15</sup>. Errónea en todo caso, porque la pérdida de referentes de cualquier obra de arte es consustancial al paso del tiempo y a la lejanía del emisor de

---

14 Asimismo, el propio Eduardo Mendoza ha destacado como la producción humorística ha sido considerada *desde el siglo XIX la oveja negra de la familia*. La Razón, 4-10-2013. <http://www.larazon.es/cultura/libros/eduardo-mendoza-si-comienzas-un-libro-y-no-t-NL3850791#.Ttt1Ha1VRUy1ypn>

15 En su estudio sobre la novela *La ciudad de los prodigios* (2003), el profesor José V. Saval plantea la siguiente pregunta sobre *Sin noticias de Gurb*: *A pesar de todo esta novela tiene un serio problema ¿será capaz de sobrevivir cuando los referentes cómicos de los personajes que aparecen en las revistas hayan desaparecido?* (Saval, 2003: 14).

tales referentes; de ahí que, en parte, la labor de críticos e investigadores sea la de aportar luz donde el paso del tiempo ha arrojado sombras.

Por tanto, en el caso que nos ocupa se aúnan dos prejuicios que, aun llegados desde frentes distintos, comparten una visión estética de inequívoco corte elitista: el proceso de ruptura entre arte y amenidad, señalado por Eco (1985) para la irrupción de las propuestas posmodernistas y, en segundo lugar, la oposición entre discurso serio y discurso humorístico, que al parecer sólo afecta a las obras narrativas que han visto la luz a partir del siglo XIX. La crítica, en cuanto a la composición del canon se refiere, no discute el valor ni la posición de privilegio dentro de él de *El Quijote*, de *Libro de Buen Amor*, de *El Buscón*, de *El conde Lucanor*, o de *El Lazarillo*. Parece que sólo la perspectiva que proporciona el paso del tiempo permite un reconocimiento más allá del objetivo primario de hacer reír y amenizar<sup>16</sup>.

Sucede, en resumen, que el hecho mismo de que las grandes obras narrativas humorísticas nazcan fuera del canon, generan en la crítica hispánica un rechazo silencioso, salvo excepciones. En el caso específico del humorismo posmoderno, doblemente, dado que existe una predominancia por la reutilización de modelos pertenecientes a subgéneros literarios o paraliterarios. A la obra humorística se le pide lo que no puede dar, o lo que es lo mismo, se la valora bajo parámetros ajenos a su composición. Pero si atendemos a las obras que integran los diversos cánones, observamos cómo todas las obras allí contenidas son únicas desde el punto de vista genérico.

Llegados a este punto, resulta fundamental entender dónde se encuentra el

---

16 Hemos de recordar que en el caso de *El Quijote*, a pesar del éxito y difusión que obtuvo la obra en la época, no fue hasta la irrupción de los estudios de la crítica romántica cuando la obra alcanza el estatus que hasta hoy se le reconoce.



epicentro de la norma clásica, así como el concepto de ideal literario positivista, para comprender a qué nos estamos refiriendo al utilizar el símbolo de los *márgenes literarios* (Knutson, 1999), es decir, a la producción literaria que se encuentra en la periferia del canon. Llamamos *márgenes literarios* a los espacios externos a las normas del ideario extraíble del canon, compuesto de materiales y objetos de composición literaria (géneros, obras, personajes, discursos, estilemas, estructuras) ajenos al modelo de prestigio. La relación entre el producto literario marginado, que no marginal, y el discurso literario-humorístico se produce a través del uso de la parodia.

Concepto sobre el cual no existe consenso crítico respecto a su definición, *una técnica, un modo, un género, u otra cosa* (Knutson, 1999, 17), la relación entre parodia y humor parece casi indisociable. La parodia, desde un punto de vista estrictamente literario, es a la vez figura retórica, género y discurso, que referencia modelos conocidos por el receptor con una intención cómica. Linda Hutcheon, quien la define *como una repetición con distancia crítica, que remarca más la diferencia que las similitudes* (1985: 6), no comparte el hecho de que la parodia haya de ser humorística ni de que el humor sea consustancial a ella. Sin necesidad de tener que tomar partido de momento por una u otra acepción, que incluye o excluye el humor como propósito de la parodia, debemos preguntarnos si es posible encontrar una obra humorística que no opere con los recursos propios de la parodia; y la respuesta es no: en tanto que figura retórica que utiliza a gran escala citas, alusiones y referencias en el proceso de composición discursiva, el humor literario recurre a ella a fin de plantear una re-presentación de la mímesis con resultados humorísticos.

Los modelos a los cuales recurre la parodia pueden pertenecer o no al canon. Cuando el modelo utilizado es ex-céntrico, como resulta en el caso de parodiar las

obras, personajes, géneros y estructuras de la literatura popular y la sub-literatura, la aceptación crítica de la obra suma el prejuicio ante el discurso humorístico a los objetos seleccionados de entre los márgenes, lo que sucede específicamente en la narrativa posmoderna.

El humor, en todo caso, encuentra su espacio en variados tipos de narraciones posmodernas, pero asume un rol principal como discurso catalizador de un tipo específico de narrativa exclusivamente posmoderna, dentro del relato paródico de los *márgenes*. El relato humorístico y/o paródico ha estado presente en todas las épocas literarias y, de hecho, ni el humorismo es exclusivo de las tipologías narrativas posmodernistas, ni posee antecedentes tan lejanos en el tiempo, como habremos de ver en el apartado 2.3., aunque adquiere una singularidad propia en el último cuarto del siglo XX al seleccionar sus objetos de referencia de entre los márgenes del canon. Es el caso, como veremos, de Eduardo Mendoza; como resalta Knutson, *la mayoría de los personajes de Mendoza y las formulas literarias que asume de forma paródica no suelen considerarse parte del canon* (Op. Cit. p35). En efecto: las novelas de detectives, las historias de gangsters y la novela rosa se clasifican en los márgenes dado que se dirigen a protagonistas ex-céntricos. Si, como destaca Hutcheon (1989), la parodia se ha focalizado en formas canónicas, para el humorismo posmodernista el centro ha dejado de existir o ya no es de importancia. Parodiando los márgenes, Mendoza demuestra que estos merecen la atención tanto como el arte tradicional representados por las obras situadas en el centro del canon.

### **2.3 El referente estético y teórico del humor Novecentista y el Humorismo de Vanguardias.**

No obstante, antes de llegar a la parodia de los márgenes, el centro canónico sufre el embate de un tipo de parodia, en ocasiones no necesariamente humorística, que se nutrirá del mismo centro del arte burgués, cuyo epicentro se había desplazado en las dos últimas décadas del siglo XIX hacia el simbolismo y el reinventado el romanticismo modernista.

Representante de una estética virtuosa, trascendente, existencial y a su vez indolente, el modernismo hispánico literario aportó al panorama literario español los mimbres verbales de una revolución estilística que derivaría en último término en la Vanguardias. En una fase intermedia del proceso, el Novecentismo español, definido con tanto acierto por Guillermo Díaz Plaja (1975) como lo que ya no es ni modernismo ni noventayochismo y como lo que no es todavía vanguardias, incluirá entre sus perspectivas discursivas el humor en el proceso de creación de un arte nuevo, fundado en la imaginación y en la ruptura con las visiones apegadas a la realidad y, complementariamente, el esteticismo y la deshumanización del arte.

Ramon Buckley y John Crispin (1973), responsables de la antología *Los Vanguardistas españoles*, ofrecen un panorama completo de la prosa de ficción novecentista y de vanguardia, donde se exponen detalladamente los rasgos estilísticos y discursivos que caracterizan esta corriente. La antología recopila numerosas muestras de la gran corriente de la prosa de vanguardia: el Humorismo, o Humor Nuevo Español. Debido a la propia singularidad del vanguardismo hispánico, y del planteamiento precursor de las vanguardias de los autores españoles novecentistas, una corriente

humorística adquiere por vez primera en las letras españolas espacio dentro del canon.

Desde el punto de vista de la recepción, sólo el *Humorismo*, de entre todas las corrientes de la narrativa vanguardista, obtuvo la aceptación del público lector. En opinión de Buckley y Crispin, el humorismo es *la gran corriente en prosa, por cantidad y calidad, de la vanguardia*, respecto del resto de corrientes de la prosa vanguardista, su código complejo y su carácter conscientemente hermético y elitista, habría de impedir una difusión editorial amplia y, consecuentemente, una relación de entendimiento mutuo entre lector y creador<sup>17</sup>. Por otra parte, y asumiendo no sin reservas el fracaso de la novela vanguardista<sup>18</sup>, los postulados para la creación de un arte nuevo en el caso de la narrativa obtuvieron mejores beneficios en el cuento que en la novela. Frente a la necesidad que tiene ésta de narrar y construir escenas, el cuento (y el artículo periodístico, debemos añadir), puede asumir mejor la voluntad novecentista y vanguardista de mostrar y presentar panoramas: la brevedad y concreción inherentes tanto al género cuento, como al artículo, facilitaron su éxito (entendiendo éste como grado de aproximación a los postulados estéticos de la vanguardia), en contraste con la novela, cuya estructura se sustenta en cimientos necesariamente más sólidos, y a una expectativa lectora propia de un género popularizado desde principios del siglo XIX. En consecuencia, el cuento y el relato breve se convirtieron en los géneros literarios preferidos por el humorismo, aunque no los únicos.

---

17 (...) *su falta de enlace con el llamado gran público, su desdén hacia el nivel medio de las gentes: este despego dio a sus obras un carácter de trabajo de laboratorio, de experiencias, de tanteos en busca de un arte de sorprender -ya no de agradar- que llegaron a los últimos excesos. No les faltó inteligencia a esta falange de escritores, pero tal vez les faltó simpatía. No le ha faltado cultura, pero le ha faltado sencillez.* En Archivos de Literatura Contemporánea, Num VI, *Crítica contemporánea*. 1935. P 117.

18 Me refiero a las tres vías más o menos visibles del experimentalismo: la novela lírica, la novela poemática y la novela intelectual. Sin embargo, Víctor Fuentes reduce a dos las líneas de la prosa de vanguardia: Humorismo y Novela Lírico-intelectual. "Prosa y teatro de vanguardia", en *Historia y crítica de la Literatura Española* de Francisco Rico, op. cit. bib.

Asimismo, existen una serie de caracteres comunes tanto a la prosa ficcional como a la lírica de vanguardia que quizás pudieron jugar en contra de la prosa vanguardista no humorística; al fin y al cabo, el reconocimiento de la lírica española de la época es unánime mientras que el de la narrativa tardó tiempo en consagrarse. Con la salvedad del Ultraísmo (que no deja de ser un movimiento híbrido dentro de los *ismos* continentales), la lírica española careció de movimientos definidos. Como ejemplo valga que nuestros autores del '27 fluctuaran entre movimientos, unas veces acercándose al surrealismo, otras al creacionismo, pero sin convertir su obra poética en un "continuum" basado en los logros y evolución de un solo movimiento. La narrativa, por su parte, llevó al extremo esta carencia de escuelas definidas. Ni la poesía ni la narrativa españolas fueron nunca dogmáticas al respecto, pero no por ello es menos cierto que los géneros de ficción se encontraron huérfanos a la hora de generar y continuar movimientos de vanguardia esencialmente narrativos, excepción hecha del Humorismo.

En este sentido, la figura de Ramón Gómez de la Serna (1928) simboliza la estructura de vasos comunicantes entre modernismo, novecentismo y vanguardias, como también representa la posición jerárquica del humor como perspectiva discursivo-literaria durante el primer tercio de siglo, y del humorismo como la gran corriente prosística de vanguardia. La figura intelectual de Ramón resultará clave para el desarrollo del humorismo y la consolidación de tres generaciones de escritores humoristas: novencentistas (adscritos al llamado humor tradicional), la otra generación del 27 (Nuevo Humor Español) y la de humoristas de posguerra o posvanguardistas.

En *Gravedad e importancia del Humorismo* (1928) Ramón expone su teoría humorística, basada en la vinculación del humor con la teoría carnavalesca de Bajtín: el

humor invierte jerarquías y muestra el doble de todas las cosas, a través de una óptica humorística, esencialmente multifocal. El humorismo no es ni tropo ni género literario, sino una actitud ante la vida. *Sólo se puede soportar el tinglado de lo social gracias al humor (...). El humorista es el gran químico de disolvencias, y si no acaba de ser querido y a veces se oponen a él duramente los autoritarios, es porque es antisocial, y al decir antisocial, antipolítico* (1928: 201-202). Asimismo, desvincula de la órbita de lo humorístico a la comicidad, la ironía, lo grotesco y el sarcasmo, dado que ninguna de esas perspectivas del ámbito de lo risible comparten con el humorismo la gravedad de su función delatora ni la piedad debida sobre el objeto representado.

Este texto, al igual que la ampliación que del mismo publicaría en 1931 en la revista *Ismos*, ofrece el aporte teórico sobre un tópico especialmente relevante para las vanguardias, así como un análisis a posteriori de la producción humorística de nuestra historia literaria, incluida la contemporánea. Quince años después, Wenceslao Fernández Flórez (1885-1964) dedicará su discurso de entrada a la Real Academia de la Lengua (1945) al humor. Compañero de generación de Ramón, su labor literaria dedicada en exclusiva a la novela, transcurrió en paralelo a la suya: hacia 1920 ambos autores habían publicado un volumen considerable de novelas humorísticas y ya se habían convertido para entonces en referentes intelectuales de dos generaciones de autores, asiduos cronistas en la prensa diaria y escritores de éxito. A pesar de ello, la distancia estética que les separa es considerable si contrastamos sus presupuestos teóricos en torno al Humorismo. Coinciden en la vinculación entre la seriedad (gravedad) del discurso humorístico, en el espíritu o actitud del humorista más allá de cuestiones retóricas o estilísticas, y en desligar sarcasmo y humor; pero difieren en la aplicación entre teoría y praxis: mientras la obra literaria de Ramón es consecuente con

su obra, de la producción novelística de Fernández Flórez no podemos deducir la aplicación de sus teorías, como apunta certeramente Llera (2001: 464). Hay mucho de sarcasmo y de ironía en su narrativa a pesar de que se afilie teóricamente a la burla piadosa, a la vez que señala el *malhumorismo* unamuniano como estilema del humor español. En todo caso, conviene destacar la creencia en un discurso humorístico que nace en el escepticismo y descontento ante la vida, y que se materializa en una vocación intelectual basada en la trascendencia de su proyecto literario. Y conviene hacerlo porque es precisamente la acusación de falta de trascendencia y profundidad la más recurrente entre la crítica no especializada cuando se trata de obviar, minimizar, o incluso despreciar los valores de la literatura humorística.

A diferencia de Fernández Flórez, Enrique Jardiel Poncela (1901-1952), el novelista y dramaturgo más representativo del Nuevo Humor Español de vanguardias, no incide denotadamente en la gravedad del humorismo ni en la trascendencia del proyecto literario; su adscripción a la broma y al juego vanguardista dotarán a su producción literaria de una levedad y trivialidad voluntariamente procuradas en su etapa narrativa. Si bien es cierto que su incursión en la novela fue breve (apenas cuatro publicaciones), su relevancia en el desarrollo y proyección de humorismo está fuera de toda duda: primero como epígono de Ramón; en su madurez creativa como paradigma del teatro humorístico. En el prólogo a *Amor se escribe sin hache* (1929), encontramos un capítulo dedicado a su teoría humorística: el humorismo es *el padre de todo, puesto que es la esencia concentrada de todo y porque el que hace humorismo piensa, sabe, observa y siente* (1929: 95); y ya dentro de la propia novela afirma que el humorismo iba a invadir la literatura, limpiándola de simpleza porque *el humorismo es el zotal de la literatura* (Op. Cit. p95). Como acertadamente anota Llera, *Jardiel está convocando*

*aquí los factores críticos y corrosivos de la modalidad cuando se asocia a la parodia, una estrategia capaz de desautomatizar los géneros literarios y de transgredir sus convenciones* (2001: 467). El presupuesto estético de Jardiel Poncela se basa, por tanto, en la parodia y el pastiche de géneros canónicos o, lo que se convertiría en novedad en su caso, de subgéneros literarios, como en el caso de la novela rosa y la novela “sicalítica”, tan populares durante las primeras décadas del siglo XX. En este sentido, resulta inevitable trazar el vínculo que une a Eduardo Mendoza con Jardiel Poncela a través de la parodia de los márgenes anotada por David Kuntson (1999) y del cual habremos de profundizar en los capítulos 4 y 5.

Desde el punto de vista teórico, Jardiel no comparte varios de los presupuestos de Gómez de la Serna y Fernández Flórez en cuando a la exclusión de la ironía, el sarcasmo o la sátira de la órbita de lo humorístico. En el prólogo a sus obras completas (1933) señala cómo en el humorismo están comprendidos tanto la ironía, la sátira y lo cómico y, por tanto, que autores como Larra o Quevedo serían desde este punto de vista humoristas, más allá de cuestiones espaciales o temporales; dicho de otro modo: Jardiel no cree que el humorismo sea una escuela literaria, a pesar de su inequívoca adscripción vanguardista y “ramoniana”.

El panorama precursor y teórico de la narrativa humorística de vanguardia se complementa con las aportaciones de José Ortega y Gasset (1883-1955) en torno a la deshumanización del arte y su certero análisis de las vanguardias estéticas. En su obra homónima (1925), reflexiona a posteriori sobre una estética que, como ya hemos visto, venía gestándose desde 1910 por dos promociones diferentes de escritores, los novecentistas y los vanguardistas. Tanto en *La deshumanización del arte* como en *Ideas sobre la novela* (1925), muestran cómo la ausencia de escuelas era un realidad patente



mediada la década como, también, que a partir del discurso humorístico se había creado un puente que enlazaba las propuestas humorísticas de los autores novecentistas, con el humorismo vanguardista de *La otra generación del 27*.

De entre las notas de la narrativa de Vanguardia que Ortega destaca en *Ideas sobre la novela*, merece especial atención la impronta del humorismo como la gran corriente de vanguardia que aglutina las principales características de la nueva estética deshumanizada, en su voluntad de liberar el arte de sus consecuencias transcendentales, alejarlo de la realidad y acercarlo al artificio. En palabras de Ortega, *estilización significa deshumanización*. La superación del modelo realista es la nota más acusada del arte nuevo en su divorcio de la realidad humana; el arte, apartado de la vida, adquiere entidad propia, y liberado de su papel transcendental, se convierte en mero juego.

Se trata en último término de la negación de la tradición clásica y romántica, del utilitarismo literario al desligar del interés del intelectual el beneficio directo al lector, o de cualquier otro tipo, que no sea el simple goce estético. Voluntad, pues, de una literatura aséptica e intrascendente, al menos hasta 1930. De ahí la falta de compromiso social manifiesto de los autores hasta finales de la década de los veinte y, consecuentemente, de la destrucción del significado como mensaje literario.

El interés que Ortega percibe en los narradores vanguardistas por una verosimilitud intelectual (de apariencia) frente a la verdad realista, provoca una alteración en la forma tradicional de narrar y construir escenas: lo vanguardista será mostrar y presentar panoramas. El nuevo perspectivismo potencia la visión parcial frente a la supuesta visión total realista, convirtiendo el punto de vista del narrador en una focalización en ocasiones confusa, desconcertante o incluso impersonal. Asimismo, Ortega destaca el hibridismo, la disolución de fronteras entre los géneros, como el

entorno ideal desde donde atacar el centro del canon estético. Se integran, de este modo, en el relato elementos de variada procedencia, externos a los códigos literarios canónicos.

Sobre los referentes de este nuevo arte, Ortega destaca en Ramón el hecho de que en él se halle el germen de toda la prosa vanguardista, de la actitud, de la creación de un nuevo código verbal capaz de presentar nuevas perspectivas y, como no, su liderazgo. Y en Valle-Inclán (1866-1936), que encontremos con diez años de antelación el nacimiento del arte con entidad propia, y la muerte, grotesca, de toda la estética precedente. Su gran aportación, el esperpento, no deja de ser una novísima propuesta cuyos mecanismos se rigen por la deformación sistemática de la realidad y por la degradación de los valores literarios consagrados, entre ellos la vinculación entre el humor y lo grotesco.

La narrativa de vanguardia no fue, en todo caso, un bloque hermético a las transformaciones: el espíritu de optimismo vital que caracterizara el nacimiento de las vanguardias se esfumaría a partir de 1930. La fe en un nuevo mundo surgido tras el término de la Gran Guerra y el período de prosperidad que conociera Europa y América en la década de los años 20<sup>19</sup>, finaliza con la profunda crisis económica del '29. Los recientemente nacidos fascismos se refuerzan entonces a causa del descrédito de unas democracias que no habían sabido prever los excesos del liberalismo económico: es el punto de arranque hacia la Segunda Guerra Mundial y su traumática posguerra. Aquellos movimientos de vanguardia que habían simpatizado desde un principio con los totalitarismos de raíz fascista (Giménez Caballero y su *Gaceta Literaria*, por ejemplo)

---

19 El prólogo a cargo de Gonzalo Santonja a la *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras 1918-1936*, Madrid, Taurus, 1990, contiene una magnífica aproximación al contexto histórico y social del período comprendido entre 1918 y 1936.

verán en la crítica al modelo político de las democracias una justificación al nuevo compromiso literario. Y quienes desde la vanguardia se habían caracterizado por su descompromiso social y político (como el grupo de autores del Nuevo Humor Español) no verán otra salida al creciente pesimismo que el rechazo a los presupuestos de la deshumanización y el reencuentro con el compromiso humano. Su máximo valedor será Benjamín Jarnés, el mejor entre los prosistas del 27 para gran parte de la crítica. No obstante, entre ambas posturas se situarán un buen número de autores cuya filiación política será confusa y su apuesta por el compromiso no pasará de ser tibia, lo que habrá de incidir negativamente en la posterior relectura de sus obras, y que explica en parte el ostracismo de la crítica hacia su producción humorística.

## 2.4 Humorismo como corriente generacional y estética.

La existencia de una nítida conciencia intelectual de grupo entre los componentes de la *Otra Generación del 27* es manifiesta a inicios de la década de los veinte; el paso del tiempo reforzará los vínculos entre sus componentes y su adscripción sin reservas a los principios del Nuevo Humor Español. Tan desafortunado membrete no deja de tener su lado cómico: frente a la exuberante, rupturista e internacionalmente reconocida lírica de los poetas del 27, la narrativa humorística de vanguardia se mantuvo oculta para la crítica literaria española durante décadas. Entre los primeros críticos en reconocer la existencia del grupo y la relevancia de su labor literaria se encuentran Ricardo Gullón y Laín Entralgo, quien con tanto acierto definió el espacio ocupado por estos durante el período de entreguerras: *Hay una Generación del 27, la de los poetas, y otra Generación del 27, la de los “renovadores” -los creadores más bien-, del humor contemporáneo* (1972). No deberemos perder de vista esta afirmación que nos sitúa en el camino que vincula vanguardia y posmodernismo a través del humor.

José López Rubio (1903-1996), uno de los componentes del grupo, cita en su discurso de ingreso a la Real Academia a quienes, desde su óptica, formaron parte de la generación: Edgar Neville (1899-1967), Antonio de Lara “Tono” (1900-1977), Enrique Jardiel Poncela (1901-1952), Miguel Mihura (1903-1977) y el propio López Rubio. Entre las voces que pusieron en tela de juicio la existencia del grupo se encuentra Lázaro Carreter (2003), quien alude a la inequívoca vocación aperturista de sus componentes respecto a la relación con sus potenciales consumidores como objeción que les inhabilitaría para configurar un *ismo* de vanguardia. Por el contrario, el hecho de que el grupo interpretara *sui generis* la máxima vanguardista de un arte para minorías,

frente a la exclusión autoimpuesta por la lírica de vanguardia, no invalida la concepción del grupo como generación; antes al contrario, debemos considerarlo como uno de los rasgos distintivos del mismo: la total ausencia de complejos entre alta y baja cultura, el concepto de autor que traspasa fronteras entre géneros y formatos artísticos (narración, lírica, cine, dramaturgia, cómic), lo que permitió a sus autores aproximarse a lo popular como fuente de recursos para, desde esa perspectiva, erosionar los cimientos de la sociedad burguesa.

En efecto, el grupo se cohesionó entorno a los nuevos medios de comunicación de masas: los integrantes del Nuevo Humor Español formaron parte del incipiente desarrollo del cine sonoro nacional e internacional, así como, especialmente, de las revistas de publicación periódica que desde principios de siglo venían experimentando un espectacular crecimiento. De entre los géneros de difusión disponibles en el mercado editorial, los *otros* optaron, claro está, por adherirse a los de carácter humorístico. La relación de títulos y antecesores es relativamente larga, aunque por cuestiones obvias, nos interese en orden cronológico *Buen Humor*, *Gutiérrez*, *La Ametralladora* y *La Codorniz*. En *Buen Humor* (1921-1931) darán sus primeros pasos algunos de los componentes de la generación junto con miembros de las otras dos generaciones precedentes, como señaló López Rubio:

(...) *la de los “festivos” de fines de siglo anteriores -los Pérez Zúñiga, Carlos Luis de Cuenca, Bonnat... (cuyo estilo nada tenía que ver ya con la evolución de una sociedad que busca lo nuevo, lo trepidante)-, los verdaderos introductores de otro humor en España, Julio Camba, Wenceslao Fernández Flórez y Ramón Gómez de*

*la Serna, que fueron nuestros padres y maestros de la risa y los que retorcieron, descoyuntaron el humor, que andaba demasiado coyuntado, y terminaron de abrir, al viento fresco de la buena nueva, las ventanas que aún quedaban cerradas o apenas entreabiertas* (Rubio, 1983: 13).

Entre los colaboradores literarios de *Buen Humor* encontramos a los Manuel Abril (1884-1943), José López Rubio, Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville, Antonio Robles (1865-1985) y Ramón Gómez de la Serna, junto a las primeras colaboraciones gráficas de Miguel Mihura.

Todos ellos mantendrán su presencia en la revista *Gutiérrez* (1927-1936), mostrando el proceso evolutivo del Nuevo Humor Español: *El humor de carcajada, de cosquillas, (...) se transforma en el humor de sonrisa, un humor que requiere una pequeña preparación mental para su comprensión, que incide antes en el cerebro que en los nervios* (García Pavón, 1966). Se trata, quizás, de la revista de humor más importante del siglo XX, que llegó a superar tiradas semanales de más de quince mil ejemplares.

Durante la contienda civil se edita *La Ametralladora* (1937-1939), dirigida por Miguel Mihura: Publicación bélica de corto recorrido, cuya tendenciosidad le resta parte de interés crítico, aunque su importancia radica en que será el germen de la revista de humor más longeva del siglo XX: *La Codorniz* (1941-1978).

Mientras que las vanguardias artísticas, incluso antes del inicio de la guerra civil, habían empezado ya su declive frente a propuestas neorrealistas y rehumanizadoras, *La Codorniz* nace a contracorriente, continuando la senda vanguardista a través de una revisión de las propias vanguardias históricas. En la poética de Mihura, su fundador, no

se explicita la funcionalidad antisocial que Ramón había pregonado sobre el humorismo, debido principalmente a factores contextuales (los duros años de posguerra o la férrea censura franquista, entre otros). Para Mihura el humor es capricho, lujo, un ocio inteligente y limpio de intenciones, un juego inofensivo, aunque no carente de trascendencia: *el humor es verle la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas* (1948: 304). Frente a la sátira e ironía invectivas, combativas y politizadas, Mihura continuará defendiendo la perspectiva lúdica, desinteresada y en apariencia intrascendente, conscientemente alejada del sentimentalismo y patetismos positivistas.

Asimismo, la relevancia y trascendencia de la publicación se cimenta en el hecho de haber sido el punto de encuentro entre distintas sensibilidades del humorismo hispánico, sobre todo a partir del cambio en la dirección de la revista que se produjo en 1944 con la venta de la publicación y la retirada de la línea editorial de Mihura: desde los humoristas del Nuevo Humor Español de los Neville y Jardiel Poncela, pasando por el humorismo novecentista de Fernández Flórez, a la nueva generación de humoristas de posguerra, representados por Álvaro de Laiglesia (1922-1981), su nuevo director, Rafael Azcona (1926-2008) y Evaristo Acevedo (1915-1997), hasta la última promoción de narradores previos a la transición democrática, como Manuel Vicent (1936-) o Raúl del Pozo (1936-). La apertura a otras corrientes humorísticas sería posible gracias a la visión empresarial asumida por la dirección editorial de Álvaro Laiglesia a partir de 1944, quien abrirá las puertas a una coexistencia de sensibilidades irónicas, socialmente críticas y, en último término, sarcásticas.

En paralelo, la mayor parte de los miembros del grupo del 27 participan en el desarrollo de la industria cinematográfica de los años veinte, relación que muchos de ellos no abandonarán durante la posguerra: unos, como Edgar Neville, desde la

dirección, otros (Jardiel Poncela, López Rubio, Mihura, Tono) en labores adaptación de versiones cinematográficas norteamericanas para el público español, la dirección artística o como guionistas: *Vivieron la eclosión de lo cinematográfico desde dentro y sin voluntad vanguardista, como profesionales obligados a resolver necesidades concretas sin plantearse quimeras o abstracciones*, (Ríos Carratalá. 2009: 3). La experiencia en Hollywood fue positiva y feliz en la mayoría de casos -Neville-, un tanto amarga en los menos -Jardiel Poncela-, pero en todo caso destacable en su devenir profesional y en el influjo que ejercerán en directores de las generaciones inmediatamente posteriores, como García Berlanga (1921-2010) o Mariano Ozores Puchol (1926-).

Retomando la producción narrativa de los miembros de la generación, destaca por encima de todos, a pesar de su irregular recorrido, la de Enrique Jardiel Poncela: autor de cuatro novelas, treinta cuentos y seis relatos cortas. Si bien es cierto que ha sido más reconocido por su labor teatral de posguerra que por su obra narrativa, su producción ficcional paralela a la de comediógrafo le convirtieron en autor de éxito en las librerías antes incluso que en las tablas. Jardiel fue asiduo desde sus inicios a la tertulia de Ramón del Café Pombo, donde entraría en contacto con las tesis del Nuevo Humor Español y con el resto de autores de su generación.

Su primera novela, *Amor se escribe sin hache*, 1928, es una parodia llevada al extremo de la verosimilitud; burla de la novela “sicalítica”, de gran difusión y éxito comercial durante las dos primeras décadas de siglo, narra los amores ridículamente lícitos entre Silvia, prototipo del pendón de la Belle Epoquè, y Zambombo, un joven calavera, bobo y tarambana, de la emergente clase media ibérica. Locamente enamorado de Silvia, ambos comenzarán un peregrinaje como huida del hastío “chic” en el que vive



permanentemente la muchacha. La acumulación de situaciones absurdas (flemática actitud del marido de Silvia ante sus numerosas infidelidades, incongruentes diálogos donde la caballerosidad conduce siempre a un *status quo*); escenas en la línea de la comicidad tradicional (Zambombo, en su afán por sorprender a la amante y mantener viva la llama de la pasión, decide escalar el muro del hotel donde se hospedan con el objeto de fingir una violación; el reto termina en el hospital), configuran un paisaje absurdo e irreverente donde la narración de situaciones hilarantes subvierte la trama, donde los conceptos de espacio-tiempo quedan totalmente deformados a la subordinación de la parodia, donde los personajes carecen de una personalidad que les singularice frente a lo prototípico, y donde la voz del narrador echa mano de un estilo tremendamente ágil, ingenioso, desconcertante por su identificación con los narradores del género parodiado.

Completan su incursión en la novela *Espérame en Siberia, vida mía* (1929), *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1931) y *La tournée de Dios* (1932), donde continúa parodiando subgéneros literarios del momento. En contraste con el discurso humorístico lúdico y desinteresado de otros compañeros de generación, el *jardielismo* esconde una dura y amarga crítica a la sociedad contemporánea, reflejo de su desencantada visión de la realidad y del arte. Es la suya una propuesta deshumanizada, gratuita en ocasiones, despolitizada, paródica de los usos y costumbres de la burguesía zafia, del arte canónico y de la subliteratura de lo posmodernista, con un sentido eminentemente combativo. Estilísticamente, las narraciones de Jardiel encadenan situaciones inverosímiles, vinculadas al teatro del absurdo, insertan tramas de tipo detectivesco acercando los textos al pastiche literario, y dan preferencia al diálogo para ubicar la frase ingeniosa, chispeante. Asimismo, introduce en el texto el dibujo, la

ilustración y el juego tipográfico rompiendo las estructuras canonizadas de la novela tradicional, antecedentes discursivos que se consolidarían en *Buen Humor* y *La Codorniz*.

La influencia del *jardielismo* fue notable e inequívoca entre compañeros de generación como Mihura y Neville, así como en generaciones posteriores de narradores y dramaturgos, caso de Alfonso Paso o Álvaro de Laiglesia. Si en el caso de Jardiel Poncela su labor teatral eclipsó en parte su producción narrativa, en el de Edgar Neville se produce respecto a su labor cinematográfica: la bibliografía crítica sobre su trabajo como director es notable frente al escaso interés suscitado por su narrativa. La labor de críticos como Bruguera rescató a partir de los años 90 toda su producción narrativa, incluido el cuento. *Don Clorato de Potasa* (1929), y *Producciones García S.A.* (1956) son dos de sus novelas que la crítica destaca de su vertiente humorística, junto con *Frente de Madrid* (1941), volumen de cuentos ciertamente prescindible y muy poco representativo del autor. De su labor cuentística nada hallamos en el estudio de Eugenio de Nora (1973); nada tampoco en el de Branderberger (1973), sobre el cuento español contemporáneo, que ni tan siquiera menciona el nombre de Neville. Sin embargo, y a pesar del escaso espacio del que disponen este tipo de investigaciones en torno al cuento, Medardo Fraile en su *Antología del cuento español* (1990) lo señala como uno de los máximos exponentes de la vanguardia narrativa española, así como del género cuento en particular. Asimismo, Crispin y Buckley, 1973, realizan un breve aunque ajustado panorama de la cuentística de Neville en su periodo vanguardista a través de sus dos principales volúmenes de cuentos: *Eva y Adán*, 1926, y *Música de Fondo*, 1935, que junto a la ya mencionada *Don Clorato de Potasa*, debemos situar en el epicentro de la narrativa del Nuevo Humor Español.

Como sucede con todos los compañeros de generación, Edgar Neville fue ante todo humorista, independientemente del género o formato elegido como soporte artístico, lo que ha dificultado análisis estrictamente literarios o, más específicamente, narrativos. Su vena cómica habría de presidir cada una de sus manifestaciones artísticas, y éstas no fueron pocas. Aparte de su labor literaria, que abarca tanto novela, cuento y teatro, como la poesía más intimista, Neville es conocido sobre todo como cineasta en su más amplio sentido, desde el guionista de sus comienzos para la productora norteamericana Paramount, hasta el director de algunas de las más famosas comedias de la postguerra española.

Neville fue un asiduo de las tertulias del Madrid de entreguerras, en especial a las de academias de variedades y a los tés del Palace y el Ritz. Su primera incursión literaria había sido *La Vía Láctea*, vodevil en medio acto estrenado en 1917 que supuso su primer gran fracaso. De regreso de Marruecos, es presentado a Ramón Gómez de la Serna, quien habrá de ser a la postre la más influyente de entre todas sus amistades. Comienza en ese momento a trabajar en la revista *Buen Humor*, junto al resto de compañeros de generación, imbuido ya por entonces en el espíritu de la vanguardia madrileña y adscrito sin reservas a la estética del humor: *sólo personas inteligentes y con una educación desarrollada son capaces de captar el humor (...). El humor lo tienen ciertas personas, sobre todo si han tenido el valor de enfrentarse con las cosas de la vida sin la sumisión a los ideales hechos, a los valores reconocidos y a los lugares comunes aceptados (...). El humor no puede ser forzado. El profesional del humor, el que pretende que todo lo que dice tiene gracia, suele ser insoportable*, (Neville, 1969: 739).

En 1928 es destinado a Washington como agregado diplomático de la Embajada

Española, y durante sus primeras vacaciones entra en contacto con el mundo del cine en Hollywood, donde entablará una duradera amistad con Charles Chaplin. Gracias a este primer contacto con la industria cinematográfica, primero la Metro y más tarde la Paramount, contratarán a Neville para hacer versiones en español de largometrajes norteamericanos. Durante su primera estancia en la meca del cine, escribirá su primera novela, *Don Clorato de Potasa*. Su participación en la Guerra Civil como realizador de documentales para el Servicio Nacional de Cinematografía del bando nacional (entre otros documentales fue el encargado de rodar la toma de Guernica) nos ofrece algunas pistas en torno a la singularísima personalidad de Neville, a quien se le ha achacado su actitud aburguesada y carente de ideología, y a veces no sin razón. Años después del término de la contienda, declararía: *Como buen español, luché más en contra que por. Luchaba en contra del porvenir que me habían hecho entrever los siete meses del Frente Popular y por recuperar la paz y la tranquilidad* (en Gómez Santos, 1962). Aunque después nunca haría afirmaciones al respecto, Neville debió de sentirse, como tantos intelectuales de la época, engañado por quienes habían justificado el alzamiento en pos de una restauración monárquica que nunca se produciría. En todo caso, y como resultado de su militancia en el descompromiso político, su labor literaria se vería afectada por esa pérdida de rumbo común en tantos escritores de postguerra, lo que en el caso de Neville se tradujo en un afianzamiento de algunas de los caracteres que habían marcado su producción de vanguardia. Por otro lado, y desde el punto de vista estrictamente ideológico, no se puede negar que gran parte del vacío que la crítica ha aplicado a partir de la Transición a algunos de los autores de vanguardia se ha debido más a razones políticas que estéticas, al hecho de que en general los miembros de la otra generación del 27 apoyaran el alzamiento golpista de 1936.

Como consecuencia de sus trabajos para las dos grandes productoras norteamericanas (Paramount y Warner Bros.), Edgar Neville continuará en España su vinculación con el cine, pero ahora desde la dirección, llevando a la pantalla adaptaciones de obras de Wenceslao Fernández Flores, *El malvado Caravel* (1935), o de Arniches, *La señorita de Trevélez* (1936), así como guiones propios, *El último caballo* (1950), antes de inicio de la contienda civil o durante la primera postguerra. Fue ésta la labor que le reportaría el éxito y el reconocimiento que no le dio la narrativa. Sólo el teatro pudo darle parecidas dosis de reconocimiento a las que el cine le había proporcionado. Su gran éxito en las tablas llegaría en 1952 con el estreno de *El Baile*, obra con la que inicia una fórmula dramática que perduraría hasta la última de sus obras.

Durante la postguerra, Neville continuó su labor como narrador publicando novelas y libros de cuentos aunque con menor dedicación que al teatro o al cine. Entre el fin de las vanguardias y el asentamiento de su producción narrativa de postguerra, publica *Frente de Madrid* en 1941. Tardaría catorce años en volver a publicar cuento, periodo durante el cual ven la luz dos novelas cortas: *La familia Mínguez*, 1946, y *La niña del sábado*, 1953. Regresa al cuento con *Torito bravo*, 1955, colección que incluye algunos de sus mejores relatos de vanguardia. Neville se nos muestra entonces como un narrador maduro, asentado en las circunstancias que le han tocado vivir; recupera los mejores logros de su narrativa de vanguardia y lo sazona con el tipo de humor que caracteriza a la primera generación de posguerra y cuyas raíces siguen encontrándose en Gómez de la Serna. El último volumen de cuentos en publicar es *El día más largo de Monsieur Marcel* en 1965; al igual que su volumen antecesor, recoge relatos publicados con anterioridad y continúa con las fórmulas narrativas que habían aparecido ya asentadas en *Torito Bravo*.

A la luz de la lectura de su narrativa, el humorismo de Neville revela una actitud ambivalente, a la vez ligera y escéptica, ante los tiempos modernos; unas veces ensalzando el progreso y otras, desde la parodia a la sátira, poniendo en un brete al nuevo mundo circundante. Asimismo, presenta unos modos de construcción similares a los de Jardiel Poncela: desintegración del material narrativo realista a través de una reconstrucción artificial y laberíntica del material narrativo, uso paródico de géneros adscritos a la tradición realista-mimética: destrucción del narrador omnipresente, presentación de tramas supuestamente organizadas bajo la lógica y la casuística, sustitución de las descripciones exhaustivas por la concisión impresionista de la greguería, etc. Incidiendo en el espíritu que promueve los dos modos de prosa de la vanguardia, el humor de Neville, es una forma de distanciamiento en ocasiones satírico respecto de la realidad del momento: mientras la novela lírica trasciende, la narrativa de humor subvierte.

Por otro lado, la transición producida desde el vitalismo vanguardista al pesimismo nihilista (patente desde 1930) se manifiesta en *Música de Fondo* a través de la transcendentalización del relato y, por tanto, de la rehumanización. A Neville, dicha rehumanización le permitió encontrar su voz más personal: puesto que el compromiso no había sido una de sus prioridades literarias, ni lo había de ser en lo sucesivo, el humorismo nacido de los nuevos aires pesimistas le abría las puertas a uno de los rasgos distintivos que caracterizarían al resto de su producción de posguerra: el humanismo, entendido como un compromiso desideologizado, ajeno a la politización del compromiso social. De este postulado nace el carácter de sus héroes vanguardistas, personajes marcados por su deseo de libertad, por la rebeldía y el inconformismo que no derivan de presupuestos socio-políticos, sino de una vitalista respuesta ante las

modernas sociedades cosificadoras del hombre.

En resumen, los logros estéticos y argumentales de Neville alcanzados durante la vanguardia quedarían como señas de identidad en el resto de sus producciones narrativas de posguerra: la preferencia por los personajes antisociales, la sátira de las costumbres de la burguesía media, el absurdo como método para la desmitificación y como objeto humorístico, el humanismo como forma de reconciliación tras la Guerra Civil, complemento indispensable para entender la máxima “ramoniana” de la gravedad e importancia del Humorismo: la vía que Gómez de la Serna abriera para la exploración del mundo poco tuvo que ver con lo cómico, porque mientras este se desvanece en la gracia, el humorismo proporciona la complejidad y profundidad de la multiplicidad de lecturas. Neville, consciente de ello, sabe separar el humorismo literario (y su profundidad) de la comicidad que aparecerán en sus producciones teatrales, donde dejará ver una adhesión hacia la comedia galante, burguesa, de evasión, puesto que, como él mismo apunta, la gente que acude al teatro en busca de diversión por encima de profundidad.

A finales de los cuarenta triunfa la estética tremendista, y desde los cincuenta una necesidad de compromiso socio-político conduce a la literatura europea al terreno del realismo social y del existencialismo. Tanto en la novela como en el cuento, los caminos también se abrieron hacia la introspección de la conciencia del individuo de la prosa lírica, pero en líneas generales había llegado la hora del realismo como testimonio literario. Para quienes habían hecho humor en la narrativa de vanguardia, sólo les quedó la vía del teatro, del cómic o del cine. Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Antonio de Lara (Tono) y el propio Edgar Neville vinieron a demostrarlo, pese a que aparecerán narradores de posguerra (García Pavón, Evaristo Acevedo) que prorroguen algunas

décadas más los ecos del humorismo con la vanguardista y el humor tradicional como referentes.



### **3. SEGUNDA PARTE:**

#### **HUMOR Y PARODIA EN LA NARRATIVA POSMODERNA.**

### 3.1 Posmodernismo y novela posmoderna.

En el apartado 2.2. tuvimos la necesidad de adelantar algunas cuestiones referentes al posmodernismo cuando tratamos la relación histórica entre canon literario y humor, en especial a aquellos vínculos que explican el cambio de rumbo en la valoración de la materia prima estética y del producto cultural resultante. Afirmamos entonces cómo la posmodernidad ha emergido como la dominante cultural de nuestro tiempo; ese lapso nada despreciable comprendido entre la década del 60 hasta nuestros días, si tomamos en cuenta la eclosión de la producción literaria posmoderna: más de cuatro décadas de análisis filosófico, antropológico y social, de manifestación cultural y estética, cuyo fin no parece aún tener unos límites definidos, como tampoco parece tenerlos sus inicios. Si bien la crítica discrepa entre los años 1945 y 1968 como fechas de aparición del fenómeno socio-cultural posmodernista, nos atenderemos a la opción propuesta por Agnes Heller, ya reseñada en el apartado 2.2, la de tomar *los diferentes mayos del 68* como el punto de fusión del posmodernismo por razones socio-políticas.

Complementariamente, en la breve aunque necesaria exposición en torno a la singularidad de lo que venimos denominando posmodernismo, hemos de acercarnos a una definición multidisciplinar que consiga abarcar una perspectiva lo suficientemente amplia y caleidoscópica, para poder aprehender una presentación acorde a la complejidad del fenómeno desde diferentes ramas del saber. *El posmodernismo*, afirma acertadamente Lozano Mijares:

*(...) no puede ser entendido simplemente como una corriente artística más: la posmodernidad no es*

*solamente el período histórico posterior a la modernidad, sino una episteme o visión de mundo distinta que, muy a menudo, incluye rasgos que ya estaban presentes en la era moderna (2007:9).*

Esta nueva visión del mundo está íntimamente relacionada con acontecimientos políticos, económicos, y por tanto sociales, presentes en el devenir histórico de todo el siglo XX y, principalmente, con presupuestos científicos, que son precursores en gran medida de los cambios en las esferas de lo social anteriormente citadas. En este sentido, el Nobel mexicano Octavio Paz (1992) apunta a los conceptos de *accidente* y *catástrofe* como ideas inherentes a la nueva concepción de las ciencias exactas, soportadas, entre otras, en la *teoría de la relatividad* y la *mecánica cuántica*, donde la *moderna* búsqueda de orden, regularidad y coherencia desaparecen ante la asunción esencialmente caótica de nuestro mundo físico; desaparece la idea tradicional de orden frente a la ciencia del caos<sup>20</sup>, que conduce al desarrollo de *un nuevo paradigma que corresponde también a otra civilización* (Escotado, 1999: 80-81).

De ahí que Lozano Mijares afirme que la posmodernidad no es una *entelequia metafísica ajena a nuestra realidad cotidiana* (2007: 26), sino, al contrario, el conjunto de representaciones de nuestra contemporaneidad, desde lo privado a lo comunitario. Siguiendo el análisis de los dos teóricos del posmodernismo más influyentes, Jean-Francois Lyotard y Jean Baudrillard, en torno a la llamada *condición posmoderna*, Lozano Mijares destaca en ambos autores la evidencia de cómo *la conjunción de las*

---

20 Las ciencias del caos abordan los sistemas auto-organizados: la teoría matemática de las catástrofes de Thom, la teoría caótica de la dinámica de convección meteorológica y el *efecto mariposa* de Edward Lorenz, o los fractales de Mandelbrot; tales teorías del caos sustentan la hipótesis fundamental de Escotado: que todos estos sistemas surgen cuando la sociedad asume la democracia como el modo de gobierno que aspira a un orden a partir del caos.

*tecnologías de la comunicación y de la cultura de consumo conlleva la reducción de todas las cosas a su valor de cambio, eliminando valores permanentes y provocando una relatividad absoluta (2007:31); es lo que por su parte Habermas (1985) denomina crisis de legitimación, al ponerse en tela de juicio el supuesto fundamental de la modernidad: su infinita capacidad de adaptación mediante la racionalidad y el progreso. (Op. Cit. p31).*

Los filósofos de la posmodernidad, en especial Derrida, Eco y Foucault, recogen en parte el legado de Nietzsche, Heidegger, Marx y Simmel para entender el proceso de crisis de legitimación lanzado por Habermas: nihilismo, materialismo, existencialismo y relativismo obtendrán una reinterpretación desde el contexto posmoderno de fin de siglo.

Terry Eagleton define muy acertadamente el fenómeno posmoderno, respondiendo a la dicotomía entre *posmodernismo de oposición* y *posmodernismo complacido* (Sousa, 2005), también definido como *posmodernismo antagonista* y *posmodernismo sistémico* (Aragüés, 2014), donde cobra especial relevancia la posición del marxismo cultural como respuesta al posmodernismo de oposición o antagonista:

*La posmodernidad es un estilo de pensamiento que desconfía de las nociones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, de la idea de progreso universal o de la emancipación, de las estructuras aisladas de los grandes relatos o de los sistemas definitivos de explicación. Contra esas normas iluministas considera el mundo como contingente, inexplicado, diverso, inestable, indeterminado, un conjunto de culturas desunidas o interpretaciones que engendra un grado de escepticismo*

*sobre la objetividad de la verdad, la historia y las normas, lo dado de las naturalezas y la coherencia de las identidades. Esa manera de ver podrían decir algunos tiene efectivas razones materiales: surge de un cambio histórico en Occidente hacia una nueva forma de capitalismo, hacia el efímero, descentralizado mundo de la tecnología, el consumismo y la industria cultural, en el cual las industrias de servicios, finanzas e información, triunfan sobre las manufacturas tradicionales, y las políticas clásicas basadas en las clases ceden su lugar a una difusa serie de políticas de identidad (Eagleton, 1997: 11).*

El marxismo cultural sostiene que en toda sociedad occidental existen estructuras de poder opresivas apoyadas en los artefactos culturales tradicionales de la propia sociedad occidental tales como el capitalismo, el nacionalismo, la familia nuclear, el género, la raza o la identidad cultural, y que, por tanto, el objetivo del marxismo cultural será el de utilizar la metodología marxista (el materialismo dialéctico principalmente) dentro de las instituciones para exponer y desafiar esa supuesta hegemonía capitalista. Hoy podemos afirmar que la influencia del marxismo cultural en la práctica política del mundo occidental ha sido, cuando menos, eficiente. El socialismo, y la social democracia, han sustituido el discurso de la lucha de clases por el de la ideología de las minorías como respuesta al nuevo capitalismo financiero y de consumo.

Desde el punto de vista histórico, Gianni Vattimo (1995), a su vez, afirma que hablamos de posmodernidad porque se considera que la modernidad ha finalizado, llevando tras de sí el ideal de la Ilustración consistente en el culto a lo nuevo y original, y en la consideración de la historia humana como un proceso unitario hacia la

liberación, la realización cada vez más perfecta del hombre ideal y del progreso. *La modernidad deja de existir, primero, cuando se hace imposible seguir hablando de la historia como entidad unitaria*, apunta Lozano Mijares (2007:87), quien añade, parafraseando a Vattimo, que tal concepto de Historia presupone la existencia de un centro alrededor del cual se ordenan los acontecimientos, que en nuestro contexto occidental sería el año del nacimiento de Cristo. Vattimo señala que esa manera de interpretar la historia es ideológica, dado que responde a la representación del pasado construida por los grupos dominantes, de forma que no se nos transmite todo, sólo aquello que esos grupos consideran relevante. Complementando a Vattimo, las relaciones de la posmodernidad con el tiempo, con el pasado, estarán marcadas, según Jameson (1985), por el pastiche, definido en relación a la parodia, pero también en oposición a ella.

Para Jameson, la parodia, en tanto que imitación estilística que se burla del original, necesita de la existencia de un "lenguaje normal" que funcione como elemento comparativo del lenguaje individual que se quiere mimetizar. Pero en el momento en que la alta especificidad de los lenguajes individuales modernistas produce la negación de la existencia del lenguaje normal, de la norma y del discurso ordinario, en el momento en que la pluralización y la heterogeneidad de lenguajes ha llegado a su punto extremo en una sociedad fragmentada lingüísticamente, la parodia se hace imposible y aparece el pastiche:

*El pastiche, como la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único, llevar una máscara estilística, hablar en un lenguaje muerto: pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso*

*satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo normal en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante: cómico. El pastiche es parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido del humor* (Jameson, 1985: 170).

Por otro lado, como norma cultural, el posmodernismo se distingue del modernismo en el momento en que el arte, lejos de oponerse subversivamente al sistema, va de la mano de la cultura institucional, la cultura de la *sociedad del espectáculo o sociedad de la imagen* dirigida por los medios de comunicación de masas. Aun existiendo rasgos comunes entre modernismo y posmodernismo, su valor y su cometido social son sustancialmente distintas.

Desde el punto de vista estrictamente sociológico, Gilles Lipovetsky, en su obra *La era del vacío*, 1986, aporta un punto de vista que a efectos de la presente investigación habrá de resultar especialmente pertinente; esto es, la idea de que la sociedades occidentales posmodernas son fundamentalmente humorísticas:

*(...) el fenómeno no puede circunscribirse ya a la producción expresa de los signos humorísticos, aunque sea al nivel de una producción de masa; el fenómeno designa simultáneamente el devenir ineluctable de todos nuestros significados y valores, desde el sexo al prójimo, desde la cultura hasta lo político, queramos o no. La ausencia de fe posmoderna, el neo-nihilismo que se va configurando no es atea ni mortífera, se ha vuelto humorística* (Lipovetsky, 1986: 136-137).

El análisis de Lipovetsky muestra cómo la omnipresencia del humor en la sociedad posmoderna impregna muchos ámbitos de lo social que antes le estaban prohibidos:

*(...) únicamente la sociedad posmoderna puede ser llamada humorística, pues sólo ella se ha instituido globalmente bajo la égida de un proceso que tiende a disolver la oposición, hasta entonces estricta, de lo serio y lo no serio; como las otras grandes divisiones, la de lo cómico y lo ceremonial se difumina, en beneficio de un clima ampliamente humorístico (Op. Cit. 137).*

Adentrándonos ahora en el desarrollo del posmodernismo dentro del ámbito hispánico y, principalmente literario, el primer crítico hispanista que recurrirá al término será Ricardo Gullón (1962), quien en su introducción al libro, *Juan Ramón y el modernismo, "Amplitud de la modernidad y el postmodernismo"*, afirma que surge tras el final del medio siglo modernista, 1890-1940. Por su parte, aunque Carlos Bousoño (1964) utilizará el término poscontemporáneos al referirse a los poetas del medio siglo Ángel González, Gil de Viedma o Gloria Fuertes; en lo esencial, las características apuntadas por Gullón para ellos no difieren de las marcas estéticas resaltadas en general para los posmodernos, esto es, *voluntad hacia las mayorías y una gran solidaridad con la colectividad* (Fuentes, 1996: 115).

En el referido ensayo, Fuentes presenta el conjunto de caracteres propios del contexto posmodernista, reunidos en torno a las aportaciones más sobresalientes desde fines de las vanguardias históricas, a saber:



- Fin de la corriente subjetivista, del "yo egolátrico" propios del modernismo.
- Afirmación de la realidad irreductible y absoluta del "tú"; desplazamiento del "yo" por el otro.
- Demofilia y defensa de la cultura popular.
- Cambio de la estética de la producción a la de la recepción, que anticipa las prácticas de intertextualidad y de la deconstrucción, actitudes clave en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad.
- Respuesta a la literatura de agotamiento a través de *re-visitar* irónicamente el pasado, dado que no puede ser destruido, porque su destrucción llevaría al silencio y al exhaustamiento.
- "El regreso" a América Latina, a la inmersión en la cultura del pueblo, donde se encuentra la llave de la gran contribución latinoamericana al arte de la posmodernidad: lo real maravilloso o realismo mágico.
- Hundimiento de los metarrelatos, de la idea del progreso y el de la ciencia, con su consiguiente desconfianza en el "sentido histórico" y en el futuro, visto como un peligro.
- Democratización de lo moderno.
- Discurso poscolonial.
- Hundimiento de los centros y afirmación de lo excéntrico o periférico.

En resumen, los cimientos de la literatura posmoderna occidental reflejan la crisis y defunción del modernismo, y están basados en el reconocimiento de la *otredad* y en el derribo de oposiciones binarias (cultura culta frente a cultura de masas, países centrales frente a países periféricos, mayorías y minorías, masculino y femenino,

historia y ficción, significante y significado, etc.) que se condensan en la aparición de diversas tendencias artístico-literarias que surgen con ímpetu en la década del 60.

Desde el punto de vista de la narrativa, y más específicamente de la novela, la confusión crítica ha sido notable cuando se ha tratado de elaborar una teoría de la narrativa posmoderna, por un lado, o cuando con posterioridad ha surgido la necesidad de sustentar tal teoría a través de una lista de autores adscritos al posmodernismo, por otro. Hasta tal punto se ha desarrollado dicha confusión que se ha llegado a considerar a autores plenamente modernistas como Borges, Faulkner, o Nabokov como posmodernistas, cuando en verdad son referentes de la narrativa posmoderna, pero en ningún caso integrantes de la nueva visión del mundo surgida tras el *nouveau roman*. Afortunadamente, contamos a día de hoy con numerosas certezas en torno a la teoría de la narrativa posmoderna a la luz de los numerosos estudios teóricos surgidos en las dos últimas décadas, principalmente en el ámbito norteamericano y francés. Gracias a ellos podemos asegurar que la antigua adscripción de la narrativa experimental, o *nueva novela*, al posmodernismo fue equivocada; es, sin duda, el precedente de la novela posmoderna, la respuesta narrativa a los filósofos de la crisis postestructuralista del significado, surgida en parte como rechazo a la novela tradicional y burguesa; en Europa, Marguerite Duras, Claude Simon, Martín-Santos, Goytisolo, Benet; en América, Borges, Cortázar, Onetti, Nabokov. Con ellos se certifica la muerte del argumento, entendido como secuencia racionalidad en la que se desarrollan personajes e historias a través de una causalidad lógica de hechos, con principio y final. Constatación que debemos usar como precedente, pero no como rasgo integrador al posmodernismo. No es la novela experimental, por tanto, la primera en ser considerada posmodernista, sino las obras surgidas de un grupo de autores norteamericanos, hispanoamericanos y

Europeos, inmediatamente coetáneos y posteriores al experimentalismo, entre los que debemos destacar a John Barr, Italo Calvino, Umberto Eco y García Márquez.

En estos últimos encontraremos, ahora sí, rasgos específicamente posmodernistas: influencia de los medios de comunicación de masas y de la tecnología, uso de un lenguaje visual que incorpora los efectos de la televisión, el cine y el ordenador; muerte del argumento en el sentido clásico, retorno a la narratividad a través de una nueva mimesis; crítica de los conceptos propios de la narrativa clásica y decimonónica: causalidad, determinismo, temporalidad lineal e idea de originalidad, sustituida por la asunción y exaltación irónica de la intertextualidad y la metaficción. En cierto sentido, la novela posmoderna normaliza y asume la reivindicación, destrucción y polémica experimentalistas, aunque desde convenciones narrativas aparentemente tradicionales.

En el ámbito estrictamente iberoamericano, se abre un universo polifónico que alcanzará el reconocimiento universal de sus literaturas (en especial a partir del *boom* editorial y comercial de la novela hispanoamericana) y, gracias a ello, también una proyección del idioma español definitivamente plurinacional y periférica. El caso de García Márquez, y la publicación en 1968 de *Cien años de soledad*, resulta paradigmática en este sentido, aunque no sólo representa el cénit de la explosión mediática de la novela hispanoamericana, sino también la carta de presentación del posmodernismo para la narrativa escrita en español.

En España, por el contrario, la guerra civil española, su posguerra y, en definitiva, los casi cuarenta años de dictadura militar y su brazo censor, marcarán la producción cultural y literaria nacional, que también en el terreno narrativo acarreará debido a ello cierto retraso en la asunción de la dialéctica posmodernista. En este

sentido, debemos tener presente que, como parte del ideario nacional-fascista, ya en 1936 se prohíbe por decreto la difusión de libros y folletos *pornográficos, marxistas o disolventes*, y que, sin solución de continuidad, en 1938 la ley Suñer establece una censura previa política, moral y religiosa, a la publicación o representación de obras que va a depender más del talante del censor que de la aplicación estricta a una serie de normas. En la década de los 50, la censura se flexibiliza cuando algunos miembros aperturistas de Falange acceden a determinados puestos de poder, bien en los rectorados de las universidades, bien en el Ministerio de Educación Nacional. Esta tímida liberalización del régimen permitió la entrada de una pequeña parte de la producción cultural externa, cuya influencia en el caso del neorrealismo italiano en el cine, o de las obras de los escritores de la *Lost Generation* norteamericana, resulta decisiva para entender la atención de nuestros narradores a los aspectos formales. Asimismo, las editoras Destino y Seix-Barral, presentes en el mercado desde los primeros años del siglo XX, revolucionan el panorama editorial cuando a partir de mediados de los 50 editan las obras más importantes de la narrativa mundial, estimulando la asimilación en España de algunas técnicas objetivistas del *nouveau roman*. Ya en la última etapa del régimen franquista, la ley de prensa de 1966 promulgada por el ministro Manuel Fraga, supone la eliminación de la censura previa, aunque obligará a la presentación de los ejemplares impresos antes de su distribución, y sólo autorizará a la agencia EFE a dar información internacional y a Radio Nacional a emitir noticias.

La censura impuesta por el régimen, incluso desde antes del fin de la guerra civil, provoca un estado de autarquía, en lo social, y de ostracismo, en lo personal, en las letras españolas durante los años 40, sin olvidar las consecuencias de la diáspora del exilio de los intelectuales republicanos, cuya producción en ocasiones se obvia al

analizar la literatura española de posguerra. Así las cosas, y con una perspectiva más amplia, resulta del todo revelador el membrete con el que Sanz Villanueva subtitula su obra crítica *La novela española durante el franquismo: "Itinerarios de la anormalidad"*:

*Durante cuatro décadas las letras padecieron las consecuencias de una situación anómala, y su recorrido lo vemos (...) como el rumbo zigzagueante en pos de la normalidad* (Villanueva, 2010: 11).

Entre la disolución de las vanguardias históricas y el advenimiento de la narrativa posmoderna, el reseñado rumbo zigzagueante se manifiesta en una sucesión de generaciones que partirán de la revisión del realismo decimonónico de la generación del 36 (Gironella, Zunzunegui, Agustín o Serrano), antesala de las dos corrientes dominantes de la década del '40, el *existencialismo* y el *tremendismo*, representadas por Carmen Laforet y Camilo José Cela. Por su parte, la generación del medio siglo vino a certificar el aperturismo del régimen que se plasma en la aplicación de técnicas objetivistas heredadas principalmente de la narrativa estadounidense y francesa, y que se asentará en el realismo social de los años 50: *La Colmena* (Cela, 1951), *La Noria* (Romero, 1952), *El Jarama* (Sánchez Ferlosio, 1956) y *Tiempo de Silencio* (Martín-Santos, 1962). La última de las novelas señaladas inaugura la década de los 60 revolucionando el panorama nacional de las letras y, en cierto modo, simbolizando el enfrentamiento entre quienes apoyaban la causa del realismo social desde presupuestos marxistas, y un grupo notable de autores más preocupados por la renovación estética (los Goytisolo, Benet, Marsé y Delibes).

Asimismo, como ya hemos señalado anteriormente, no podríamos entender el

devenir de la narrativa española de los últimos 15 años del régimen franquista sin atender, por un lado, a la labor de difusión editorial de Seix-Barral y, por otro, a la llegada en tromba de los jóvenes autores hispanoamericanos, forma y fondo ambos del llamado *Boom* de la novela hispanoamericana: Vargas Llosa, Fuentes, García Márquez, Cortázar, ejercerán su influjo entre los noveles autores españoles ávidos de renovación formal, aunque aparentemente sin lograr influencia temática ni argumental, a tenor del gran desarrollo que, en paralelo, la corriente experimentalista alcanzó desde la defunción del realismo social hasta mediados de la década del 70: elección de forma sobre fondo, de lo abstracto frente a lo genérico, a tal punto exagerado que obvió el interés lector por el ejercicio puramente estilístico: la ausencia de narratividad, del gusto en definitiva por contar historias para ser leídas, provoca al mismo tiempo la defunción del *experimentalismo* en España y la aparición, aunque con retraso, de las nuevas producciones literarias posmodernas.

Desde el punto de vista teórico, empero, la recepción de la llegada de la posmodernidad a la España de la Transición tuvo una acogida fría; un evidente desinterés crítico debido a la errónea presunción del carácter efímero del fenómeno posmodernista, ajeno al convulso estado de la vida política y pública de la nueva España democrática, y a su aparente vacuidad e inconsistencia; en definitiva, una *moda superficial, frívola e importada* (Lozano Mijares, 2007)<sup>21</sup>, excepción hecha del interés de los especialistas destacados por la propia Lozano Mijares, cuya literatura crítica aparece como las únicas líneas de investigación serias, profundas y esclarecedoras sobre

---

21 *España es uno de los pocos países de cultura occidental en los que la polémica de la posmodernidad ha sido, en general, ignorada, minimizada o, directamente, despachada como una moda frívola y superficial creada por los medios de comunicación de masas* (Lozano Mijares, 2007: 7).

el posmodernismo español<sup>22</sup>. En este sentido, vemos reflejado este dual y desequilibrado tratamiento la teoría de *apocalípticos* e *integrados*, lanzada por Eco en 1965: en España, la victoria de los apocalípticos ha sido, sin duda, la aproximación crítica dominante ante el fenómeno.

La reflexión sobre la posmodernidad, y también el inicio de la polémica, aparece en la España de la transición en 1982. El diario *El País*, en marzo de 1984 se hace eco del coloquio que el día anterior se había celebrado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid sobre Narrativa en la posmodernidad (“Nuevos narradores intentan definir la posmodernidad”, *El país*, 15/03/1984) del que destaca, en un tono entre jocosos e irreverente, que *fue un agitado diálogo donde casi nada quedó claro*. A lo largo de aquel año, aparecen varios artículos en el mismo periódico que delatan el enfrentamiento dialéctico entre representantes de la llamada *izquierda histórica* y *la nueva izquierda*, y que serían recogidos en un volumen coordinado por José Tono bajo el título *La polémica de la posmodernidad*, 1986.

En la actualidad, quizás haya desaparecido la polémica entre quienes, desde el interior de la creencia en la episteme posmoderna, han defendido diferentes propuestas en torno a la definición de lo posmoderno y su integridad, pero no el olvido crítico de los *apocalípticos*, cuya postura continúa siendo la de la negación. No es el caso de nuestro aparentemente *integrado* Eduardo Mendoza, quien en el verano de 1993 publica un artículo en el que afirma tanto la existencia de la episteme como su vertiente literaria:

*La combinación de estos factores y de otros, que sin duda*

---

22 Se refiere a Patxi Lanceros (1990), Alfredo Saldaila (1997), José Luis Brea (1986), Javier Sádaba (1986), Teresa Oñate (1987), Rosa María Rodríguez Magda (1989) y Fernando Savater (1990).

*dejó en el tintero, contribuyó a crear un movimiento literario que a menudo ha sido bautizado con el nombre de posmoderno, un término que en sus inicios llevaba implícita una connotación peyorativa, como suele ocurrir siempre que se bautiza un movimiento o una escuela, pero que, según entiendo, ha ido perdiendo sus aristas y ha acabado recibiendo la aceptación general (“Mayo del 68 Posmoderno”, *La Nación*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1993).*

En los siguientes apartados tendremos oportunidad (y la necesidad) de demostrar cómo la narrativa de Eduardo Mendoza es, desde sus inicios, esencialmente posmoderna; y lo que resulta más interesante para nuestro cometido: cómo el humor mendozino es generador, articulador y estilema discursivo de su propia forma de entender la posmodernidad.



### 3.3 Novela española posmoderna o novela de la transición.

A mitad de camino del proceso de transformación de las sociedades occidentales del que da cuenta el posmodernismo, en el caso español debemos detenernos en la singularidad del período histórico delimitado entre 1975 (año de la muerte del jefe de estado Francisco Franco) y 1986 (año de adhesión de España a la Comunidad Económica Europea): la llamada *transición política* española, o *transición democrática*, período histórico durante el cual se produce el paso por el que España abandona el régimen dictatorial del general Francisco Franco y pasa a regirse por una constitución que consagra un estado social y democrático de Derecho, bajo la fórmula de una monarquía constitucional.

La conjunción entre la convulsa transformación socio-política de un país hasta entonces autártico, la ambivalente sensación de una recién ganada libertad, la apertura de España al mundo y la consecuente y definitiva entrada al país de las recientes manifestaciones culturales posmodernas, generan un estado de efervescencia en lo político, en lo social y en lo cultural que configuran un panorama proclive al cambio y a la asunción de la nueva cultura de masas como propia.

La crítica ha trazado una división dentro de la producción literaria posmoderna española entre la llamada *novela de la transición* y *novela de la democracia*, con evidente paralelismo con el hecho histórico acontecido el 23 de febrero de 1981 que marcaría un antes y un después: el intento de golpe de estado militar con la toma del congreso de los diputados por un grupo de guardias civiles. Entre la muerte del jefe de estado Francisco Franco, noviembre de 1975, y 1982, las letras españolas se adhieren en

una primera fase a las diferentes sensibilidades de la posmodernidad. Aparecen las primeras obras de los nuevos escritores, pertenecientes a la generación de nacidos durante el primer periodo de posguerra -1940/1950-: Juan José Millás, Marina Mayoral, Manuel Vázquez Montalbán, Manuel Vicent, José María Merino, Álvaro Pombo, Rosa Montero, Manuel Leguineche, Javier Marías y el propio Eduardo Mendoza, entre una extensa nómina de nuevas voces que respondían por un lado a una renovada avidez lectora de la España posfranquista, y a la necesidad de actualización de la narrativa española tras la defunción del experimentalismo<sup>23</sup>, por otro.

Durante los primeros años de la Transición, la intelectualidad española abandona la esperanza de ver editadas obras que la censura franquista pudiera haber prohibido: simplemente no existían y, por tanto, se había editado todo lo que había hasta la fecha. La novela de la transición vino a ocupar ese espacio editorial ávido de novedad. Se caracterizó principalmente por la resurrección del género histórico -*El crimen de Cuenca*, Salvador Maldonado, 1979-, por el recurso a la parodia -*La muchacha de las bragas de oro*, Marsé, 1978- la reinvención de la novela negra - la serie de novelas dedicadas al detective Carvalho de Vázquez Montalbán- y, principalmente, por la vuelta a la narratividad.

Si bien la obra clave de este regreso al lado más lúdico del hecho literario se produce con la publicación de *La saga/fuga de J.B.* en 1972, es con la aparición de *El misterio del caso Savolta*, Mendoza, 1975, cuando se certifica el cambio de rumbo en la forma de narrar, conjugando en la misma obra el género histórico, la novela negra, la parodia y el recurso al pastiche, sin olvidar por ello los logros técnicos de la narrativa

---

23 Aunque debemos destacar que hasta bien entrada la década de los ochenta, algunos autores de difusión minoritaria continuarían publicando obras adscritas al experimentalismo: J. A. Fortes, J. Damiel, y J. Ríos, entre otros.

experimental.

A esta búsqueda lúdica en lo literario, ayudó la desaparición del compromiso ideológico y del síndrome de libertad con la llegada de la democracia, aunque tras los años de transición habría de surgir un cierto desencanto social y literario, toda vez que ni la política ni la literatura podían ofrecer nuevos horizontes a los graves problemas sociales y económicos a los que España democrática hubo de enfrentarse.

La *novela de la democracia* recoge el testigo de la *novela de la transición* a partir de 1982. Parece que el mínimo común denominador de la narrativa en la democracia sea la libertad temática y formal que había comenzado con la transición, la inexistencia de proyectos colectivos o de grupos generacionales, junto a la estéril tarea crítica de etiquetar la ingente producción narrativa editada. Esta ausencia de características comunes provoca el desconcierto tanto de estos últimos, como de lectores y narradores. No obstante, la falta de una tendencia dominante no implica, claro está, que no exista un predominio de temas en la producción narrativa de las dos últimas décadas del siglo XX. En este sentido, resultan especialmente recurrentes la historia de España, reciente o remota, lo erótico o explícitamente sexual, el viaje como aprendizaje, el proceso metaliterario de la creación narrativa, la intriga policíaca, los problemas urbanos de la metrópolis posmoderna (desempleo, drogadicción, delincuencia), los problemas existenciales del desorientado héroe posmoderno y, consecuentemente, la búsqueda de la identidad, y el hastío ante la banalidad, mediocridad y el sinsentido de la vida.

Desde el punto de vista formal, se evidencia el recurso a la literatura de género como soporte predilecto de la novela de la democracia: la novela de género (novela negra, histórica, de acción y erótica), la crónica novelada, novela testimonio y novela

lítica.

Por otro lado, no resulta fácil presentar una clasificación de autores de esta segunda oleada posmoderna que atienda a criterios generacionales o estéticos y, por ello, se ha recurrido con frecuencia a una clasificación por edad, por origen o incluso por sexo. Dado que hemos asumido la división dentro del proceso cultural posmoderno entre novela de la transición y novela de la democracia, para presentar tal clasificación conviene que continuemos atendiendo al criterio de año de publicación, anterior o posterior a 1982, a fin de englobar a los autores que formarían parte de la corriente que venimos denominando *novela de la democracia*. Tal clasificación lleva implícita la aceptación de que autores nacidos entre 1940 y 1950, pero que no publicaron antes de 1982, formen parte de la segunda fase posmodernista. La nómina de nuevos narradores que irrumpen en el mercado editorial a partir de ese año es numerosa<sup>24</sup>: Julio Llamazares, Antonio Muñoz Molina, Arturo Pérez Reverte, Juan Manuel de Prada o Soledad Puértolas, por destacar algunos autores especialmente significativos, hacen su aparición en los ochenta, mientras que Juan Gracia, Gabriela Bustelo, Ray Loriga, Lucía Etxebarria o José Ángel Mañas lo hacen en los noventa.

Gran parte de la crítica ha visto precisamente en la diversidad de estilos, temas y formas de la novela de la democracia, el rasgo de lo posmoderno. Junto a las características ya destacadas para la novela de la transición, aparecen como objetos temáticos lo cotidiano, lo erótico y lo urbano, olvidando las *grandes ideas*, abandonando la denuncia explícita, propia de la novela social, y la experimentación, rechazando los dogmas deshumanizados de las vanguardias, pero sin ofrecer en contrapartida otros que los sustituyan. La acusación de que los nuevos narradores han

---

<sup>24</sup> *Del Franquismo a la posmodernidad*, Langa Pizarro, (2000), contiene un completo diccionario de autores.

abandonado la idea de una gran literatura, al servicio de un compromiso social y estético, por el de una literatura ligera, superficial, intrascendente y narcisista, ergo comercial, certifica sin lugar a dudas la asunción de estos de la episteme posmodernista. Los temas fundamentales de nuestras letras son la identidad del individuo (o la imposibilidad de la misma) y la autorreferencialidad literaria (Langa Pizarro, 2000). En su defensa podemos argumentar que los nuevos autores no aceptarán dogmas. En ellos encontraremos culturalismo, cosmopolitismo, metaliteratura y una actitud evasiva: obras antirrealistas que recrean un *locus* fantástico de mundo posibles, herencia americana del realismo mágico, o ancladas en una propuesta discursiva esencialmente posmoderna, en el caso del realismo irónico:

*(...) ante la evidencia de la dificultad de que la literatura se convierta en un arma política de combate para transformar la realidad continuaron ofreciendo a través de la literatura el conocimiento de la conducta social o individual, pero colocando por delante de esa relación con la realidad el filtro de la ironía (Vázquez Montalbán, 1991: 19).*

Nos encontramos ante obras que en su búsqueda por construir un discurso realista que sirva de soporte a una narración cronística, adoptan un tono escéptico, no exento de una mezcla de sarcasmo y de ternura hacia los seres marginales, convertidos en anti-héroes posmodernos por un efecto de *descentrifugación*. Como veremos a continuación, el realismo irónico forma parte de la construcción del discurso humorístico-literario de fin de siglo, no solo porque responde a su propia esencia lúdica, sino porque representa también la episteme posmoderna.

### 3.3 Humor y Parodia como recurso estético y producto literario en la Posmodernidad.

Recordemos que el humor, que no el humorismo, transita desde las vanguardias históricas por la posguerra española de la mano de un puñado de autores; de un lado, herederos del espíritu *ramoniano* de *la otra generación del 27* (Álvaro Laiglesia, Evaristo Acevedo) y, de otro, autores de la primera generación de posguerra (Santiago Lorén, García Pavón, Camilo José Cela, Francisco Ayala o Torrente Ballester), que recurren transversalmente al humor a través del discurso realista irónico. Iglesias Laguna (1969), en *Treinta años de novela española. 1938-1968*, dedica el capítulo XV al *realismo irónico* de posguerra, mientras que Sanz Villanueva (1972), por su parte, ofrece en *Tendencias de la novela española actual* una ampliación del género, distinguiendo cuatro subtipos de realismo irónico: ironía humorística, ironía paródica, ironía satírica e ironía objetiva. Para Sanz Villanueva, la ironía humorística *es la forma más elemental y sencilla del realismo irónico*, la herencia discursiva recibida del Nuevo Humor español de las vanguardia históricas. Las cuatro formas de realismo irónico son profusamente utilizadas en la novela de la democracia, aunque lo que redundará en un mayor conocimiento de la novela de humor publicada en el último cuarto de siglo será describir y contextualizar el *realismo irónico humorístico*, frente a los otros tres subtipos de realismo irónico.

La *ironía humorística* no es un tipo discursivo recurrente, ni en autores de posguerra ni en los nuevos novelistas de la democracia. Si atendiéramos apenas a la clasificación de Iglesias Laguna, podríamos afirmar, erróneamente, que la influencia del Nuevo Humor español de vanguardias se había filtrado en géneros narrativos

adyacentes. Así sucede, por ejemplo, en el ensayo *El humor y la novela española contemporánea* (1968), de Santiago Vilas, quien al aplicar en sentido amplio el concepto de realismo irónico, introduce parte de la narrativa de Camilo José Cela dentro del análisis del humor literario de posguerra, junto a autores inequívocamente humorísticos.

A fin de no caer en el mismo error, debemos vincular el realismo irónico-humorístico y el irónico-paródico a la producción humorístico literaria, excluyendo los otros dos subtipos de realismo irónico. Si bien es cierto que cualquier manifestación irónica es en esencia humorística, sólo la ironía humorística y paródica crea obras en conjunto humorísticas. Pese a que, como venimos señalando, el humor en su sentido más genérico forma parte de la expresión artística posmoderna a través de los más variados formatos discursivos, el humor literario posmoderno, cuyo armazón estilístico se sustenta en la parodia y en el discurso irónico humorístico, no resulta tan abundante en nuestra narrativa como cabría de esperar, al menos si atendemos a la literatura crítica suscitada. En primer lugar, es ajeno a agrupaciones que atiendan a escuela, generación o grupo, como sí había sucedido en las manifestaciones narrativas de vanguardia o de posguerra; y, en segundo término, poco o nada investigada. Los autores que practican el humorismo literario en el último cuarto de siglo en ningún caso forman un colectivo cohesionado, y más parece que hayan editado a contracorriente sin atender a tendencias estéticas, aunque sí hayan respondido positivamente a la demanda del mercado.

Si hubiéramos de tener en cuenta apenas al interés crítico generado por estos autores, podríamos pensar que, o bien su presencia es testimonial, o que adolecen de la suficiente calidad literaria para merecer tal atención. No obstante, la nómina de autores y obras es lo suficientemente significativa, en número y grado. Este grupo de autores

producen, desde presupuestos posmodernos, obras inequívocamente humorísticas, lo que por sí solo ya vendría a validar el interés por un análisis de estas en conjunto para, al menos, realizar una criba cualitativa de una producción con tanto peso editorial.

Junto al propio Eduardo Mendoza, hemos de destacar, entre quienes han publicado antes de 1999, al profesor Aquilino Duque (1931), Eduardo Mendicutti (1948), Elena Santiago (1941), Quim Monzó (1952), Cristina Fernández Cubas (1945), Felipe Benítez Reyes (1960), Sèrgi Pàmies (1960), Hipólito G. Navarro (1961), Juan Bonilla (1966), Antonio Orejudo (1963), Juan Bas (1959), Fernando Royuela (1963), Montero González (1965) y a David Trueba (1969). Ya entrados en el siglo XXI, tenemos lo ejemplos de Mercedes Abad (1961), Rafael Reig (1963), Iban Zaldúa (1966), Román Piña Valls (1966), Manuel Vilas (1962), David Roas (1965), Juan Jacinto Muñoz Rengel (1974), Marta Sanz (1967) y Patricia Esteban Erlés (1972). Más de una veintena de narradores que aún no han conseguido suscitar el interés por un estudio de su obra desde planteamientos de género. Baste como ejemplo el trabajo de Santos Alonso (2003), *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*, donde apenas merecen tratamiento Elena Santiago, Cristina Fernández Cubas, Juan Bonilla, Antonio Orejudo y David Trueba; y en ninguno de los seis casos, incluyendo al propio Mendoza, se realiza en la obra de Santos Alonso ninguna aproximación a su estudio atendiendo al rasgo estilístico común a todos ellos, esto es, el uso de un discurso irónico humorístico. *El amante asombrado* (1994), de Elena Santiago, *Los altillos de Brumal* (1983), de Fernández Cubas, *Fabulosas narraciones por historias* (1994), de Orejudo, *Abierto toda la noche* (1995), de David Trueba, o cualquiera de las novelas paródicas de Mendoza, son merecedoras de un análisis desde presupuestos estilísticos, discursivos y de género que atienda a la singularidad propia del humorismo literario.



El primero en abrir el camino dentro de la nueva narrativa de humor es también el más veterano de la nómina anteriormente presentada: el sevillano Aquilino Duque. Publica entre 1966 y 1978, inicio de una obra fecunda que llega hasta nuestros días, la trilogía compuesta por *La operación Marabú* (1966) conjunto de relatos breves y cuentos, *Los consulados del Más Allá* (1966) y *Los agujeros negros* (1978).

Por su parte, el caso de Cristina Fernández Cubas resulta doblemente interesante: por el original acercamiento al género fantástico, y por la fusión de este con el discurso irónico humorístico. Ha escrito libros de naturaleza extraordinaria donde el humor forma parte de lo inquietante y lo sobrenatural, como *Los altillos de Brumal* (1983) o *El ángulo del horror* (1990).

Eduardo Mendicutti, televisivo periodista, y autor de varias novelas satíricas y humorísticas, como *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982), *Los novios búlgaros* (1993), *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997) o *Duelo en Marilyn City* (2003), entre otras. Uno de los rasgos más interesantes de la narrativa de Mendicutti es, sin lugar a dudas, el tratamiento que recibe en su obra la marginalidad del mundo gay de la Transición, las luces y sombras de la reivindicación homosexual y la heterogeneidad de la sexualidad humana, a través de un enfoque irónico que desdramatiza el peso de la vida de unos personajes literarios anclados en los márgenes de la sociedad contemporánea. Se ha posicionado sin ambages como defensor tranquilo del término Literatura Gay, y ha sabido difundir la temática gay sin caer en la solemnidad, gracias a la ironía.

La obra de Joaquim Monzó Gómez, más conocido como Quim Monzó, a pesar de haber sido escrita casi en su totalidad en Catalán, merece este breve espacio debido a la importancia de su difusión a nivel nacional, así como a la influencia de sus obras en

la novela de la democracia. El personal humor negro de Monzó es ácido y cruel: *El humor es angustiante. Las películas de terror sin un punto de humor no dan miedo* (Villar, 2008: en línea)<sup>25</sup>. Humor fecundo y vertido sobre diferentes moldes; presente en el cuento, el cómic, la novela o el artículo periodístico. Merecen especial interés los volúmenes de relatos *El porqué de las cosas* (1994) y *El mejor de los mundos* (2002), donde enfrenta el problema de la incomunicación a través de una visión desengañada de las relaciones afectivas y sexuales. Recientemente, ha recogido sus columnas humorísticas en *Esplendor y gloria de la Internacional Papanatas* (2010). Monzó bebe de la fuente intelectual de Gómez de la Serna: *el sentido del humor es el método de entender la vida de una manera más seria*, afirma en la misma entrevista de 2008, y continúa:

*Hago humor siempre, como cuando digo que quiero orinar en los muros de la catedral. Esa es mi manera de entender el mundo y también la literatura (...). Una novela seria, de esas en las que el escritor se toma tan en serio a sí mismo que no hay ni gota de humor, de esa novela en veinte años no hablará nadie* (Op.Cit., en línea).

La versatilidad literaria de Monzó, común a otros compañeros de generación, se amplifica en el caso del gaditano Felipe Benítez Reyes: poeta, dramaturgo, ensayista y narrador, apuesta por el humor paródico, de raíz cervantina e importancia ramoniana: *tendemos a pensar que el humor es una especie de pensamiento degradado*

---

25 Villar, Carmen. QUIM MONZÓ, Escritor. "De una novela que no tenga humor no hablará nadie en veinte años". Entrevista en *Faro de Vigo*, 24 de mayo de 2008. En línea: <http://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2008/05/24/quim-monzo-escritor-novela-tenga-humor-hablara-nadie-veinte-anos/227864.html>

(Berasategui, 2015: en línea)<sup>26</sup>. Como representante del ala crítica de los defensores del discurso humorístico, ha difundido el estilema humorístico por volúmenes de relatos como *Un mundo peligroso* (1994), novelas como *Mercado de espejismos* (2007) y *El novio del mundo* (1998), compilaciones de artículos como *El ocaso y el oriente* (2000), poemarios como *Vidas improbables* (1995) y por ensayos como *Palco de sombra* (1997):

*Dentro de nuestra tradición moral y religiosa, (continúa en la entrevista) el humor siempre ha sido algo punible y reprobable. Se ha prestigiado más el sentido penitencial de la vida y la heroicidad del sufrimiento, a la espera de lo otro, de la conjetura del paraíso, que ya es optimismo, ¿no? A fin de cuentas, para ponerse apocalíptico sólo hace falta que te duela una muela. El humor no es tan esclavo de las circunstancias. Se puede mantener incluso en el cadalso o en el lecho de muerte (Berasategui, 2015: en línea).*

Roberto Montero González, más conocido por Montero Glez, representa la versión menos cómica y más esperpéntica del ibérico humor posmoderno a través de una revisión *quinqui* y castiza del género negro. *Sed de champán* (1999), *Manteca colorá* (2005) y *Pólvora negra* (2008) son muestras de una voz narrativa con tendencia a un virtuosismo barroco, justamente valorado por crítica y autores, en los que recrea un tipo de marginalidad que trasciende las clases sociales; revisa el pasado reciente de una transición no tan modélica, para atraer desde los márgenes al centro del foco literario

---

26 Berasategui, Blanca. “Felipe Benítez Reyes”, Entrevista en *El Cultural*, 1 de febrero de 2007. En línea: [www.elcultural.com/revista/letras/Felipe-Benitez-Reyes/19650](http://www.elcultural.com/revista/letras/Felipe-Benitez-Reyes/19650).

personajes del lumpen de extrarradio. El humor de Montero Glez es negro, tan cercano al truculento de Cela y al expresionista de Valle-Inclán, como alejado del humorismo lúdico de vanguardia. Aún así, comparte con los autores coetáneos el interés por el espacio que el humor ha de tener en la narración: *en la novela, como en la vida, el humor espanta fantasmas y disipa los efectos especiales. Da seguridad*, afirma en una entrevista<sup>27</sup>.

Por último en este breve repaso, conviene destacar la obra cuentística de Hipólito González Navarro. Sus dos primeros volúmenes publicados, *El cielo está López* (1990) y *Manías y melomanías* (1992), dan muestra de un humor que nace de la presentación de lo sorprendente extraído de lo cotidiano, con claros ecos cortazianos.

Los nuevos narradores que publican a partir de 2000 afianzan el interés de autores y público por el humor literario, por la inclusión natural del humor en la corriente narrativa, en unos casos formando parte del objeto mismo de la obra, en otros recurriendo tangencialmente al discurso irónico paródico a fin de amplificar las posibilidades de representación de la mimesis y de enriquecimiento de las voces narrativas, echando mano desde el humorismo de raíces vanguardistas, al humor *tremendista*, convirtiéndolo en parte del pasaje cultural contemporáneo. Si bien es cierto, insistimos, que no existe ni grupo, escuela, o generación humorística cohesionada en la narrativa posmoderna española, sí resulta evidente el interés creativo tanto por la producción de obras inequívocamente humorísticas, como por la naturalización de la inclusión del discurso humorístico en otro tipo de narrativas adyacentes. Francisco Umbral<sup>28</sup> escribía en 2002 respecto de la ausencia de una nueva

---

27 Azancot, Nuria. *Montero Glez*: “De Pérez-Reverte envidio su cuenta corriente y su velero”. Entrevista en *El Cultural*, 6 de marzo de 2003. <http://www.elcultural.com/revista/letras/Montero-Glez/6552>

28 Umbral, Francisco. “Humorismo”. *El Cultural*, 8 de mayo de 2002. En línea:

generación de autores que pudiéramos adherir a un nuevo tipo de humorismo literario; que, proseguía, el humor literario posmoderno nuevo no existe porque las sociedades occidentales posmodernas son, esencialmente, *democracias burguesas bien abastecidas de sentido común, convencionalmente felices (...)*, y no parece el mejor caldo de cultivo para el desarrollo de un nuevo humor:

*(...) no es posible hacer un humor que refleje la realidad distorsionada de acuerdo con la distorsión de la vida. Somos muy felices y nos reímos mucho, pero hemos perdido el sentido del humor. Ya no hay nada que se pueda llamar humorismo (2002, ibíd).*

Al esbozo de análisis de Umbral le faltó un poco más de perspectiva histórica, o quizás alguna dosis de intuición respecto a los acontecimientos económicos, sociales y políticos que esas mismas sociedades convencionalmente ensimismadas habrían de enfrentar a partir de 2007 con la caída del gigante financiero Lehman Brothers y el inicio de la crisis económica del siglo XXI. *El humor, para vivir pujante, necesita un clima enemigo, una opresión o la consabida angustia de vivir, la pena existencial (...). Habrá un humor nuevo cuando el hombre encuentre una manera nueva de ser desgraciado, porque el humor es una respuesta simétrica y sólo aparentemente irracional a la condición humana (2002, ibíd)*, sentenciaba. Convendría en este caso analizar si ha habido un antes y un después al estallido de la crisis financiera para el humor posmoderno; o si el humor posmoderno previo al estallido de la crisis ya venía

vaticinando la enfermedad de las *democracias burguesas*, independientemente de su cohesión como grupo, generación o escuela.

No parece que sea indispensable, por tanto, la existencia de una coyuntura social especialmente convulsa o trágica para la presencia o ausencia de una generación de humorismo literario, ni para constatar una nueva forma de entender el humor literario. De hecho, el Nuevo Humor Español y la producción humorística durante las vanguardias históricas se produce en un contexto de entreguerras lúdico y aparentemente despreocupado, aunque previo al estallido de la crisis de 1927 y de la Segunda Guerra Mundial. El humor español de posguerra es, como ya hemos visto, heredero de este, y no una generación espontánea nacida como respuesta a los tiempos de escasez y penuria de las dos primeras décadas de nuestra posguerra. Con cierto paralelismo, pero guardando las distancias, el humorismo posmoderno se desarrolla en un aparente período de *pax social* y prósperos horizontes.

Aun reconociendo la ausencia de cohesión generacional o grupal entre la nómina de autores presentados en este capítulo, existe claro está un conjunto de hechos reconocibles común a todos ellos. Por un lado, la propia existencia de autores comprometidos con el humor como vehículo narrativo que con mayor o menor frecuencia, aunque no en exclusiva, publican obras marcadamente humorísticas a través de la parodia de subgéneros (Mendicutti, Benítez Reyes o el propio Mendoza); autores que introducen diferentes tipos de discurso humorístico en narrativas no paródicas (Juan José Millás, Montero Glez o Cristina Fernández Cubas); y, por otro lado, autores cuyo humorismo tremendista sirve de soporte a una nutrida producción de narrativa breve (Monzó o Hipólito González).

**4. TERCERA PARTE: LA NARRATIVA DE EDUARDO  
MENDOZA DESDE UNA PERSPECTIVA HUMORÍSTICA.**

#### 4.1 Una tipología de la producción novelística de EM.

Como mencionábamos al inicio del presente estudio, la crítica literaria contemporánea y la crítica periodística de difusión editorial han clasificado la obra narrativa de ficción de Eduardo Mendoza en dos categorías que responden a una división, no exenta de subjetividad, entre títulos mayores y menores. Pese a que su obra en conjunto haya sido apreciada tanto entre compañeros de profesión como entre profesionales de la crítica, resulta evidente en ambos tal hecho<sup>29</sup>. De esta partición nace otra que abunda y complementa con cierto éxito la anterior entre obras “serias” y títulos “no serios” o humorísticos. Entre las obras catalogadas como “serias” se encontrarían las siguientes novelas:

- *La verdad sobre el caso Savolta* (1975)
- *La ciudad de los prodigios* (1986)
- *La isla inaudita* (1989)
- *El año del diluvio* (1992)
- *Una comedia ligera* (1996)
- *Mauricio o las elecciones primarias* (2006)
- *Riña de gatos. Madrid 1936* (2010)

La relación de novelas “no serias” o “humorísticas” estaría formada por:

---

<sup>29</sup> *La dedicación de Mendoza a la novela paródica explica algo que, de otro modo, no tiene fácil razonamiento, el auténtico retroceso respecto de “La Verdad sobre el caso Savolta” que representan “El misterio de la cripta embrujada”. y “El laberinto de las aceitunas”(..)se advierten en ellos méritos específicos (...) mas no dejan de ser obras menores. (Sanz Villanueva, Op.Cit. P.546).*



- *El misterio de la cripta embrujada* (1978)
- *El laberinto de las aceitunas* (1982)
- *Sin noticias de Gurb* (1991)
- *La aventura del tocador de señoras* (2001)
- *El último trayecto de Horacio Dos* (2002)
- *El asombroso viaje de Pomponio Flato* (2008)
- *El enredo de la bolsa y la vida* (2012)

La presente clasificación, tendente a simplificar en exceso la tarea de agrupación, adolece en un primer análisis de una visión congruente con la tipología genérica de novelas incluidas en cada uno de los dos grupos. En el primer lote de novelas “serias” aparecen, por ejemplo, dos de sus obras catalogadas por la crítica como “mayores” (*La verdad sobre el caso Savolta* y *La ciudad de los prodigios*), lo que no significa que el resto de obras hayan obtenido el mismo reconocimiento ni que, por otro lado, estén exentas de humor. La mayor o menor fortuna de esta clasificación se debe a que el segundo grupo de novelas “no serias” responden a una mayor congruencia de género y estilo: todas ellas son parodias (o de la novela negra “clásica” -la cuatro novelas del detective Ceferino-, de los relatos de ciencia ficción en forma de cuadernos de bitácora (*Sin noticias de Gurb* y *El último trayecto de Horacio Dos*), o la sorprendente parodia, mitad histórica, mitad detectivesca, de *El asombroso viaje de Pomponio Flato*) y, además, fueron escritas con una inequívoca voluntad humorística.

No obstante, dentro del primer grupo de novelas la parodia de subgéneros también forma parte del esqueleto de algunas de las allí catalogadas: *El año del diluvio* (parodia de la novela rosa y revisión del mito de Don Juan), *Una comedia ligera* y *Riña*

de gatos (de nuevo de la novela negra, histórica y, a su vez, de la novela costumbrista decimonónica). Asimismo, dentro de las llamadas novelas “serias” hay humor, y mucho, como veremos en los diferentes análisis que habremos de afrontar.

No parece, por tanto, adecuada ni útil en términos críticos esta clasificación, que atiende a una mayor o menor profundidad, trascendencia o seriedad de las obras allí clasificadas y que está vinculada, sin duda, a una voluntaria distancia entre ellas a partir del eje humorístico. El punto de partida para la división tipológica de la narrativa de Mendoza y, por tanto, para su posterior estudio, será la aplicación de un análisis estilométrico computacional<sup>30</sup> al conjunto de la narrativa de Mendoza por medio de la herramienta de análisis *Stylo*<sup>31,32</sup>, creada por el Computational Stylistics Group<sup>33</sup>.

Para poder realizar el procesamiento del corpus, he convertido los formatos electrónicos de las novelas de Mendoza (extensión .epub) en archivos de texto plano (extensión .txt). Asimismo, previo al preprocesamiento de datos, es necesario que el

---

30 La estilometría se ocupa de la relación entre el estilo de escritura de textos y los meta-datos sobre esos textos (tales como la fecha, el sexo, el género o autoría). Desde el punto de vista de los estudios literarios, la estilometría se refiere principalmente a una serie de técnicas recientes de análisis de texto computacional que a veces se denominan “lectura lejana”, “no lectura” o “macroanálisis” (Jockers, 2013). En lugar de la práctica tradicional de la “lectura cercana” en el análisis literario, la estilometría no parte de una sola lectura directa, sino que intenta explorar grandes corpus de textos utilizando técnicas computacionales y gráficas. De este modo, la estilometría intenta ampliar el alcance de la investigación en humanidades mediante la ampliación de los recursos de investigación a grandes corpus textuales con el fin de encontrar relaciones y patrones de similitud y diferencias invisibles para el ojo de humano. Por lo general, los análisis estilométricos involucran un conducto complejo de múltiples etapas de preprocesamiento, extracción de características, análisis estadístico y, finalmente, presentación gráfica de resultados.

31 Eder, M., Kestemont, M. and Rybicki, J. (2013). “Stylometry with R: a suite of tools”. In: *Digital Humanities 2013: Conference Abstracts*. University of Nebraska-Lincoln, NE, pp. 487-89.

32 El programa informático para el análisis estilométrico de corpus textuales, *Stylo*, ofrece un conjunto de funcionalidades específicas para el análisis exploratorio de corpus textuales, así como de tareas de clasificación textual, como las necesarias para los procesos de atribución de autoría. Frente a otras herramientas, la ventaja principal de *Stylo* radica en la integración de procedimientos típicos de la estilometría (por ejemplo, preprocesamientos) junto con procedimientos estadísticos. Escrito en lenguaje R, el código fuente y los binarios del paquete están disponibles gratuitamente en la Red de Archivos Comprehensive R.

33 Creado por el *Institute of Polish language* de la *Polish Academy of Sciences*, junto al *Institute of English Studies* de la *Jagiellonian University*. Disponible en <https://sites.google.com/site/computationalstylistics/stylo>

nombre de cada archivo esté compuesto por tres términos separados por guión bajo. La primera referencia alude al modelo genérico de la novela, agrupación que coincide con la propuesta que realizaremos más adelante (tes, de testimonio; en, de ensayo; br, para relato breve; h, para humorísticas; pas; para pastiche; y r, para rosa o amor). La segunda referencia alude al autor (mend, de Mendoza). La tercera y última al título de la obra (mauricio, de *Mauricio o las elecciones primarias*; bolsa, de *El enredo de la bolsa o la vida*; cripta, de *El misterio de la cripta embrujada*; laberinto, de *El laberinto de las aceitunas*; gatos, de *Riña de gatos*; comedia, de *Una comedia ligera*; isla, de *La isla inaudita*; pomponio, de *El asombroso viaje de Pomponio Flato*; savolta, de *La verdad sobre el caso Savolta*; ciudad, de *La ciudad de los Prodigios*; gurb, de *Sin noticias de Gurb*; horacio, de *El último trayecto de Horacio Dos*; tocador, de *La aventura del tocador de señoras*; diluvio, de *El año del diluvio*). Hemos incluido, además, dos publicaciones de no ficción: el ensayo *Nueva York* (1997) y los tres relatos breves que forman *Tres vidas de santos* (2009). La utilización de tal formato de nomenclatura para cada archivo de texto individual permite que el programa aplique color al nombre a fin de facilitar la visualización en los gráficos resultantes.

La aplicación del análisis estilométrico al corpus muestra que las relaciones estilísticas y estilométricas entre las obras que lo componen no responden a la división entre “humorístico” y “no humorístico”, o “serio” frente a “no serio”:

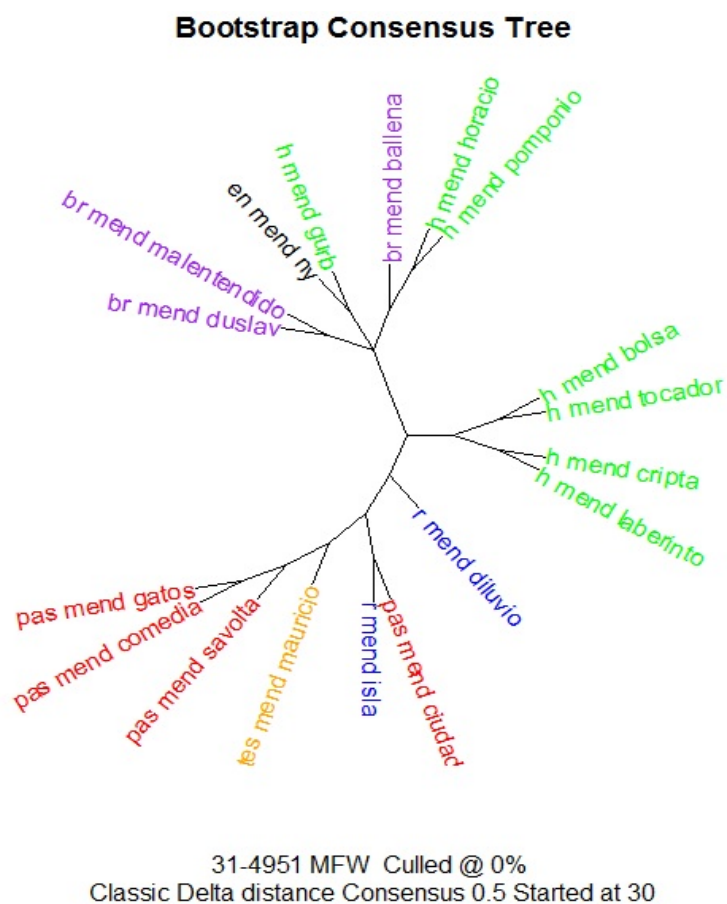


Figura 1: árbol de consenso con distancia Classic Delta para 5000 MFW.

La imagen anexada muestra, como resultado del análisis computarizado, las relaciones estilométricas entre las obras procesadas y su distancia, basado en un modelo estadístico de árbol de consenso teniendo en cuenta, entre las diferentes opciones que permite *Stylo*, una distancia estadística euclidiana.

El árbol presenta tres ramificaciones primarias: la ramificación de la parte central derecha contiene las cuatro novelas del detective Ceferino; la ramificación superior, los relatos breves *Tres vidas de Santos*, el ensayo *Nueva York* y tres novelas humorísticas, *Sin noticias de Gurb*, *El asombroso viaje de Pomponio Flato* y *El último*

*trayecto de Horacio Dos*. La ramificación de la parte inferior contiene el resto de ficciones, separadas por sub-ramificaciones que agrupan, a su vez, las novelas *Riña de gatos* y *Una comedia ligera*, en un extremo, y *La ciudad de los prodigios* y *La isla inaudita*, en el otro. Pese a que el análisis estilométrico no tiene en cuenta elementos de tipo narratológico, como la macroestructura de la narración o la arquitectura de la trama, o de tipo ideológico, como el tema de la obra o la profundidad de sus personajes, dado que no es este su cometido, facilita no obstante la agrupación por géneros o subgéneros al establecer vínculos y aplicar distancias entre diferentes relatos basándose en sus niveles léxico, morfosintáctico, discursivo y estilístico.

La relación de proximidad estilométrica entre las diferentes obras de Mendoza revela que no existen vínculos que atiendan a una clasificación cualitativa de tipo subjetivo, sino agrupaciones estilísticas y de género que no se corresponden con la división entre las llamadas novelas serias y las humorísticas.

La clasificación de las novelas mendocinas que proponemos, más allá del tipo de reconocimiento crítico obtenido, o de la marginación de las obras humorísticas, desea dar cuenta del conjunto de rasgos temáticos, estilísticos y estructurales de estas; sólo de esta forma resultará útil para el estudio de lo humorístico en la narrativa de Mendoza, independientemente de la voluntad del autor por escribir obras manifiestamente humorísticas, pero insistimos que no por ello “menores”, y a salvo en todo caso de prejuicios críticos basados en análisis subjetivos. Dicho de otro modo: de poco sirve a nuestro análisis una tipología que atiende a una supuesta trascendentalidad, vinculada a la distancia entre lo serio y lo humorístico, como separador de obras.

Así pues, presentamos una tipología de las obras mendocinas teniendo en cuenta el género, la estructura y el estilo de las obras, obviando la cuestión humorística.

- **Novela testimonio:**
  - *Mauricio o las elecciones primarias*
- **Novelas Pastiche:**
  - *La verdad sobre el caso Savolta*
  - *La ciudad de los prodigios*
  - *Una comedia ligera*
  - *Riña de gatos. Madrid 1936.*
- **Novelas paródicas:**
  - Del género negro:
    - *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*
  - Del género rosa:
    - *El año del diluvio*
    - *La isla inaudita*
  - De la literatura de viajes:
    - *Sin noticias de Gurb*
    - *El último trayecto de Horacio Dos*
    - *El asombroso viaje de Pomponio Flato*

Conviene a continuación presentar un esbozo argumental de la obras de ficción mendocinas, siguiendo el orden tipológico propuesto, dado que habremos de recurrir a

cuestiones de tipo argumental en cada uno de los apartados del presente estudio.

#### 4.1.1 Novela Testimonio

*Mauricio o las elecciones primarias* (MEP) es la única muestra en Mendoza de una narrativa próxima a la novela testimonio. Galardonada con el Premio Mejor novela del año 2006 por la Fundación José Manuel Lara, la obra transcurre en la España de los años ochenta de la Barcelona preolímpica. Narra en un tono entre grave y serio las vidas desengañadas de unos personajes otrora esperanzados durante la transición democrática, aunque acomodados en el interés personal tan solo una década después de la muerte del dictador una vez alcanzado el poder. La novela presenta el fin del proceso de la Transición, tantas veces catalogada como ejemplar por los *mass media*, con resultados decepcionantes, donde la política se ha convertido en *una asociación de hombres de negocios que dirigen el país como lo que es: un negocio* (MEP: 59).

El protagonista de la novela, Mauricio, es un dentista con una vida común, alejado de la política, hasta que un amigo de infancia, Fontán, le presenta a unos miembros del Partido Socialista, Victor Alemany y Andreu Fitó, quienes le convencen de la necesidad de colaborar con el partido con vistas a las elecciones autonómicas, haciendo las veces de candidato, informador y sensibilizador de las masas.

Mosén Serapio, un ex cura alcoholico, y Brihuegas, histórico del PSOE, acompañan a Mauricio en el viaje de conocimiento a las tramoyas del partido, hasta comprobar por sí mismo, junto al lector, el caos reinante en la organización debido a la inexperiencia e incapacidad de la gestión. El escepticismo de las bases, hartos de esperar un revolución social que nunca llega a pesar del discurso oficial y la propaganda

de las altas esferas del partido.

El descenso a los infiernos de la política autonómica de Mauricio topa con la inevitable alusión al *nacionalismo reaccionario y victimista disfrazado de progresismo y rebeldía* (MEP: 294) que convierte a Cataluña en el objeto de deseo de políticos incapaces, profesionales sin un ideario más allá del mero espolio.

Durante el viaje tendrá ocasión de entablar amistad con Clotilde y Adela, “la Porritos”. La primera, una pasante de abogada pagada de sí misma, inconformista en lo profesional, e irreflexiva e inestable en lo personal. La segunda, una mujer de condición humilde (cantante en los mítines del partido) *simple y generosa* (MEP: 72), que representa *el dolor y la rabia de una generación* (MEP: 362) y que, su trágico final, la convierte en *el símbolo de una ilusión perdida, exterminada por algo nuevo, terrible y oscuro contra lo que no valían pactos ni conjuras* (MEP: 360).

MEP es el testimonio de una época que ve pasar la esperanza en un país más justo, más moderno, más solidario, pero que pasa de la *utopía política al politiquero, de la liberación sexual a la amenaza del sida, del trabajo como medio de expansión a la rutina embrutecedora, de la veneración al menosprecio de la mujer* (Mendoza, 2006: 45). Es una novela atípica en la trayectoria de Mendoza, por inusualmente seria, y por ser su única incursión en la novela testimonio.

#### **4.1.2 Novelas Pastiche**

*La verdad sobre el caso Savolta* (VCS) parece la obra de un escritor experimentado y maduro pese a ser la primera publicación de Eduardo Mendoza. Se mantuvo sin ser publicada durante cuatro años, hasta que finalmente ve la luz en 1975



con el beneplácito de los compañeros de profesión, que lo reciben como a uno más, y de la crítica. VCS relata una serie de sucesos acaecidos en Barcelona entre los años 1917 y 1919 con la empresa de armas Savolta como telón de fondo. Haciendo uso de diferentes enfoques narrativos y del pastiche de géneros, el relato tiene su origen en las actas de un juicio celebrado en 1927 en Nueva York para dilucidar el cobro de un seguro, juicio en el que Javier Miranda, protagonista y uno de los narradores, declara como testigo.

Miranda es un joven vallisoletano emigrado a Barcelona en busca de empleo. Es contratado por un bufete de abogados como ayudante del abogado y socio fundador de la empresa Savolta. Gracias a Cortabanyes, entablará amistad con Lepprince (un joven francés que había conseguido entrar en el círculo de la burguesía barcelonesa y ganarse la confianza del patriarca Savolta, con cuya hija, María Rosa, contraerá matrimonio) que, a su vez, le contrata para que lleve a cabo otro tipo de trabajos vinculados al fin último de Lepprince: hacerse con el control de la empresa y, la postre, con la fortuna de Savolta.

Como parte de su plan, Lepprince contrata a Max, un espía alemán, a fin de iniciar un tráfico de armas con el gobierno alemán. Lepprince aumentará la producción de la fábrica, en la misma medida en que incrementa las horas de trabajo de los obreros sin contraprestación salarial alguna. Por este motivo, los empleados recurren a huelgas y manifestaciones que Lepprince mandará sofocar extorsionando violentamente a sus jefes sindicales. Miranda, sin saberlo, forma parte indirecta del plan. Contrata a dos matones que trabajan para María Coral, una bailarina del cabaret de la que ambos se enamoran.

Asimismo, Lepprince le pide que entable amistad con el periodista y simpatizante anarquista, Domingo Pajarito de Soto, a quien Lepprince había contratado

para realizar artículos favorables sobre la empresa. El objetivo de Miranda era convencer al periodista de que sus fuentes no son fiables y que en modo alguno se explotaba a los empleados de la fábrica. Miranda no consigue su propósito, ya que Pajarito de Soto descubre la trama urdida por Leppince, quien ordena su asesinato. Sin embargo, antes de que esto suceda, Pajarito de Soto envía una carta a Javier detallando los planes del francés.

Uno de los socios fundadores de la empresa, Parells, investiga por su cuenta a Pajarito de Soto con la ayuda de Nemesio Cabra Gómez, quien descubre la carta de Pajarito de Soto e informa de su contenido tanto a Parells como al Comisario Vázquez. Comienza una investigación oficial sobre la empresa Savolta. Leppince temiendo que el Comisario Vázquez descubra la verdad, consigue que lo destinen a Tetuán gracias a contactos en el ministerio, aunque el Comisario Vázquez seguirá informado del caso por medio del sargento Totorno.

Leppince descubre la carta de Pajarito de Soto y, por miedo a que llegara a manos de Savolta, ordena a Max el asesinato del empresario y, tras el fin de la Primera Guerra Mundial, el de Parells, quien lo acusa de llevar la empresa a la ruina.

El desenlace de la trama se produce cuando Miranda vuelve a Barcelona, descubre que Leppince ha muerto en el incendio de la fábrica y decide ir a la mansión de los Leppince, donde se encuentra con el Comisario Vázquez, quien le relata toda la verdad sobre los sucesos acaecidos y le entrega la carta que Pajarito de Soto le había escrito. Cortabanyes, por su parte, le entrega a Miranda una carta de Leppince en la que le indica que ha puesto una póliza de seguros a su nombre y le solicita que acuda a Nueva York para ejecutarla y transferir el importe a la viuda, María Rosa Savolta.

*La ciudad de los prodigios* (CP) confirmará en 1986 que las expectativas que la

crítica había depositado en Mendoza eran, sin ningún género de dudas, fundadas. La novela de su consagración transcurre en un período de cuarenta y un años, enmarcado por dos acontecimientos similares: las Exposiciones Universales de Barcelona en 1888 y 1929. Paralelamente al desarrollo urbanístico de la ciudad, la novela relata el itinerario de Onofre Bouvila, un muchacho de provincias que, al igual que Miranda, había venido a la ciudad condal a probar fortuna.

El crecimiento de la ciudad condal se funde con el crecimiento y destino de Onofre en una trama en la que el peso de lo histórico triunfa sobre la base policíaca y folletinesca. El proceso de madurez de Bouvila se ve contaminado por la corrupción moral de la sociedad barcelonesa: el relato de la fulgurante ascensión social de Bouvila, casamiento de conveniencia con la rica Margarita Figa i Morera mediante, primero como jefe de una poderosa banda mafiosa para, en último término, encabezar una nueva industria cinematográfica encargada de resucitar *la producción que la guerra había paralizado* (CP: 287). Bouvila se convierte en un ser oscuro, cruel, traicionero que, atento a los móviles y aspiraciones de la sociedad en la que vive, irá derribando sin miramiento cualquier obstáculo que se interponga en su camino, explotando el máximo provecho de las oportunidades que ofrecía la propia ciudad y la guerra europea.

Bouvila vivirá al margen de la ley, aunque el contexto moralmente degradado de la Barcelona de comienzos del siglo XX le conducirá al triunfo personal y a convertirse, tras su trágica desaparición en extrañas circunstancias, en paradigma de una época: *Con él la ciudad tiene contraída una deuda de gratitud perenne [...] Simbolizó mejor que nadie el espíritu de una época que hoy ha muerto un poco con él* (CP: 392).

La siguiente novela del grupo “pastiche” aparece diez años después. *Una comedia ligera* (CL), galardonada con el premio a la mejor novela extranjera editada en

Francia, pinta un cuadro costumbrista de los primeros años de posguerra en la Barcelona estival de 1948. Junto a lo histórico, Mendoza introduce de nuevo el elemento policíaco, folletinesco y metaliterario.

Carlos Prullàs es un escritor de astracanadas bien posicionado entre la alta sociedad Barcelonesa, cuya última obra, *Arrivederci Pollo!* está a punto de estrenarse; *un advenedizo casado con una mujer rica* (CL:218), Marta, heredera de una acomodada familia barcelonesa que durante los acontecimientos narrados en la novela se encuentra veraneando en Masnou, donde la familia tiene una segunda residencia. El talante mujeriego y bohemio de Prullàs provocará el enredo policíaco en el que el protagonista se verá envuelto.

Durante sus intermitentes estancias en la casa de Masnou, Prullàs conocerá a Marichuli Mercadal, vecina y amiga de su familia, con quien iniciará un *affair* aprovechando las prolongadas ausencias de su marido. Al mismo tiempo, inicia una segunda aventura extraconyugal con Lili Villalba, aspirante a actriz y parte del elenco de actores que ensayan *Arrivederci Pollo*.

Ignacio Vallsigori, promotor de la comedia y amante de Villalba, es asesinado horas después de una salida nocturna con Prullàs, quien se convierte en principal sospechoso en la investigación que el comisario don Lorenzo Verdugones dirige con la ayuda del propio Prullàs.

Se inicia así el periplo policíaco del protagonista que culminará con el descenso a los bajos fondos de la ciudad donde, en una escatológica y cervantina escena, Prullàs perderá la falsa dignidad burguesa que hasta entonces había formado parte de la imagen que proyectaba de sí mismo.

El cierre en falso de la trama policíaca, que libera a Prullàs de la sombra de la

culpabilidad, provoca, empero, un giro de 180 grados en su vida familiar y profesional. Escarmentado por los acontecimientos recientes, Prullàs entiende que aquel ha sido el último verano de su juventud, que su carrera en verdad estaba acabada y que su futuro dependería a partir de entonces de no amenazar la estabilidad que le venía proporcionando la familia de su mujer

La última de las novelas “pastiche”, ganadora del comercial premio Planeta de 2010, es *Riña de Gatos. Madrid 1936* (RG). Por segunda vez, Mendoza abandona Barcelona como escenario de sus novelas para situar en el Madrid previo al golpe de estado de 1936 la sucesión de acontecimientos que envuelven a Anthony Whitelands, un experto en pintura española, contratado por Álvaro del Valle y Salamero, duque de la Igualada, para autenticar y, en su caso, valorar su colección de cuadros con el fin de que, en caso de necesidad, la familia del duque disponga de efectivo para salir del país. La trama policíaca y sentimental se entrecruza con los acontecimientos que desembocarán en el alzamiento militar de julio del 36. Junto a los personajes ficticios, Mendoza da vida a los protagonistas históricos de la conspiración: los falangistas José Antonio Primo de Rivera, Sánchez Mazas, Fernández Cuesta; o los insurgentes, aunque aún indecisos, generales Franco, Mola y Queipo de Llano. Junto a ellos, la policía española, la SSE, el espionaje inglés y los servicios secretos soviéticos.

#### **4.1.3.1 Novelas paródicas del género negro**

El grupo de novelas paródicas del género negro lo inicia *El misterio de la cripta embrujada* (MCE), segunda en orden cronológico de publicación, y que supuso para la crítica un desencanto notable tras la colección de elogios recibida por VCS. Con todo,

habría de ser la primera de cuatro novelas protagonizadas por el demente Ceferino<sup>34</sup>, liberado del manicomio donde está recluido para ayudar al comisario Flores a descubrir el paradero de una niña, Isabel Peraplana, desaparecida de un internado de religiosas. Al no ser el encargado de resolver el enigma un profesional, como el comisario Flores, sino un loco sin nombre, *de instrucción y cultura deficientes* (MCE:15), la novela subvierte y deforma el género referente con intención claramente humorística, donde lo importante no es la andanza detectivesca en sí misma, sino la recreación de ciertos ambientes, personajes y situaciones que a través del prisma humorístico le sirve a Mendoza para sancionar cuestiones de índole social y política.

El señor Peraplana, poderoso industrial catalán *metido en negocios sucios* es una inequívoca reencarnación de Lepprince, del mismo modo que el comisario Flores nos recuerda a su homólogo Vázquez, también de VCS. En su caso, Nemesio Cabra Gómez parece reencarnarse en la piel del innostrado detective loco, quien a pesar de la ausencia de medios logísticos para la tarea encomendada y, a partes iguales, de la falta de cordura y decoro del personaje, termina descubriendo que es el propio padre de la niña desaparecida el ejecutor del secuestro. Sin embargo, el comisario Flores tapaná todo para no salpicar la reputación de los involucrados, cerrando en falso la aventura detectivesca, motivo por el cual Flores le encargará una nueva tarea en *El Laberinto de las Aceitunas* (LA).

Tras el éxito editorial de *MCE*, Mendoza publica cuatro años después una nueva aventura de Ceferino. En esta ocasión, Flores lo introduce en una investigación

---

34 El protagonista se presenta ante el inspector Flores como Ceferino Sagrañes, de ahí que en ocasiones la crítica y el propio Mendoza se hayan referido al loco detective sin nombre en ocasiones como Ceferino: (...) *Está usted hablando, inspector, con don Ceferino Sagrañes, concejal del Ayuntamiento y propietario de bancos, inmobiliarias, aseguradoras, financieras, constructoras, notarias, registros y juzgados, por citar sólo una parte de mis actividades marginales* (MCE:83).

gubernamental que afecta al mismísimo ministro de agricultura. Cargado con una maleta repleta de billetes que debe entregar al día siguiente a un grupo terrorista en una cafetería de Madrid por encargo del ministro, Ceferino despierta tras haber sido drogado por un camarero manco, y comprueba tras volver en sí que *la cerradura* [del maletín] *había sido forzada* (LA: 32) y que el dinero había desaparecido.

A su regreso a Barcelona, lee en un periódico que se le da por muerto y que el solicitante de la operación había desaparecido sin que el comisario Flores pudiese determinar a ciencia cierta su identidad.

Su hermana Cándida le ayuda a identificar al falso ministro: Toribio Pisuerga, alias Muscle Power, actor sin empleo, drogadicto. Consciente de haber sido víctima de un engaño, Ceferino comienza una búsqueda que le permite dar primero con el actor moribundo, quien le susurra al oído los nombres de El Caballero Rosa y la Emilia.

No tardará en localizar a La Emilia, Suzanna Trash, aspirante actriz, novia, amiga y cómplice del difunto Muscle Power. Ambos formarán a partir de ese momento un dúo investigador al que se sumará un vecino de la Emilia, Plutarque Pajarell. En el transcurso de las pesquisas, acabarán enfrentándose con la policía, el gobierno, el hampa, la farándula, la iglesia, los espías, y descubrirán las verdaderas labores de la empresa Aceitunas Rellenas, la agencia teatral la Prótasis y las labores de unos ingenieros extranjeros de una estación de rastreo y seguimiento bajo la dirección de las tropas del mando conjunto. De nuevo, y a pesar de sus descubrimientos, Ceferino regresa al manicomio frustrado, aunque jura aclarar algún día *tanto cabo suelto y tanto punto negro como siempre quedan en los misterios* (LA:267).

En LA, Eduardo Mendoza profundiza en temas que habían sido esbozados en su novela precedente: la denuncia caricaturesca de una corrupción generalizada que, una

vez más, queda impune: un mensaje social crítico que habremos de retomar en posteriores análisis.

La siguiente aventura de Ceferino, *La aventura del tocador de señoras* (ATS), habría de esperar diecinueve años en ver la luz. Acompañando al detective innombrado regresan algunos de los personajes de las dos novelas precedentes: su hermana Cándida, el comisario Flores y el doctor Sugrañes. Y junto a los viejos personajes, nuevos arquetipos de la picaresca barcelonesa: el chófer Magnolio, la prostituta Purines, especialista en masoquismo, Reinona, la mujer fatal de la aventura, el falso industrial Manuel Pardalot, el abogado Horacio Miscosillas, Agustín Taberner, alias el Gaucho; Santi, guarda jurado, el alcalde de Barcelona y, por último, Ivet, *la alta y muy guapa, con unas piernas despampanantes* (ATS: 78).

La aventura, en esta ocasión, comienza con la expulsión de Ceferino del manicomio, dado que la institución será vendida para construir en su lugar *un centro comercial y seis bloques de viviendas* (ATS: 12). Una vez recobrada la tan deseada libertad, visita a Cándida, convertida ahora en una tradicional ama de casa, quien lo ayudará a emplearse como peluquero en el tocador de señoras de su cuñado, aunque sin sueldo por lo que *tendrá que conformarse con las propinas y con lo que pueda sustraer de los bolsos de las señoras* (ATS: 27).

En la nueva vida de Ceferino irrumpirá una chica joven y guapa que le solicitará una tarea acorde a su experiencia: la sustracción de unos documentos comprometedores de la empresa *El Caco Español*. Ceferino se verá envuelto en la muerte del empresario Manuel Pardalot, asesinado la misma noche y en el mismo lugar donde había cometido el robo.

La policía da con el paradero de Ceferino y comienza entonces la enmarañada



trama detectivesca. Con la ayuda de Magnolio, logrará hacer unos descubrimientos comprometedores que implican a la alta burguesía ciudad condal, incluido el propio alcalde y a la hija del difunto empresario, y que culmina en una divertida escena final digna del mejor cine mudo.

Insiste de nuevo Mendoza en la sátira social, especialmente incisiva con los altos cargos de la política municipal, en su codicia, corrupción y lujuria, en medio del caos general en el que se encuentra la Barcelona post-olímpica.

Aún daría vida una vez más a Ceferino, en *El enredo de la bolsa o la vida (EBV): Empezaba a escribir otra cosa y me salió esto. La idea me vino cuando pasaba por una callecita de Barcelona. Había un local con dos letreros. El primero decía: Centro de Yoga Jardín de la Perfecta Felicidad; en el segundo: Se traspasa. Eso es lo que está pasando*. La declaración de Mendoza se produce cuando se encuentra en su cénit la crisis económica iniciada en 2007. *Con la crisis hemos recuperado algo que no debimos olvidar, que este es un país pobre y cutre*, sentencia (Entrevista, *El País*, 13 de abril de 2012).

Ceferino continúa regentando el tocador de señoras al que se había vinculado “profesionalmente” en la anterior aventura. Frente a ella, la familia china Siau ha abierto un bazar de “todo a un euro”, con quienes entabla amistad tras la venta del tocador, aunque la verdadera trama se inicia con la propuesta de Rómulo El Guapo, viejo camarada del manicomio, de dar un golpe y, posteriormente, con la desaparición del propio Rómulo y el comienzo de las pesquisas para dar con su paradero. Con la ayuda de una *troupe* de pícaros digna de lástima, Ceferino se verá envuelto en una trama terrorista que busca atentarse contra la primera ministra alemana Angela Merkel.

El Pollo Morgan, un timador que trabaja de estatua viviente de doña Leonor de

Portugal en La Rambla; el Juli, negro albino, también escultura humana de Ramón y Cajal; Pashmarote Pancha, profesor de yoga; la Moski, acordeonista en los chiringuitos de la Barceloneta; Mahnelik, un repartidor de pizzas; Armengol, el propietario de un restaurante popular y Quesito, la supuesta hija de Ceferino, de 13 años, que solicita la su ayuda para dar con el paradero de Rómulo El Guapo, forman el grupo de ayuda de Ceferino.

En línea con la actitud satírica que había iniciado con *ATS*, Mendoza aprovecha las contradicciones de la crisis económica para denunciar el espolio de la élite económica y política sobre el resto de la sociedad: *Era admirable ver como aquellos potentados, tan duramente golpeados por la crisis financiera, como acababa de saber leyendo un periódico, seguían manteniendo la apariencia de derroche y jolgorio con el único fin de no sembrar el desaliento en los mercados bursátiles* (*ATS*:112). Entre ambas novelas y las dos primeras de la serie resulta evidente el paso del humorismo y la caricatura cómica a la sátira social, transformación que habremos de analizar con mayor detalle.

#### **4.1.3.2 Novelas paródicas del género rosa.**

Tras el rotundo éxito de *La ciudad de los prodigios*, Mendoza cambia de registro para adentrarse en la deconstrucción de la novela rosa con *La isla inaudita* (II) nos traslada, por primera vez fuera de Barcelona. Transcurre la novela en una Venecia mítica, la de *San Marcos, San Jorge y San Nicolás* (II: 46), donde abundan los mitos, leyendas y los milagros de santos. El viaje sentimental de Fábregas, hastiado empresario por herencia familiar, falto de ideales y de perspectiva vital, que decide romper con su

presente abandonando la dirección de la empresa para lanzarse a la aventura, porque *la vida cotidiana se había vuelto insoportable* (II: 14).

Venecia le defrauda a su llegada, infestada de turistas que *vestían andrajos y apestaban* (II: 63), asaltados a partes iguales por vendedores ambulantes y maleantes que los atracaban *a plena luz, en la más absoluta impunidad* (II: 63). Mendoza ofrece de Venecia un paisaje poco fiel a la idea que sobre la ciudad del amor tenemos los occidentales, y visionaria estampa de lo que habría de ser la Barcelona post-olímpica y su ya crónico problema con el turismo de masas.

No obstante, Fábregas se siente subyugado por el misterio que envuelve cada calle, palacio y canal de su casco histórico. Pero, por encima de todo, por el encuentro fortuito con una enigmática veneciana, María Clara, de la cual se enamorará. El rechazo sentimental de esta le conducirá a un retiro espiritual de un año a fin de ganarse su favor. Aprovechando el retiro, Fábregas reflexionará sobre la vida y sus claroscuros, hasta que María Clara decide sacarle de su particular torre de marfil.

La deconstrucción paródica que Mendoza lleva a cabo de la novela rosa adolece de intención cómica o humorística, aunque si tenemos en cuenta la definición de parodia de Linda Hutcheon (2000) tal afirmación no invalidaría el carácter paródico de *II*, dado que se trata de *una repetición con distancia crítica, que remarca más la diferencia que las similitudes*, excluyendo por tanto la necesidad cómica o humorística.

Continuando en la misma línea deconstructiva, *El año del diluvio* (AD) recrea la historia de amor en la Cataluña rural de posguerra entre Augusto Aixelà *rico y soltero y además atractivo* al que *las malas lenguas atribuían idilios y aventuras con mujeres de diversa edad, estado y condición* (AD: 13); y Sor Consuelo, joven superiora del hospital local, *atractiva, inteligente y audaz* (AD: 140), que solicita la ayuda económica del

cacique para transformar el *edificio arcaico y ruinoso* (AD: 15) que gestionaba en asilo para ancianos.

La relación estrictamente vecinal servirá de base para una labor de seducción donjuanesca por parte de Augusto, basado en el engaño y en el poder de persuasión del cacique. Tras una visita de Augusto al futuro asilo, donde despliega sus dotes de seducción, Sor Consuelo decide escribir a la Superiora Provincial a fin de solicitar un traslado que le permita huir de la tentación a la que ha sido expuesta.

No obstante, Sor Consuelo acudirá a casa de Don Augusto para confesarle la irresistible atracción que éste ejerce sobre ella –*te amo (...), no sé cómo sucedió tal cosa (...)* y *me parece que te he querido siempre y trato de entender y no encuentro razón en el mundo para no amarte*, (AD: 94-95), acabando como no podría suceder de otro modo en los brazos de Augusto, asumiendo la culpa, pero sin atisbo de remordimiento.

La sucesión de acontecimientos se verá alterada por la aparición de un bandolero que interrumpe la partida de Sor Consuelo cuando esta se disponía a vivir con Augusto. El bandolero forma parte del grupo de maquis, que desde su escondite en las montañas próximas al pueblo, continúan la resistencia antifranquista en la España rural de posguerra.

Al tanto de las vicisitudes de Sor Consuelo, el bandolero tratará de convencerla de que *llama a una puerta equivocada*, por ser Augusto un cabrón y un miserable que *le tomará el pelo y no le dará ni un céntimo* (AD: 113). Asimismo, le informa de que ha realizado una transferencia a favor del convento por valor de dos millones de pesetas.

Finalmente, la Guardia Civil da con el paradero de Sor Consuelo y del prófugo, cuya banda ya había sido arrestada. Gracias a la intermediación del cabo Lastre, al que la monja había conocido en casa de Augusto, le salvará del paredón de fusilamiento,

quien a petición suya la llevará a casa del cacique, donde descubre que este había partido con rumbo desconocido y sin dejar ningún aviso.

Regresa, empero, triunfante al convento por el doble hecho de haber recibido los dos millones de pesetas prometidos por Augusto (aunque no haya sido él el verdadero depositario) y por haber salido con éxito de los que habían considerado un secuestro por parte de los bandoleros.

A pesar de ello, será relevada de su cargo tras las obras y destinada a otros centros, y sólo volverá al asilo del pueblo treinta años después, vencida por la vejez y la enfermedad. Será entonces cuando reviva *el cálido recuerdo del único momento de intimidad que me ha sido concedido en este mundo* (AD: 170), maldiciendo todos la sucesión de acontecimientos que habían impedido continuar con el proyecto de vida que había idealizado junto a Augusto.

El personaje de Sor Consuelo posee claras resonancias de los arquetipos femeninos de la novela naturalista española (Ana Ozores, Fortunata), del mismo modo que con Don Augusto Mendoza actualiza paródicamente el donjuanismo, cuyo referente directo es Don Álvaro Mesía, el gris Don Juan de *La Regenta*.

#### **4.1.3.3 Novelas paródicas de la novela de viajes.**

Pese a que las dos de las tres novelas que conforman este subgrupo contienen ecos y referencias directas a clichés del género de ciencia ficción, en ambos casos la forma parodiada es la propia literatura de viajes; en ambas Mendoza opta por utilizar el recurso del cuaderno de bitácora para armar su discurso narrativo, imitando el sistema de anotación, el estilo basado en la precisión de las descripciones, el detallismo de los

diarios, las crónicas de los exploradores, las experiencias de viaje.

*Sin noticias de Gurb* (SNG) aparece publicada en el diario *El País* durante el mes de agosto de 1990, con una entrega diaria de lunes a sábado. Un año después sería publicada en forma de libro, siendo hasta hoy uno de los mayores éxitos editoriales de Mendoza.

Esta novela sin pretensiones, aunque honesta en su cometido y de magníficos hallazgos humorísticos, expone el diario del comandante de una misión espacial integrada por una pareja de extraterrestres, entre cuyos vagos objetivos se encuentran establecerse y entrar en contacto con los habitantes del planeta Tierra. El lugar escogido para llevar a cabo el cometido será Barcelona, dos años antes del acontecimiento internacional que habría de mudar la imagen de la Ciudad Condal, los Juegos Olímpicos de 1992.

*07.00 Cumpliendo órdenes (mías) Gurb se prepara para tomar contacto con las formas de vida (reales y potenciales) de la zona. (...) dispongo que adopte cuerpo análogo al de los habitantes de la zona. Objetivo: no llamar la atención de la fauna autóctona (...). elijo para Gurb la apariencia del ser humano denominado Marta Sánchez.* (SNG; 9). Gurb, transformado en una famosa y atractiva cantante pop del momento, desaparece y de él nada se sabe hasta el final del relato. La búsqueda del subordinado desaparecido y el estudio de las costumbres de los barceloneses constituyen el leitmotiv de la novela.

Como en la literatura de viajes a inexplorados y desconocidos territorios, todo es nuevo para el comandante, quien sucintamente nos pone ante nuestra propia realidad deformada a través de un análisis aparentemente objetivo, aunque intencionadamente cargado de sátira: *08.04 Aprovecho la oportunidad para analizar la composición del*

*agua de la zona: hidrógeno, oxígeno y caca* (SNG: 12).

Mendoza usa la voz del comandante para profundizar en el proceso paródico y satírico de representación de una mimesis deformada: la observación pintoresca de escenas cotidianas por medio de tal deformación satírica, le sirve para realzar los aspectos negativos de una sociedad urbana, industrializada y consumista y, junto a ello, los problemas que debe enfrentar el hombre moderno: la contaminación ambiental, el consumismo, la baja calidad de la vida, la delincuencia, las extravagantes reglas sociales, el poco gusto por la cultura o la falta de horizontes vitales.

También hay espacio para un tipo de comicidad disparatada que consigue rebajar el tono satírico y devolver al lector a la amenidad de una lectura menos grave: *Debo recuperar la cabeza, que ha salido rodando de resultas de la colisión* (SNG: 13). Mendoza utiliza el humorismo, la sátira y la comicidad con las dosis justa para crear una caricatura de la moderna forma de vivir en las ciudades desarrolladas.

La aventura termina con el reencuentro entre el comandante y Gurb, quien apegado a la vida en la tierra y a su nueva vida como mujer, consigue convencerlo de enviar la nave de regreso y sin tripulación, quedando como náufragos en un territorio que, a pesar de su extravagancia y hostilidad, les ha terminado por cautivar.

Por su parte, con *El último trayecto de Horacio Dos* (UTHD), Mendoza retoma el formato de publicación diaria (*El País*, junio de 2001), que tan buen resultado comercial le había proporcionado con *Gurb*, y la parodia de la literatura de viajes, pero recurriendo en mayor grado a la parodia científica.

Horacio Dos es el comandante de una nave espacial de la Tierra, cuya única misión (de tiempo indeterminado) es alejar de la sociedad a algunos de sus ciudadanos más problemáticos:

(...) cuando hace poco menos de un año las autoridades competentes me convocaron para confiarme esta misión, sólo se me dijo que debía transportar un cierto número de *Delincuentes, Mujeres Descarriadas y los Ancianos Improvidentes* a un lugar cuyas coordenadas (...) me serían facilitadas al término del viaje (...) En realidad el trayecto no tenía destino, siendo su único objeto aislar a una serie de personas dificultosas (...), enviarlas a dar vueltas por la zona helicoidal en una nave averiada, gobernada por inútiles y desaprensivos, hasta que algún contratiempo, la escasez de alimentos y medicinas o el simple transcurso de los años acabara con los ocupantes. (UTHD: 178-180).

Horacio Dos, formado en la Academia de Mandos de Villalpando, emprende este su último viaje de una carrera plagada de *negligencia, incompetencia y desfachatez* (UTHD: 9), tras haber sido seleccionado por el mando a causa de sus escasos conocimientos de navegación espacial. Así las cosas, la nave se dirige sin rumbo fijo por el espacio, alcanzando algunas colonias espaciales de sugerentes, por deconstructivos, nombres (Derrida, Aranguren...).

La comicidad se asienta en la esperpéntica composición de la tripulación, cuya *personalidad indócil* (UTHD: 9), más acostumbrada a la vida pícaro y disoluta que llevaban en la Tierra, haga que la nave parezca más un burdel que a una organización científico-militar, en permanente *estado de excitación, por no tener salida, acaba encontrando su desahogo natural en el prójimo* (UTHD: 154).

Insubordinación, motines, laxa moralidad y grosería, de los que participan



incluso los propios mandos, a los que *les importa un bledo* (UTHD: 16) la autoridad: el segundo de a bordo mantiene una tórrida relación con la atractiva y sensual Cuerda, componente del grupo de *mujeres descarriadas* por la que Horacio se desvive en vano, otorgándole trato de favor; el doctor Aristóteles Argyris Agustinopoulos, alias Nalgaloca, trafica con *bebidas alcohólicas y sustancias tóxicas* (UTHD: 18); los asignados a la Sala de Máquinas Auxiliares celebran bacanales acompañados de las disolutas mujeres descarriadas, bajo la mirada gruñona de los viejos improvidentes.

No hay, por tanto, mando *de facto* ni disciplina en la nave: los alimentos, medicamentos y hasta el combustible son productos escasos que obligan a la tripulación a practicar la piratería espacial, a sobrevivir internamente del estraperlo o de la prostitución, lo que permitirá a Mendoza crear multitud de estampas cómicas.

A pesar de resultar una lectura liviana y, como en SNG, carente de pretensiones, Mendoza no desaprovecha la oportunidad para satirizar los mecanismos oficiales de poder y control, los procedimientos castrenses, la corrupción e hipocresía de los mandos, más ocupados en fomentar la discordia entre la tripulación que en cumplir con sus funciones, en un contexto en el que imperan *la confusión, el caos, el desgobierno* (UTHD: 171).

Por último, entre las novelas parodia del género de viajes, Mendoza publica en 2008 *El asombroso viaje de Pomponio Flato* (AVPF). En esta ocasión, nos encontramos ante un sorprendente pastiche de géneros bajo el formato de epístola latina que, a parte de la crónica de viajes, incluye la parodia de la novela histórica, la hagiografía y, de nuevo, la parodia del género policíaco.

Pomponio Flato es un patricio romano del siglo I d.c. en busca de una fuente de aguas milagrosas que, según un antiguo papiro en poder de Pomponio, proporcionan

sabiduría a quien la bebe. En su peregrinaje, plagado de escatológicos sucesos, llega a Nazaret, donde conocerá al carpintero José, a su hijo Jesús, al tribuno Apio Pulcro, *muy escrupuloso en todo lo que concierne a sus obligaciones* (AVPF: 17), Teo Balas (alias Barrabás), a Lázaro, un mendigo harapiento y a Zara la Samaritana, prostituta, entre los principales personajes de la trama policíaca que Pomponio habrá de resolver, a pedido de Jesús, para liberar a su padre de la acusación de asesinato del rico Epulón, desaparecido en extrañas circunstancias.

Con un extraordinario sentido del decoro, y sin rozar siquiera la blasfemia, Mendoza realiza una divertida e inteligente narración en la que caricaturiza naciones y razas (feroces aunque no exentas de verosimilitud y humor las semblanzas de árabes, griegos, romanos y judíos, *rudos, fieros, desconfiados, cerrados a la lógica, refractarios a cualquier influencia (...), enzarzados en perpetua guerra, unas veces contra enemigos externos, otras entre sí*” (AVPF: 19-20)); vuelve a satirizar a los estamentos de poder, - *¡Qué lejos quedan los tiempos en que Roma pagaba a los traidores! Otros con menos méritos son ahora gobernadores de provincias prósperas, prefectos, magistrados, incluso cónsules* (AVPF12: 16); e incluso encuentra en las propias religiones, de la tradición greco-latina y de la judeo-cristiana principalmente, materia para un humorismo culto e inteligente, que se ríe de la universalidad de la religión, de sus dioses y santos, como cuando Apolo se aparece ante Pomponio al final del relato y le explica que gracias a su intervención ha podido restablecer cierto orden de justicia en el desenlace de los acontecimientos, aunque (...) *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* (AVPF: 180).



## 4.2 Tratamiento de la forma:

### 4.2.1 Análisis de los elementos estructurales. Modelos de trama y significación de episodios.

A partir de la clasificación tipológica de subgéneros presentada en el punto anterior, podemos establecer una primera clasificación de macroestructuras que responde al mismo tiempo al tipo de narración presentada (pastiche / parodia), como a la finalidad de la misma (reinterpretación posmoderna de géneros / humorismo).

El grupo de novelas pastiche (VCS o CP) presentan una estructura narrativa compleja, cronológicamente no lineal. En VCS, por ejemplo, el orden de los acontecimientos de la trama se muestra fraccionada en el tiempo (no lineal) y en el discurso (yuxtaposición de diferentes voces, narradores y géneros). La importancia que en este caso adquiere el formato de secuencias (cada una de las escenas que forman parte de la trama) llama poderosamente la atención, al conjugarse en la misma obra elementos de la tradición literaria popular (el folletín, la novela de intriga y la novela histórica) y las propuestas estéticas de la novela vanguardista y experimental (la construcción fraccionada del relato). La estructura de VCS, por ejemplo, está dividida en tres grandes bloques:

El primero comprende los capítulos I-V de la primera parte: se presentan los recuerdos del protagonista de forma cronológicamente inconexa, hecho justificado por el propio narrador en el capítulo IV: *Los recuerdos de aquella época, por acción del tiempo, se han uniformado y convertido en detalles de un solo cuadro (...) Las imágenes se mezclan* (VCS:123). Junto a las escenas narradas por Miranda, se entremezclan

escenas presentadas en formato periodístico (artículos y noticias) y judicial (facsimiles), lo que produce un efecto caleidoscópico de la materia narrativa.

El segundo bloque lo comprenden los capítulos I-V de la segunda parte: pese a la menor complejidad, continúan narrándose tres historias paralelas, momento en el que Miranda pasa de narrador a actante de la propia historia narrada.

El tercer bloque contiene los últimos cinco capítulos. Una vez eliminadas las historias paralelas y ajustada la cronología de acontecimientos, el relato se simplifica a través de una única trama que complementa los espacios vacíos dejados por la sucesión de secuencias de los bloques I y II.

CP comparte con VCS su división en tres partes y su complejidad estructural. En las dos primeras partes, capítulos I al III, y IV y V respectivamente, se narran las vivencias de Bouvila entre los años 1887 y 1899. La tercera parte comienza catorce años después, en 1913, aunque el salto temporal se verá acompañado de numerosas incursiones al pasado a través de analepsis. Toda la estructura narrativa está vinculada a las frases inicial y final de la novela, que describen la ascensión y decadencia de Bouvila y de la propia ciudad de Barcelona: *El año en que Onofre Bouvila llegó a Barcelona la ciudad estaba en plena fiebre de renovación* (CP, 9); *Después la gente al hacer historia opinaba que en realidad el año en que Onofre Bouvila desapareció de Barcelona había entrado en franca decadencia* (CP, 394).

Frente a este tipo de estructura compleja, caleidoscópica y cronológicamente quebrada, Mendoza utiliza para sus novelas paródicas otro tipo de organización estructural, caracterizadas por la linealidad cronológica y modelos de trama que simulan el género parodiado, formato que también utilizará en sus últimas novelas pastiche, CL y RG. La estructura de trama presente en las parodias del género detectivesco en las

cuatro novelas de Ceferino (con un referente directo en la novela negra americana de las décadas de los 30 y 40) siguen un esquema de narración lineal, autodiegética, donde las funciones de tipo nuclear, usando la terminología de Barthes, se multiplican durante los dos primeros tercios de la narración, a fin de mantener en el receptor un estado de incertidumbre lectora sobre el desenlace de los acontecimientos.

El distanciamiento estructural que se produce a través del proceso de reconstrucción paródica acontece principalmente en dos niveles: en el exceso de funciones nucleares falsas, o motivos ciegos, y en el uso recurrente a *índices e informaciones*, continuando con el modelo de análisis de Barthes, mucho más frecuente en la parodia que en el modelo parodiado, con el objetivo de aumentar los elementos contextuales, espaciales y temporales, susceptibles de tratamiento cómico o humorístico y, por tanto, focalizar en ellos la atención lectora, y no en el desenlace de la trama detectivesca como cabría de esperar en una novela policíaca. De ahí que el desenlace de la trama, y de las diferentes subtramas, sea siempre incompleto y, desde el punto de vista de la búsqueda de un climax narrativo, insatisfactorio, dado que el género, y su parodia, sólo comparten aquellos elementos narrativos que funcionalmente sean pertinentes para la deconstrucción paródica. Se trata, así pues, de una imitación superficial de las estructuras en tanto en cuanto necesarias para el objetivo humorístico perseguido.

Por su parte, Mendoza presenta, como ya hemos visto en el apartado 4.1.3.3, una variante de la parodia del género detectivesco en AVPF, al mezclar el uso de la estructura del género detectivesco con el formato de la epístola latina, lo que le permite no sólo aproximar al lector al tiempo contextual del relato, sino también hacer uso de numerosas digresiones propias del género clásico con un objetivo claramente

humorístico:

*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 (AVPF: 27).*

La estructura basada en cuaderno de bitácora, presente en SNG y UVHS, recrea los modelos de la literatura de viajes y los de ciencia ficción (subgénero derivado de la primera): capítulos ordenados cronológicamente en días, con desarrollo de múltiples tramas, motivos e índices que convergen en finales abiertos (Gurb y su capitán deciden instalarse en la tierra como dos humanos corrientes, y el comandante Horacio, junto a su desarrapada tripulación, continúan el viaje tras escapar de la Estación Espacial Derrida). En el caso de SNG, la subdivisión en minutos de cada capítulo del diario le sirve a Mendoza para incluir al propio tiempo cronológico como elemento humorístico, como habremos de ver en el apartado 4.2.3.

En resumen, desde el punto de vista del uso de diferentes macroestructuras narrativas, la relación que se establece entre ellas y el tono general de cada una de las novelas (mayor o menor aproximación a la parodia y, por tanto, a una intención humorística), es claramente funcional: las novelas pastiche presentan una mayor originalidad, basada en la libertad y complejidad estructurales (por influencia de la novela experimental), a fin de actualizar los géneros que le sirven de modelo, enriqueciendo la narración, mientras que las novelas inequívocamente humorísticas imitan, y alteran conscientemente, la estructura de los géneros parodiados con intención

deconstructiva y humorística.

#### **4.2.2 Elección, creación y recreación de los personajes.**

##### **Prototipos y arquetipos.**

El censo de personajes que habitan el mundo ficcional de Mendoza, pese a contar con un volumen considerable de integrantes, se encuentra circunscrito a un conjunto restringido de arquetipos. Llàtzer Moix (*Mundo Mendoza*: 183) presenta una personal y acertada agrupación de los arquetipos más recurrentes: el héroe accidental, el ambicioso/dominante, la mujer hechicera, el loco, los conchabados, los policías, los doctores, el forzado, los complementos de conciencia, los pobres, y los personajes de la vida. Moix se centra, sin intención ni necesidad de ser exhaustivo, en varios de los arquetipos creados por Mendoza y que configuran una sociedad literaria movida por los conflictos que habremos de analizar en el apartado 4.3.

Hablando en términos estructurales, los arquetipos mendocinos se encuentran subdivididos entre los que pertenecen a la élite social (política y/o económica), los que aspiran a pertenecer a la élite, y a la cual sirven con la esperanza de un ascenso social, y los supeditados a ella (opuestos o no). Los personajes protagonistas de las novelas de Mendoza pertenecen invariablemente al último grupo, héroes (o antihéroes) posmodernos, cuyas referencias podemos encontrarlas antes incluso del advenimiento del posmodernismo, y que deriva en gran parte del héroe vanguardista y de la deformación y subversión del héroe romántico.

El innombrado protagonista, y narrador de la tetralogía del detective loco,



responde por sí solo a un arquetipo único y recurrente en Mendoza: modelo paródico del detective accidental (nos permitimos utilizar el calificativo que Llätzer Moix aplica en general a los héroes mendocinos), demente, pobre, socialmente excluido que, por carecer, carece hasta de nombre. En Ceferino reconocemos no pocos rasgos del modelo arquetípico picaresco: su pertenencia a la clase social más desfavorecida, sus vínculos con el lumpen, la capacidad de adaptación al ambiente, una habilidad, astucia e inteligencia adaptadas a la lucha por la supervivencia, una moral *sui generis*, propia de quien se siente desclasado:

*(...) soy, en efecto, o fui, más bien, y no de forma alternativa sino acumulativamente, un loco, un malvado, un delincuente y una persona de instrucción y cultura deficientes, pues no tuve otra escuela que la calle ni otro maestro que las malas compañías de que supe rodearme, pero nunca tuve, ni tengo, un pelo de tonto (MCE: 15).*

Asimismo, es evidente, como ya hemos señalado anteriormente, el vínculo entre Ceferino y uno de los personajes secundarios de VCS, Domingo Pajarito de Soto, el periodista loco.

La accidentalidad del papel detectivesco de Ceferino es relativa, si tenemos en cuenta la asignación del rol que el Comisario Flores le venía asignando en el pasado como confidente de la policía.

*Necesitamos, por ello, una persona conocedora de los ambientes menos gratos de nuestra sociedad, cuyo nombre pueda ensuciarse sin perjuicio de nadie, capaz de*

*realizar por nosotros el trabajo y de la que, llegado el momento, podamos desembarazarnos sin empacho. No te sorprenderá saber que tú eres esa persona (MCE:23).*

Sin embargo, las capacidades y aptitudes de Ceferino exceden en mucho a la valoración que sus accidentales superiores, adyuvantes y oponentes presuponen en él. El detective accidental responde con inteligencia, picardía y sorprendente lógica y sentido común a las diferentes tareas que le son encomendadas, todo ello soportado sobre un férreo instinto de supervivencia. Quizá esta última, el sentido común, sea la más inverosímil de sus aptitudes: Ceferino es, además de personaje y barroco narrador, una utilísima herramienta literaria con la que Mendoza puede sobrepasar los límites de la verosimilitud sin menoscabo de la integridad narrativa. Es más, precisamente gracias a esta subversión de lo verosímil, Mendoza consigue una degradación paródica máxima.

Por otra parte, el hecho de que Ceferino nunca vea cumplidas sus expectativas ni recompensados los esfuerzos con la libertad tantas veces prometida por el doctor Sugrañes y el comisario Flores, provocan en el lector, si no un sentimiento de compasión, sí al menos una complicidad con quien, a pesar de satisfacer más allá de lo esperado los encargos, se ve engañado y derrotado por la élite social y sus adyuvantes; en MCE, amenazándolo incluso con la posibilidad de denunciar algunas de las faltas cometidas durante la misión en aras de la investigación y, principalmente, chantajeándolo con la posibilidad de torcer un futuro prometedor para Mercedes, de quien se había enamorado:

*Nada le impide dejar atrás para siempre un exilio odioso y un pasado turbio y reintegrarse a la excitante vida*

*barcelonesa, matricularse en Filosofía y Letras, hacerse trotskista, abortar en Londres y vivir feliz. ¿Empañarás un futuro tan brillante con tu petulante ansia de notoriedad?* (MCE: 223).

O en LA, aprovechando la única torpeza del detective al invadir la estación espacial y atacar a los ingenieros a cargo. En cualquier caso, volviendo a ser recluso en el manicomio, aunque resignadamente feliz por haber disfrutado al menos de unos días de libertad.

A lo largo de las novelas, y del discurrir literario del propio autor, observamos no obstante una evolución en el personaje. El Ceferino de las dos primeras novelas difiere del loco reconvertido en peluquero que regresa en ATS y EBV. El proceso de maduración (y envejecimiento) de Ceferino le han restado ilusión y fe, aunque no cierto altruismo cuando se trata de proteger al personaje femenino de turno. Consciente de su precaria condición socio-económica, así como de las pocas posibilidades de redención, la mera supervivencia, junto con una insaciable sed de aventuras y querencia por meterse en problemas, parecen ser los únicos motivos que rigen su precaria existencia. Expulsado del manicomio, como el resto de internos, Ceferino se enfrenta por primera vez a la tal ansiada libertad:

*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:6).*

Esa capacidad camaleónica de adaptación a las circunstancias (que Mendoza llevará al extremo al crear al personaje narrador de SNG, con quien comparte no pocos caracteres), le permiten moverse entre la élite que lo desprecia, los adyuvantes de la élite que lo utilizan, y el lumpen que lo reconoce y lo acepta como a uno más entre los suyos. Su función como narrador es clave en la representación de los tres estratos, a donde volveremos en el análisis del apartado 4.3.2.

El comandante de SNG no comparte con Ceferino ni la demencia ni su pertenencia al lumpen, pero sí su voluntario anonimato y su función como narrador heterodiegético. Aunque habremos profundizar sobre ello en 4.2.4, es necesario resaltar el vínculo que une a ambos personajes en este punto, dado que lo que sabemos de ambos nos viene tanto de la acción que ellos narran como de la focalización que de ella hacen ambos a través de sus papeles. El comandante es en parte trasunto reformulado de Ceferino: el hecho mismo de ser un extraterrestre permite ahondar en el análisis de la realidad circundante allí donde Ceferino no podía llegar, a riesgo de entorpecer la credibilidad del personaje. Mientras este se deleita con la ingesta de Pepsi-colas, el comandante lo hace con alimentos de mayor enjundia: *15.15 Me como los diez kilogramos de churros que he comprado. Me gustan tanto que, acabado el último, me como también el papel aceitado que los envolvía (SNG: 95)*. Las descripciones sobre elementos de la vida cotidiana, representados desde el punto de vista de un extraño, favorecen la óptica satírica del espacio revestida por una aparente asepsia: *Aprovecho la oportunidad para analizar la composición del agua de la zona: hidrógeno, oxígeno y*

*caca* (SNG:12).

El comandante, empero, no sufre de igual modo la adaptación al medio como Ceferino. Al fin y al cabo cuenta a su favor con la capacidad de añadir cuantos ceros sean necesarios al montante de su cuenta corriente, lo que le permite no sólo elegir el tipo de casa o el barrio donde morar:

*-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:35);

sino despreciar incluso los mecanismos de la sociedad de consumo -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:37).

El comandante también comparte con Ceferino, Javier Miranda, Carlos Prullás, Anthony Whitelands y Pomponio Flato la función de pesquisador, aunque tangencialmente. De los seis antihéroes mencionados, es el único al que no podemos denominar como "detective accidental". El resto sí lo son, y comparten entre sí numerosos caracteres y funciones. Ninguno de ellos es detective, ni juez, ni policía; son, accidentalmente, investigadores que han de desentrañar la verdad entre los diferentes engaños urdidos para enmascararla. Y todos ellos se enfrentan a la resolución de las

tramas planteadas desde contextos que le son ajenos: Javier Miranda es un emigrante en Barcelona, Anthony Whitelands viajero en Madrid, Ceferino recluso en libertad provisional y Pomponio turista científico. Los dos primeros pertenecen al subtipo social de aspirantes a la élite, mientras que Ceferino y Pomponio están supeditados a ella.

Este último, pese a su origen noble *-Con un hilo de voz les dije que era un ciudadano romano, de familia patricia y de nombre Pomponio Flato, y que de resultas de una ligera indisposición me había caído del caballo (AVPF:7)-* viaja sin recursos y proyecta sobre sí una imagen paupérrima:

*(...) desde la víspera se habla de un romano que ha enfermado buscando unas aguas milagrosas y ahora va por las calles tirándose pedos. Unos dicen que soy un hombre sabio y me llamaban rabí o raboni, que en su lengua significa "maestro". Otros me llaman simplemente imbécil (AVPF:30).*

Pomponio responde al pedido de Jesús únicamente por dinero y, al igual que Ceferino, conseguirá resolver sólo en parte los enigmas que se ocultan tras la trama.

El detective patricio resulta ser el único protagonista con fe en la estructura política y social del poder *-Si hay autoridad y disciplina, dice, todo lo demás funciona solo. Si no, nada funciona, aunque se le ponga empeño. Roma es el mejor ejemplo de esta máxima; y la tierra que en estos momentos atravesamos, también, pero en sentido contrario (AVPF:17)-*, y que mantiene su fe en los ideales tanto del Imperio como en los personales, incluso después de las numerosas vicisitudes sufridas:

—Confío en que la experiencia te haya servido de algo y que en el futuro no vuelvas a ingerir aguas raras y heteróclitas en busca de resultados quiméricos.

—En eso te equivocas —le dije—. Precisamente ahora puedo proseguir las exploraciones con renovadas fuerzas. (AVPF:184).

De hecho, es por propia elección que el noble Pomponio enfrenta el desgaste de una vida de indigencia, nómada y peligrosa:

—(...)Pero tú, a la vista de tu situación y de tu aspecto, seguramente habrás sido víctima de una injusticia similar. Le respondí que no, que me encontraba en aquella situación por mi propia voluntad y por mi afán de investigar y de saber (AVPF:184).

El idealismo de Pomponio no deja de ser, claro está, un elemento más de burla, vista la corrupción en la que se asientan las estructuras políticas del Imperio, por un lado, y la carencia de base científica del proyecto investigador del patricio, por otro.

A pesar de la muestra paródica de Pomponio, el máximo común denominador de los detectives accidentales de Mendoza es el materialismo (en la medida en que todos ellos entienden la función del capital en la segmentación de clases, independientemente de su origen), el conformismo (con una aceptación casi estoica del *statu quo* social) y el escepticismo (dado que no encajan en el ideario de ninguna ideología *mainstream*). En contraposición, los héroes accidentales mendocinos son poseedores de una ética que los convierte en puntuales defensores del débil y en circunstanciales fiscales ante determinadas injusticias sociales, pese al aparente inmovilismo: son numerosas las

ocasiones, por ejemplo, en las que el aburguesado Prullàs de CL reparte limosna o en las que Ceferino antepone el bienestar de su adyuvante al suyo propio.

Otra característica que comparten los detectives accidentales mendocinos es la de aparentar cierta estulticia como recurso defensivo ante el contexto. En ocasiones parecen marionetas a merced de la voluntad de los poderosos, o bajo el influjo de los personajes femeninos ante los que indefectiblemente sucumben; y la aparente torpeza no deja de ser un arma defensiva para circunstancias adversas, de las cuales, cabe decir, casi siempre sacan provecho.

Entre los personajes adyuvantes, asumen un rol principal los personajes femeninos (a excepción de Sor Consuelo, único personaje femenino protagonista en las novelas de Mendoza). Moix las denomina *hechiceras* (Moix: 191), en tanto en cuanto ejercen un dominio sobre los protagonistas y sus oponentes. Ocupan uno de los tres vértices del triángulo formado por ellas, los antihéroes y los poderosos.

El esquematismo de la construcción de los personajes femeninos mendocinos parece una constante (Sor Consuelo aparte) para un autor que ha llegado a admitir cierta dificultad a la hora de recrearlos (...) *por desconocimiento, supongo* (Moix: 193). La ausencia de profundidad se ve compensada, no obstante, por una construcción expresionista y una funcionalidad narrativa clave para la construcción de las diferentes tramas, en las novelas pastiche, o como recurso humorístico en las novelas paródicas a través de la caricaturización .

María Coral, VCS, y Delfina, CP, son sabedoras de la fuerte atracción que por ellas pueden llegar a sentir los hombres; y utilizan el recurso de la atracción como defensa para escapar de la miseria y alcanzar un estatus de dominio sobre quienes detentan el poder y sobre quienes orbitan en torno a él. Responden en cierta medida al



modelo femenino recreado en la novela negra: experta, atractiva, inaccesible y manipuladora. De María Coral, Miranda recuerda la impresión del primer encuentro y el influjo que a partir de ese momento ejercería sobre él: *maldije los turbios senderos que la llevaron a desempeñar aquella peligrosa y marginada profesión de saltimbanqui en un local obscuro y viciado por todo lo bajo y malo de este mundo* (VCS:51). En contraposición, la primera impresión de Onofre Bouvila sobre Delfina no deja aún evidenciar ningún interés sentimental:

*Ahora la examinó con más detenimiento y la encontró verdaderamente repulsiva. Delfina tenía aproximadamente la misma edad que Onofre Bouvila; era reseca y desmañada, de dientes protuberantes, piel cuarteada y ojos huidizos* (CP:51).

No obstante, treinta años después de conocerla, Onofre la convertirá en estrella de la incipiente industria cinematográfica española y, con ello, en objeto de deseo de miles de espectadores.

En CL, Mendoza complementa los perfiles femeninos dando vida a cuatro personajes que resultan clave para el desarrollo de la trama, y ante las cuales el antihéroe Prullàs parece desnortado y a merced de la voluntad de cada una de ellas. Lili, la joven aspirante a actriz, Mariquita Pons, estrella en declive de las tablas, Marichuli Mercadal, vecina de veraneo, Maribel y Martita, la esposa de Prullàs.

En cierta medida, los personajes femeninos de estas tres novelas *pastiche* son los referentes de sus equivalentes caricaturizados en las novelas paródicas: Suzanna Trash, Ivet, Lavinia Torrada, la señorita Cuerda, Zara (la samaritana) y Mercedes Negrer. Esta

última, adyuvante de Ceferino en MCE, representa una caricatura de las adyuvantes de los detectives del género negro y, a su vez, de la imagen estereotipada de las jóvenes españolas nacidas durante los últimos años del franquismo que alcanzaron la edad adulta durante el inicio de la Transición. Ceferino nos la describe con la habitual lascivia que usa en estos casos:

*Sus facciones eran diminutas, regulares y agraciadas; sus piernas, embutidas en un ceñido pantalón de pana negra, largas y aparentemente bien torneadas; sus caderas, redonditas; su cintura, estrecha, y sus mamellas, que un jersey de lana acanalada pugnaba por constreñir, pujantes y saltarinas. Imaginé que sería de las que se dispensan del sostén, categoría esta que cuenta con mi beneplácito (MCE:150).*

Exiliada en un pequeño pueblo alejado de las áreas metropolitanas, Mercedes enfrenta con resignación y menosprecio los envites machistas de sus vecinos: *tengo ya una encomiable mala fama, que me paso por el culo (MCE:92)*, ocasión que utiliza Mendoza para ridiculizar la institucionalizada costumbre al cotilleo y la ofensa infundada:

*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 (MCE:92).*

Mercedes no pertenece, sin embargo, al prototipo de hechicera señalado por Llätzer Moix: lejos de manipular o usar a Ceferino para sus fines, Mercedes es consciente del conjunto de debilidades materiales, físicas y psíquicas de nuestro antihéroe. La imagen de mujer libertina, esquivada y fría que de Mercedes tienen sus vecinos contrasta con una vida en verdad de soltería y celibato (*—[...]Soy una reprimida. Nunca me he ido a la cama con un tío. Me dan miedo los hombres. Mi sedicente promiscuidad es sólo un número que oculta mi poquedad. ¡Qué bochornazo!* (MCE:146); así como con la la calidez y protección que muestra con Ceferino:

*—Te oí hablar en sueños —dijo ella. Y agregó sin mucha lógica—. Yo tampoco podía dormir. ¿Te has hecho pipí?*

*—Anoche cené demasiado —dije a modo de excusa, porque se me caía la cara de vergüenza.*

*—A todos nos ha pasado alguna vez. No te preocupes*  
(MCE:95)

Al contrario que Mercedes Negrer, la señorita Cuerda representa la caricatura de *femme fatale* dentro de la nave Horacio Dos. En principio, el comandante apenas ve en ella a una atractiva joven que por circunstancias desconocidas pertenece al grupo de mujeres descarriadas. Las indagaciones posteriores del comandante, y la cercanía de trato con la señorita Cuerda, le revelarán una personalidad interesada, inteligente y manipuladora; hace uso de todos sus encantos para seducir al líder de los delincuentes, a los dos suboficiales de abordaje, al médico y al propio comandante. Tras una apariencia de falsa debilidad femenina, parece esconder una amplia experiencia en los bajos

fondos:

*Pero en la mano de la señorita Cuerda había además del dedo una pistola de reducido tamaño, que la señorita Cuerda disparó con rapidez, frialdad y precisión, acertando al Contralor entre los ojos, con lo que éste dejó caer su propia pistola y se derrumbó con la sonrisa sardónica y libidinosa todavía pintada en los labios. ¡Caramba con la señorita Cuerda! (UVHD:63).*

En el vértice superior del triángulo formado por los personajes mendocinos, los detentores del poder (político, económico, administrativo) tienen una importancia capital para la configuración de cada una de las narraciones. Dado que Mendoza no pierde ocasión en mostrar la impermeabilidad de la estructura jerárquica de la sociedad española, y especialmente de la catalana, este grupo de personajes formado por políticos, mandos policiales, miembros de la burguesía catalana y aristócratas, sostienen un discurso basado en la medición de fuerzas entre el capital y el proletariado, en las novelas pastiche históricas, y en la derrota de la lucha de clases en los relatos contemporáneos. La representación del poder es, en todo caso, satírica, y no sólo en las obras marcadamente humorísticas. Las posibilidades, al mismo tiempo críticas y cómicas, que a Mendoza le ofrecen los arquetipos de poder anteriormente citados han sido convenientemente explotados a fin no sólo de satirizar todas y cada una de las deficiencias que caracterizan al político español, sino también para mostrar desde un punto de vista posmoderno la derrota de la masa frente al poder en la histórica lucha de clases.

La imagen que Mendoza proyecta sobre el poder se resume en el siguiente diálogo entre dos funcionarios en el folletín *La visión del Archiduque*<sup>35</sup>:

*-Dicen que el poder corrompe, ¿Es cierto?*

*-No, qué va. Lo que ocurre es que siempre lo ejercemos personas corruptas (capítulo 14).*

La primera muestra satírica de un personaje político aparece en LA: Ceregumio Vaca, falso ministro de Agricultura (en realidad sabremos después que se trata del buscavidas Muscle Power) representa el papel de alto cargo gubernamental quien, no perteneciendo por nacimiento a la élite política o económica, parece haberse hecho un hueco entre la élite desde la marginalidad y probablemente gracias a esta, como otros ejemplos mendocinos:

*Se arremangó el señor ministro la camisa y advertí que llevaba tatuado en el antebrazo un corazón atravesado por un dardo y festoneado por esta lapidaria inscripción: TODAS PUTAS (LA: 7).*

*(...) sacó del bolsillo trasero del pantalón una navaja automática, la abrió con la pericia de quien ha practicado en callejones y zaguanes y rasgó sin miramientos uno de los cojines del sofá (LA: 9).*

La sátira de la impudicia antecede a la sátira de la incompetencia y a la crítica irreverente de la deshonestidad:

---

<sup>35</sup> Publicado en *El País*, entre 25 de julio y el 11 de agosto de 1992. A diferencia de *Sin noticias de Gurb* o *El último trayecto de Horacio Dos*, no fue editado posteriormente en libro.

*—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 (LA: 8).*

Corrupción, oportunismo, incompetencia, estulticia, zafiedad y vínculos con el lumpen califican a los diferentes personajes del poder. Junto a los Ministros, Mendoza se gusta en la sátira a los alcaldes, arquetipo que desarrolla el ATS a través del alcalde de Barcelona. El discurso que pronuncia ante la burguesía local en una fiesta privada con fines recaudatorios merece ser reproducido casi íntegramente. En él convergen, deformadas, las impúdicas destrezas del político patrio:

*—Ciudadanas y ciudadanos, amigos míos, permitidme interrumpir vuestra vacía cháchara para explicaros el motivo de esta convocatoria intempestiva y del sablazo que la acompaña. Hace un momento nuestro gentil anfitrión, el amigo Arderiu, a quien tanto debemos, sobre todo en metálico, me decía que el tiempo vuela. Al amigo Arderiu Dios no le ha concedido muchas luces; todos estamos de acuerdo en que es un imbécil. Pero a veces, pobre Arderiu, dice cosas sensatas. Es cierto: el tiempo vuela. Acabamos de guardar los esquís y ya hemos de poner a punto el yate. Suerte que mientras nos rascamos los huevos la bolsa sigue subiendo. Os preguntaréis, ¿a qué viene ahora esta declaración de principios? Yo os lo diré. Se avecinan las elecciones municipales. ¿Otra vez? Sí, majos, otra vez (...). No hace falta que os diga que me*

*presento a la reelección. Gracias por los aplausos con que sin duda recibiríais este anuncio si no tuvierais las manos ocupadas. Vuestro silencio elocuente me anima a seguir. Sí, amigos, vuelvo a presentarme y volveré a ganar. Volveré a ganar porque tengo a mis espaldas un historial que me avala, porque lo merezco. Pero sobre todo porque cuento con vuestro apoyo moral. Y material (...). No será fácil. Nos enfrentamos a un enemigo fuerte, decidido, con tan pocos escrúpulos como nosotros, y encima un poco más joven (...). Los que pretenden tomar el relevo alegan que a hemos cumplido nuestro ciclo, que ahora les toca a ellos el mandar y el meter mano en las arcas. Tal vez tengan razón, pero ¿desde cuándo la razón es un argumento válido? Desde luego, no es con razones con lo que me moverán de mi poltrona (ATS:93).*

Complementando el perfil del alcalde ibérico, Rius i Taulet deja la siguiente perla en CP: *Sólo dos cosas me hacen sentir alcalde, decía él: gastar sin freno y hacer el bandarra. Sus sucesores en el cargo adoptaron este lema (CP: 105).*

Como contrapunto a los personajes de poder, un grupo de personajes a contracorriente, algunos de ellos afiliados al dogma anarquista de la tradición proletaria catalana, desfilan por las novelas de Mendoza como un segundo frente de antihéroes románticos, por derrotados: Domingo Pajarito de Soto (VCS) y Gaudet (CL) son los ejemplos más representativos de ello. Ambos son débiles, representan la oposición al poder, se adscriben ideológicamente a posiciones defensoras del proletariado y poseen un concepto de la justicia superior al de los héroes accidentales, ante los que ejercen un papel de soporte como complementos de conciencia del héroe accidental.

En conjunto, Mendoza crea siempre personajes potencialmente caricaturizables

o, en el caso específico de los antihéroes, los enfrenta a situaciones críticas que generan reacciones humorísticas debido a vulnerabilidad del personaje y a la extrañeza del contexto. Y utiliza el recurso de la caricatura tanto en sus novelas pastiche como en las narraciones paródicas. Existe, claro está, una diferencia de grado, de mayor caricaturización en las novelas paródicas porque existe una necesidad humorística en todos los elementos que componen el relato paródico. No obstante, Mendoza parece no poder escapar a una especie de necesidad burlesca cuando enfrenta a los héroes accidentales ante sus propias miserias.

#### **4.2.3 Retórica del humor mendocino: análisis de los elementos estilísticos.**

Como podremos comprobar en el presente apartado, el talento literario de Eduardo Mendoza para desarrollar un amplísimo conjunto de procedimientos y recursos verbales, y saber conjugar estos con procesos transtextuales y pragmáticos, convierten la obra del barcelonés en un completo corpus de uso de la retórica y de la estilística con fines humorísticos. Domina como pocos los más diversos tropos, juegos verbales, figuras y procedimientos intertextuales, prestigiando como ningún otro de su generación el subgénero paródico, dignificando a través de la riqueza estilística la literatura de humor.

Conviene volver a declarar que, también desde el punto de vista estilístico, la utilización de recursos retóricos con objetivos humorísticos se extiende más allá de las



obras paródico-humorísticas, alcanzando los diferentes tipo de discursos de personajes y narradores de las erróneamente definidas como novelas “serias”, lo que convierte este procedimiento de contaminación humorística en un inequívoco estilema mendocino.

Dividiremos el análisis de los recursos retóricos empleados por Mendoza siguiendo el siguiente orden: análisis de tropos y recursos semánticos, por una parte, y figuras verbales por otra. No obstante, y debido a su relevancia desde el punto de vista narrativo, dedicaremos el apartado 4.2.4. específicamente al análisis del discurso de narradores y personajes. Asimismo, citaremos con frecuencia el soporte teórico presentado en el punto 2.1, en especial al contenido sobre teorías del humor que cerraba el apartado.

Tropos por antonomasia de las vanguardias literarias y del humorismo de posguerra, la greguería y el aforismo aparecen frecuentemente en boca de narradores intradieгéticos mendocinos que intentan definir un mundo que les es extraño y ajeno; o cargados de resonancias decadentes: *Los cables del ascensor colgaban como fideos exánimes* (LA:32). Por ello son profusamente utilizados en SNG y UTHD. El comandante de Gurb recurre a ambos tipos de procesos metafóricos para describir elementos de la cotidianidad:

*(...) automóviles [cuatro ruedas pareadas rellenas de aire fétido](SNG: 9).*

*El trazado de la costa, a vista de pájaro, se diría la obra de un demente* (SNG:12).

En ocasiones, el aforismo se enriquece por incorporación de uno o más tropos

y/o figuras, como en la siguiente definición aforística, construida sobre una paradoja de razonamiento imperfecto que es rematada con una hipérbole. La mirada del extraterrestre, perplejo ante la paradoja, la reconstruye el lector por medio de su conocimiento pragmático y lo interpreta como sarcasmo:

*La diferencia fundamental entre los ricos y los pobres parece ser ésta: que los ricos, allí donde van, no pagan, por más que adquieran o consuman lo que se les antoje. Los pobres, en cambio, pagan hasta por sudar (SNG:18).*

*Empiezo a analizar la composición química del vino [ciento seis elementos, ninguno de ellos derivado de la uva] (SNG:32).*

De hecho, Mendoza recurre con frecuencia a la construcción de aforismos mediante la inclusión de hipérbolés, en ocasiones extremas al punto de convertir la exageración en adynaton, con un clara intención a la vez cómica e irónica, como en el siguiente ejemplo donde el superior de Gurb critica la carencia de fiabilidad de la profesión periodística:

*Los humanos tienen un sistema conceptual tan primitivo, que para enterarse de lo que sucede han de leer los periódicos. No saben que un simple huevo de gallina contiene mucha más información que toda la prensa que se edita en el país. Y más fidedigna. (...); Oh, cuán fácil les sería la vida a los humanos si alguien les hubiera enseñado a descodificar! (SNG: 23).*

O en la disparatada descripción que hace sobre la densidad del tráfico de acceso a la ciudad que le sirve para satirizar la vida contemporánea en las grandes urbes y los nocivos hábitos de sus habitantes:

*En los accesos a la ciudad se producen retenciones, que a menudo alcanzan el grado de importantes retenciones. Algunas de estas retenciones, sobre todo las denominadas importantes retenciones, duran hasta el próximo fin de semana, de modo que hay personas desafortunadas (y familias enteras) que se pasan la vida yendo del campo a la retención y de la retención al campo, sin llegar a pisar nunca la ciudad en la que viven, con el consiguiente menoscabo de la economía familiar y la educación de los niños (SNG:42).*

En el siguiente ejemplo, Mendoza ahonda en la sátira del modo de vida urbano, utilizando el recurso a la enumeración caótica para amplificar el efecto hiperbólico, por un lado, y el antitético, por otro:

*En un local cercano al hotel pido e ingiero una hamburguesa. Es un conglomerado de fragmentos procedentes de varios animales. Un análisis somero me permite reconocer el buey, el asno, el dromedario, el elefante (asiático y africano), el mandril, el ñu y el megaterio. También encuentro, en un porcentaje mínimo, moscardones y libélulas, media raqueta de badminton, dos tuercas, corcho y algo de grava (SNG: 38).*

El recurso a la hipérbole es recurrentemente utilizado a fin de acentuar la

artificialidad e irrealidad del discurso paródico. Las diferentes gradaciones que los narradores presentan van desde un tipo de exageración ordinaria, en tanto en cuanto forman parte de metáforas hiperbólicas de uso común y coloquial entre hablantes nativos, como cuando Ceferino nos informa de que los calzoncillos estaban tan sucios *que difícilmente se habrían podido desprender de la piel sin herramientas* (ATS: 27); o cuando el mismo Ceferino describe el ocaso del manicomio:

*La comida empeoró tanto que se podía ver a los estreptococos correr por la mesa huyendo de ella; (...) 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: 7).

Hasta el uso de adynaton, que hemos visto anteriormente aplicada a la transgresión de las leyes de la lógica en dos ejemplos extraídos de SNG, y que en el siguiente ejemplo transgrede las leyes de la propia física:

*(...) su potencial maternidad se veía obstaculizada por una serie de cavidades internas que ponían en directa comunicación útero, bazo y colon, haciendo de sus funciones orgánicas un batiburrillo imprevisible e ingobernable* (MCE: 26).

Las hipérboles cómicas pueden aparecer incluso en mitad de un discurso que el lector no interpreta en un primer momento como humorístico, hasta que irrumpe el

elemento perturbador, común en los discursos de los narradores de CP, CL o RG:

*A las mujeres había que bajarlas casi en volandas. Los vestidos eran tan largos que cuando ellas ya habían desaparecido por la puerta de vidrio las colas seguían saliendo de los fiacres, como si un reptil fuese a la ópera (CP:51).*

Por su parte, las metáforas humorísticas son recursos indispensables de la construcción irónica, sarcástica y satírica de los relatos mendocinos. La impresión del reencuentro de Ceferino con su hermana resulta cruel por la deformación grotesca con la que el narrador da cuenta del paso del tiempo en el rostro de Cándida: (...) *los años transcurridos le han ido propinando a su paso fieras coces (ATS:15)*. Con un recurso metafórico similar, Ceferino describe el envejecimiento del doctor Sugrañes como un viaje veloz y desnortado: (...) *hacía mucho que se deslizaba por la ladera descendente de la vida haciendo slalom. Desmemoriado, sordo, cegato, lelo y flojo de remos (ATC:6)*. Asimismo, potencia las posibilidades humorísticas y sarcásticas de la metáfora agregando una construcción circunloquial cuando refiere el encuentro con el comisario Flores que da inicio a la aventura de LA:

*La guadaña impía del tiempo había restado donaire a su fina estampa, que no empaque, abotargando su faz, desertificando su cráneo, cariando sus molares, acreciendo michelines a su cintura y activando sus glándulas sebáceas en todo clima, lugar y circunstancias (LA: 8).*

La verborrea barroca de la que hace gala Ceferino en sus cuatro aventuras (que será analizada con mayor detenimiento en 4.2.4) encuentra en eufemismos y circunloquios un recurso cómico recurrente, y con frecuencia asociado a descripciones escatológicas: *Restañé el sudor que perlaba mi frente y otras partes menos nobles de mi anatomía* (LA: 28). Su antónimo, el disfemismo, aunque minoritario, cuenta también con algunos ejemplos puntuales:

*(...)Mi madre todo el santo día viendo la tele y mi padre diciendo que en la tele sólo dan basura, pero también la mira. ¿Sabes como dos focas? Pues igual.* (MEP:288).

Igualmente, el patricio Pomponio Flato, a causa del decoro y del respeto a las reglas del género epistolar que supuestamente ha de acatar, pero que el lector reinterpretaría en clave de parodia, utiliza el eufemismo escatológico profusamente :

*Es conocida por sus manantiales de aguas medicinales, a las que me propongo recurrir para acabar con las manifestaciones de mi indisposición, que todavía me ocasiona dolores intermitentes, por no hablar de turbación y sobresalto, pues une a lo estruendoso lo impredecible*  
(AVPF:22).

Este uso continuado de eufemismos por parte de Pomponio sirven, a su vez, como un elemento más del proceso deformador y humorístico del género textual

parodiado:

*[...] 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 compleción y un rostro de tal belleza, que olvidé por completo el motivo de nuestra presencia en aquel lugar (AVPF:40).*

El equívoco producido entre el uso eufemístico de un término y la consecuencia de su interpretación literal ofrece ocurrentes anfibologías, como en la escena entre una potencial cliente de la peluquería y el propio Ceferino:

*Poco antes del mediodía me despertó una mujer para preguntarme si podía teñirle de rubio el husky. Le dije que sí, pero cuando me enteré de que era un perro monté en cólera y la eché con cajas destempladas (ATS: 42).*

La anfibología es, de hecho, la figura literaria de mayor utilización por parte de los narradores mendocinos debido a la potencialidad cómica del recurso. En ocasiones, el equívoco trasciende la verbalidad del tropo para convertirse en una anfibología de objetos, y no de palabras, como sucede en la escena en la que Ceferino, tras acceder al colegio y librarse de la presencia de los perros guardianes gracias a la ofrenda de una butifarra (que percibe dura en exceso pese a su elevado precio), intenta hacer luz en la oscuridad de una celda:

*Saqué del zurrón la linterna que también habíamos comprado y comprobé, al querer usarla, que tenía entre las manos la butifarra y que, en el nerviosismo propio de las circunstancias, había ofrendado a los perros la linterna (MCE:182).*

Cercano al anterior por la asociación con el equívoco, la paronomasia aparece en contextos donde el narrador juega con coloquialismos o vulgarismos derivados del término original. Ceferino nos presenta un tugurio de gays sadomasoquistas, *el Leashes*<sup>36</sup>*American Bar, más comúnmente conocido por "El Leches" (MCE:16).* Bonifaci, el portero de la casa de Prullàs, atribuye un reciente apagón en Barcelona a la bomba "atómica" (CL:9).

El uso de coloquialismos, en especial de fraseologías, resulta especialmente cómico en boca del Ministro a quien los corresponsales del ayuntamiento de Barcelona acechan durante meses en busca de compromiso financiero de la administración central para sufragar los gastos de la Exposición Universal de 1988:

*(...) A lo que respondía el ministro al día siguiente con expresiones como "ir con la hora pegada al culo" (por ir justo de tiempo), "ir de pijo sacado" (por estar abrumado de trabajo), "ir echando o cagando leches" (por ir a toda velocidad), "sanjoderse cayó en lunes" (con lo que se invita a tener paciencia), "bajarse las bragas a pedos" (de dudoso sentido), etcétera; y se despedía diciendo: "¡hasta la siega del pepino!", o cosa parecida (CP:32).*

---

36 Sustantivo inglés: *cuero*.



En contraste, el discurso de Ceferino, por ampuloso y artificialmente culto, abusa cómicamente de la digresión, sobradamente justificada debido a la salud mental del detective. Con frecuencia se aparta deliberadamente de la línea narrativa para introducir información accesorio, aunque superflua, evidente e irrelevante, cuando no directamente inútil. Tales digresiones son una muestra intencionada de los defectuosos procesos cognitivos de los narradores, que en el caso de Ceferino explica al inicio de LA:

*Y de ahí mis reflexiones fueron a dar en la inexactitud de la metáfora que acabo de transcribir y en otros problemas que no tienen nada que ver con el asunto que a la sazón nos ocupaba, bien sea, como el doctor Sugrañes sugería a veces, por mor de eludir la realidad circundante, bien, como el mismo facultativo afirmaba cuando perdía los estribos, por falta de capacidad mental (LA:7).*

Asimismo, recurre a las figuras de repetición (enumeraciones caóticas, acumulaciones, anáforas y paralelismos) especialmente en UVHD y SNG. El extraterrestre narrador, absurdamente prolijo en sus cometidos profesionales, personales y narrativos, adquiere, a fin de escribirle una declaración de amor a la vecina,

*(...) una resma de papel, falsilla, tintero, plumillas, mango, papel secante, un boli (de refuerzo), el María Moliner, un manual de correspondencia (amorosa y mercantil), el refranero, la antología de la poesía espa-*

*ñola de Sainz de Robles y el libro de estilo de El País*  
(SNG: 103).

Es en esta novela donde con mayor frecuencia utiliza el recurso de la repetición. En el siguiente ejemplo, la aparente torpeza del comandante, así como las lógicas dificultades de adaptación al nuevo medio, no consiguen ocultar la responsabilidad de la administración municipal y de las diferentes empresas suministradoras de servicios públicos en el caos en el que acostumbran a sumir a toda una ciudad al ejecutar tan frecuentes como ineficaces tareas de mantenimiento:

*15.01 Me caigo en una zanja abierta por la Compañía Catalana de Gas.*

*15.02 Me caigo en una zanja abierta por la Compañía Hidroeléctrica de Cataluña.*

*15.03 Me caigo en una zanja abierta por la Compañía de Aguas de Barcelona.*

*15.04 Me caigo en una zanja abierta por la Compañía Telefónica Nacional.*

*15.05 Me caigo en una zanja abierta por la asociación de vecinos de la calle Córcega.*

*15.06 Decido prescindir del plano heliográfico ideal y caminar mirando dónde piso (SNG: 18).*

No obstante, también encontramos ejemplos de enumeraciones en CP cuya sórdida y trágica acumulación lo alejan de la comicidad, aunque no de cierto humor negro:

*Por todas partes vio miseria y enfermedades. Había barrios enterosaquejados de tifus, viruela, erisipela o escarlatina. Encontró casos de clorosis, cianosis, gota serena, necrosis, tétanos, perlesía, aflujo, epilepsia y garrotillo. La desnutrición y el raquitismo se cebaban en los niños; la tuberculosis en los adultos; la sífilis en todos (CP:18).*

Por otro lado, respecto a los recursos verbales derivados de la antítesis y la contradicción, de la aplicación de la lógica argumentativa en su más amplio sentido, incluyendo la paradoja y la subversión de los procesos de deducción, su empleo es profusamente utilizado como fuente de humor discursivo. Mendoza combina los procesos de deducción lógica con los efectos de la evidencia, de la sorpresa o de la incongruencia. La deducción lógica puede combinar los tres efectos anteriormente enumerados, como en el siguiente ejemplo donde el efecto obvio y esperado se conjuga con el de la imprevisión:

*El chófer era un tipo alto y fornido, con facciones de negro y color de negro, de lo que deduje que debía de ser un negro, salvo que fuera pintado y las facciones respondieran a otra causa, pues llevaba unas gafas de altísima graduación, cosa que no suelen llevar los negros, y menos cuando han de conducir (ATS: 33).*

El efecto sorpresivo mayor efecto humorístico cuando el proceso deductivo incluye un circunloquio, como en el retrato caricaturesco que de una monja plasma

Ceferino:

*La dama en cuestión sonreía con los labios cerrados, pero su mirada era escrutadora y sus cejas, muy pobladas, estaban fruncidas, lo que hacía que una arruga perfectamente horizontal surcara su frente, por lo demás tan terso como el resto de su cutis, en el que no había traza de afeites y sí una tenue sombra de bigote. De todo lo que antecede deduje que me encontraba en la presencia de una monja (...) si bien, las cosas como son, me ayudó a llegar a esta conclusión el que llevara un pequeño crucifijo prendido al pecho, un escapulario colgado del cuello y un rosario entrelazado en el cinturón (MCE: 12).*

Asimismo, resulta ocurrente la eliminación deliberada de una o varias de las premisas para la aplicación de un razonamiento imperfecto, como en el ejemplo anteriormente citado donde el comandante de Gurb describe dos barrios de la ciudad, preguntándose por qué hay personas que viven en un barrio pobre si en el otro la calidad de vida es obviamente mejor.

También las correlaciones de causalidad sufren alteraciones cuando la consecuencia del acto no guarda relación contextual con la causa, al haber sido eliminada la condición de esta. De igual manera, la descripción de los efectos potencialmente posibles de las cosas, aunque improbables, es también generadora de humor cuando la relación de la consecuencia con la causa resulta cómica por su capacidad perturbadora e hiperbólica. Por ejemplo, la comisión institucional que recibe de la empresa financiadora de la expedición al manicomio de Ceferino, la fábrica de

galletas *Miserere*, es recibida con una prueba de sus artículos, ricos *en fibra y gérmenes y muy estimulantes del tracto intestinal, por lo que apenas el autocar se hubo detenido en el patio central y se abrieron las puertas automáticas, saltaron afuera sus ocupantes preguntando al unísono y con desafuero dónde estaban los servicios* (ATS: 6).

Una variante de este recurso, el procedimiento de expectativa frustrada presenta una causa sin consecuencia o con efectos inesperados. El efecto humorístico, por tanto, es el resultado de la ausencia del efecto esperable:

*Para acabar de complicar las cosas, pide audiencia una comisión del sector de las Mujeres Descarriadas. La recibo. La componen tres mujeres que dicen hablar en nombre de todas, pero a la hora de exponer los motivos de su comparecencia ninguna quiere tomar la palabra. Después de un largo silencio las tres se retiran al unísono* (UTHD: 13).

Cuando del resultado de la relación causa-efecto se obtiene una reacción incongruente y desproporcionada, la humoricidad presentada nos introduce en el ámbito de lo absurdo. En la nave de Horacio Dos, hartos los tripulantes de la ingesta diaria de gachas de arroz, el segundo de a bordo sugiere como solución desmedida:

*Escasez. Gachas de arroz, medias raciones, para comer, y agua pútrida con clorofila para beber. Descontento general y conato de rebelión en el sector de los Delincuentes. El primer segundo de a bordo propone*

*gasearlos preventivamente (UTHD: 5).*

En este caso, Mendoza usa la lógica con objeto de engañar durante el proceso de construcción de hipótesis probables por parte del lector, conduciéndolo a un resultado incongruente e inesperado. Esta falsa e incongruente lógica, basada en la biasociación anotada por Bergson, produce el efecto humorístico esperado cuanto más vergonzante o ridícula sea la situación que ha provocado la escena.

La incongruencia conduce inevitablemente al absurdo, como tuvimos oportunidad de analizar en el apartado 2.1, y obtiene su materia narrativa de las contradicciones de lo cotidiano. Los personajes de las novelas paródicas mendocinas no cesan de realizar este tipo de acciones absurdas, inesperadas y sorprendentes. El comandante de Gurb regala un tren eléctrico a la señora Mercedes, internada en el hospital; en otra ocasión, se compra un Rolex de oro antichoque y lo destroza en la misma tienda para comprobar su autenticidad.

No obstante, las consecuencias absurdas no son en ocasiones ni arbitrarias ni gratuitas, sino que se justifican a través del desconocimiento de reglas pragmáticas o de comportamiento, lo que, por otra parte, no anula su capacidad humorística, las debidas al contraste entre clases sociales, en el caso de Ceferino, o entre culturas, como el interrogatorio del Juez Davidson a Javier Miranda que da inicio a VCS y que prosigue, intercalado, durante toda la novela:

*(J. D.)" ¿Cuándo y dónde nació usted?*

*(M.)" En Valladolid, España, el 9 de mayo de 1891.*

*(J. D.)" ¿Dónde ejerció usted sus actividades entre 1917 y*

1919?

(M.)" *En Barcelona, España.*

(J. D.)" *¿Debo entender que vivía usted en Valladolid y se trasladaba diariamente a Barcelona, donde trabajaba?*

(M.)" *No.*

(J. D.)" *¿Por qué no?*

(M.)" *Valladolid está a más de 700 kilómetros de Barcelona...*

(J. D.)" *Aclare usted este punto.*

(M.)" *...aproximadamente 400 millas de distancia. Casi dos días de viaje (VCS: ).*

Por otra parte, el cambio de registro o de nivel discursivo es, junto con la ironía, el procedimiento más frecuente del género paródico y, en consecuencia, uno de los procedimientos humorísticos más empleados por Mendoza. Recordemos cómo Bergson incide en el hecho de que un enunciado resulta cómico cuando expresa indiferentemente dos sistemas de ideas independientes, o si traspone la idea contenida en él a otro tono que no le pertenece, mezclando de este modo conceptos heterogéneos. La efectividad del recurso será más acentuada cuanto mayor sea el contraste entre los elementos comparados:

*—Estudiamos juntas de pequeñas. Éramos amigas. No teníamos secretos la una para la otra. Yo quería ser modelo y ella, teniente de la División Acorazada Brunete (ATS: 115).*

La fórmula de invención y selección de los nombres y mote de los personajes forma parte de este procedimiento: el doctor Aristóteles Argyris Agustinopoulos, más conocido como “Nalgaloca”, el doctor Sugrañes, Marichuli Mercadal, el detective Verdugones, Suzanna Trash, el profesor de yoga Pashmarote Pancha, Pomponio Flato o el doctor Pimpom, a través de quien Mendoza nos facilita la clave para interpretar los nombres de sus personajes en la siguiente escena de II:

*—Yo no invento sus palabras. ¿Por qué se empeña en contradecirme todo el tiempo, doctor Pimpom?—exclamó Fábregas—.*

*—Y usted, ¿por qué se empeña en llamarme de esta forma ridícula? —exclamó a su vez el otro—. ¡Yo no me llamo doctor Pimpom! ¿De dónde ha sacado este nombre grotesco e incluso degradante? Mi verdadero nombre es Scamarlán, doctor Scamarlán (II:134).*

También el aspecto visual del personaje sirve para contrapunto humorístico, como cuando Magnolio (negro africano) a fin de congraciarse con Ceferino, le dice:

*—Yo soy un hombre honrado, como usted. Usted y yo militamos en el mismo bando, aunque con distintas banderas. La de mi país es como la senyera, pero con un mandril en medio (ATS:65).*

El cambio de registro hacia un nivel superior, a través del uso de construcciones complejas y expresiones cultas o elegantes en los personajes pertenecientes al lumpen,



proporciona a la narración un tono general impostado, que analizaremos detenidamente en 4.2.4; así como el descenso puntual a niveles inferiores de la élite política o empresarial:

(...)¡Me cago encima de todas las carteras ministeriales!,  
dijo [Primo de Rivera] (CP: 361).

El cambio de nivel discursivo, mantenido o puntual, es un procedimiento de contraste, pero no el único. La paradoja implícita en los comportamientos sorprendentes, contradictorios o inesperados de los personajes provoca un efecto humorístico premeditado: el comandante de Gurb utiliza pijama para dormir, reza, adora comer churros y asiste a los concursos de la televisión; Onofre Bouvilla comienza su andadura empresarial vendiendo crecepelos a los obreros de la exposición universal, en vez de propagar el anarquismo; Carlos Prullàs, hombre culto y padre de familia de la alta burguesía catalana, escribe astracanas pasadas de moda y maniene numerosas aventuras extramatrimoniales. El patricio Pomponio, Anthony Whitelands, el alcalde de Barcelona, Horacio Dos, Fábregas, Domingo Pajarito de Soto...: todos ellos resultan personajes cómicos por contraste.

Por último, la ironía y su variedad burlesca, el sarcasmo, son los dos recursos retóricos humorísticos por excelencia de la narrativa mendocina; figuras que están presentes en todas sus novelas sin excepción. El discurso historiográfico del narrador de CP se encuentra frecuentemente apuntalado por precisas ironías que enriquecen tanto la narración histórica, como la descripción de escenas y personajes. Al inicio de la novela, el narrador nos presenta algunos usos y costumbres de la Cataluña urbana y rural,

ocasión que aprovecha para zanjar, irónicamente, la histórica cuestión independentista, y sus orígenes legendarios, con una anécdota incongruente:

*(...) por consiguiente era una raza alta, fuerte y enérgica, muy resistente a la fatiga, pero de digestión pesada y de carácter abúlico. Estas características físicas habían influido en la historia de Cataluña: una de las razones que el gobierno central oponía a las pretensiones independentistas del país era que tal cosa redundaría en merma de la talla media de los españoles. En informe a don Carlos III, recién llegado de Nápoles, R. de P. Piñuela llama a Cataluña taburete de España (CP:14).*

La frecuencia de uso de la ironía y del sarcasmo con finalidad humorística en la novelas pastiche de Mendoza, y especialmente en las dos que la crítica ha catalogado como obras “serias” o “mayores”, esto es, VSC y CP, refuerzan nuestra tesis de que el humorismo mendocino no se encuentra limitado a sus obras paródicas; por el contrario, la recurrencia a la ironía en todas ellas, la construcción satírica que queda parcialmente reflejada en numerosas escenas, demuestran cómo su discurso narrativo es esencialmente humorístico. En CP, el narrador nos explica los motivos, explícitos e implícitos, por el cual la casa real se alojó en el interior del recinto de la exposición, y no en alguno de los numerosos hoteles de la ciudad:

*A los reyes se les había habilitado la antigua residencia del gobernador de la Ciudadela (con lo cual, por añadidura, estaban ya dentro del recinto de la Exposición*

*y se soslayaba el engorroso trámite de la entrada, que valía una peseta, o del abono, que valía veinticinco) (CP:53).*

Asimismo, continuando con la descripción de la abertura de la Exposición, el narrador nos filtra el estado general del recinto a través de una pincelada breve y certera y, al mismo tiempo, denuncia la incompetencia de los gestores del evento:

*Las obras de la Exposición no desmerecieron la categoría de quienes las visitaron aquel día. Algunos edificios no estaban acabados; otros, acabados mucho antes, acusaban ya un avanzado deterioro (CP:62).*

Para finalizar la exposición del presente apartado, conviene recordar que solo hemos analizado los recursos humorísticos estrictamente verbales; el resto de recursos escénicos pertenecen al análisis de la voz de los narradores, ya que la humoricidad no se produce únicamente por aplicación de recursos retóricos o figuras literarias, sino por medio de elección y focalización de escenas cómicas o humorísticas por parte de los narradores.

#### **4.2.4 Las voces del discurso y la perspectiva del narrador.**

Cuando nos referimos a humor verbal frente al humor no verbal (por ejemplo,

gráfico o escénico), pretendemos distinguir tipos de humoricidad generados a través de sistemas de comunicación basados en códigos diferentes. El humor verbal, en este sentido, se genera a partir del código lingüístico escrito y, como hemos podido comprobar tanto en el apartado 2.1. como en el 4.2.3., el humor verbal puede recurrir a un amplio abanico de procedimientos verbales (de la retórica, de la estilística y de la pragmática) para producir un tipo de mensaje caracterizado por una significación de valor múltiple, entre los que destaca el propio efecto humorístico.

Asimismo, el humor de situación se corresponde con un tipo de humor o comicidad no esencialmente verbal, puesto que pertenece a un tipo de representación que está proyectada a través de un código escénico o gráfico, aunque también, pero no necesariamente, lingüístico. A través del humor de situación se recrean escenas o situaciones cuya comicidad se basa en la transgresión o ruptura pragmática de una sucesión lógica, o contextualmente esperable, de acontecimientos. En el lenguaje literario y, especialmente, en la narración literaria, el humor de situación sólo puede ser representada por medio del lenguaje verbal, aunque no necesite recurrir a procedimientos retóricos y estilísticos para la consecución de su finalidad cómica.

Por tanto, el hecho de que el humor de situación no pertenezca en exclusiva al código lingüístico y, también, de que no necesite de sus recursos verbales, retóricos y estilísticos para su elaboración, avalan la necesidad de un análisis propio y, desde el punto de vista narratológico, sustentado en los procesos de enfoque y perspectiva pertenecientes al ámbito del narrador: el humor de situación no sólo se genera a través de la actuación de este (y del resto de voces del discurso narrativo que reciben por cesión del narrador el cometido del encuadre narrativo) sino que depende en última instancia del proceso narrativo de la focalización.

En este sentido, la exposición de percepciones y acontecimientos, así como la selección de puntos de vista, competen al narrador, quien puede ceder en determinadas circunstancias su papel focalizador a los personajes. Podemos de esta forma tener cambios de nivel de focalización (el narrador focalizador cede la focalización a un personaje focalizador) sin que signifique necesariamente un cambio en el nivel de narración. La focalización, por tanto, es un recurso más que define una determinada estructura narrativa y que, a su vez, recurre a la percepción no verbalizada de uno o varios personajes para su proceso de construcción narrativa.

La focalización, sin embargo, no es solo una acción selectiva de tipo espacial. Derivadas de su papel como creador y conductor del material narrativo, cualquier narrador detenta entre sus principales roles también el de seleccionar las intervenciones conversacionales de los personajes. El cuadro seleccionado por el narrador puede o no incluir una conversación entre algunos o todos los participantes de la secuencia, incluso eliminando la participación del propio narrador al ser sustituido por una escena completamente dialogada. Hasta en este caso extremo de no participación discursiva del narrador, su actuación se constata al permitir la propia existencia del diálogo dentro de la narración, o al seleccionar aquellos fragmentos de una conversación que el lector puede presuponer más dilatada, pero que ha sido conscientemente fragmentada y seleccionada por el narrador. Se trata, pues, de una doble función de enfoque, ya que dirige el objetivo en el interior de la escena y, a su vez, abre y cierra el canal de audio que permite al lector acceder únicamente al fragmento conversacional escogido por el narrador.

Teniendo en cuenta este planteamiento no verbal del hecho humorístico, pero sí narrativo, las preguntas que debemos responder en el presente apartado serían

básicamente: cuáles son los acontecimientos y percepciones que debemos considerar como muestras de humor de situación, qué tipo de narradores incluyen este tipo de acontecimientos en su discurso narrativo, qué personajes adquieren el papel focalizador y, por último, si tal rol incluye la focalización de escenas de humor situacional y cómo se produce su representación. Al final del presente apartado no sólo podremos responder a estas cuestiones, sino que podremos afirmar si la presencia de humor de situación es recurrente en las novelas de Mendoza más allá de sus obras paródicas.

VCS es la novela de mayor riqueza si tenemos en cuenta la multiplicidad de voces responsables de la narración: un narrador autodiegético (Javier Miranda) y un narrador heterodiegético (el narrador omnisciente). Además de los narradores, existen un conjunto de textos insertados en la narración (los artículos periodísticos de Domingo Pajarito de Soto, las notas de la declaración de Miranda y del comisario Vázquez ante el juez norteamericano). El peso narrativo de la primera parte de la novela corresponde a Miranda, quien en una de sus primeras intervenciones nos introduce en el ambiente de una sala de espectáculos:

*(...)una de las mesas estaba ocupada por un marino barbudo y fornido que habla enterrado la cara en una jarra de ginebra y apenas si cesaba de bucear para respirar el aire polvoriento del local. Luego llegó un vejete muy fino, con la cara embadurnada de cremas y el pelo teñido de rubio cobrizo. Pidió una copita de licor que paladeó mientras se desarrollaba el espectáculo, y un tipo huraño, con gruesas gafas e inconfundibles rasgos de oficinista, que preguntó el precio de todo antes de beber, hizo proposiciones tacañas a todas las mujeres, sin éxito.*

*Por entre la clientela vagaban cuatro mujeres semidesnudas, entradas en carnes, depiladas fragmentariamente, que circulaban de mesa en mesa entorpeciéndose las unas a las otras, adoptando posturas estáticas por breves segundos, como fulminadas por un rayo paralizador (VCS:40).*

Javier Miranda focaliza la descripción del cabaret en tres personajes dispares, el marino, el vejete y el huraño oficinista, cuyas estampas y acciones individuales, a pesar de hallarse en consonancia con el ambiente degradado del local, causan un efecto cómico: el marino ebrio que consigue a duras penas apartarse de la jarra de ginebra para poder respirar; el vejete afeminado ridículamente acicalado, el oficinista tacaño que regatea el precio del servicio de las cuatro prostitutas del bar. Estas, a su vez, moviéndose torpemente entre las mesas en busca de clientes, adoptando poses forzadas y artificiales. La escena potencia su efecto degradante en contraste con la descripción intercalada de la fiesta del empresario Savolta en su casa. Retomando la escena del cabaret, Miranda nos describe el inicio de la función:

*Primero llegó un hombre que fue recibido por los eructos del marino y que resultó ser el instrumentista(...). Tomó este último instrumento y le arrancó unas notas lúgubres acompañado por el piano. Luego la mujer del piano se levantó y pronunció unas palabras de bienvenida. El marino había sacado de su bolsa de hule un bocadillo apestoso y lo mordisqueaba vertiendo de la boca migas y rumias sobre la mesa. El oficinista lóbrego, de las gruesas gafas, se quitó los zapatos. El vejete nos dirigía guiños.*

*La mujer anunció al chino Li Wong (VCS:43).*

El resto de la escena es una sucesión descriptiva de acontecimientos cómicos, intercalados entre la conversación de Miranda con Leppince: el marino desnuda la paloma que forma parte del espectáculo; el oficinista se enzarza en una pelea con éste, mientras recibe la lasciva atención del vejete afeminado. Prosiguen las actuaciones en el escenario, a cada cual más sombría, en paralelo a la agitación de los clientes, ajenos al desarrollo del espectáculo.

Existe en Mendoza un interés literario en la recreación de escenas en tabernas y cabarés de los bajos fondos. El ambiente miserable y abyecto de estos locales donde se reúnen los parias de la sociedad urbana le sirve a los narradores mendocinos como material humorístico pese a lo grotesco, y en ocasiones violento, de la atmósfera. En CP regresa de la mano de Onofre Bouvila quien, persiguiendo a la que cree ser Delfina, termina frente a un tugurio donde el padre de esta, el señor Braulio, calma su inclinación al travestismo cuando todos en la pensión lo suponen durmiendo:

*Así se encontró a la entrada de aquel villorrio infame (...) Ocullo en un quicio Onofre la vio entrar en un local cuya puerta de madera se cerró a espaldas de ella. (...) a los pocos minutos la mujer salió del local seguida de gran algarabía. Pudo verla de frente por primera vez, a contraluz, fugazmente; esto no le impidió reconocer el rostro de la hembra cachonda. No puede ser, se dijo, yo estoy viendo visiones. La mujer aspiraba por la los polvos blancos de un sobrecito, cerraba los párpados, abría la boca de par en par, sacaba la lengua, agitaba los hombros*



*y las nalgas, todo el cuerpo se cimbreaba. Lanzó un aullido de perro satisfecho y se dirigió a la taberna próxima, que tenía ventana a la calle. (...) los parroquianos eran de la catadura más truculenta. Unos jugaban a las cartas con las mangas repletas de naipes y los cuchillos prestos a hundirse en la garganta de un fullero; otros bailaban con hetairas escuálidas, de ojos vidriosos, a los compases de una concertina tocada por un ciego. A los pies del ciego había un perro que fingía dormir, pero que de improviso lanzaba dentelladas a las pantorrillas de los danzantes. En un rincón la mujer a la que había seguido discutía con un guapo de pelo ensortijado y tez cobriza. Ella hacía aspavientos y él iba frunciendo el entrecejo. Onofre vio cómo el guapo propinaba un cachete a la mujer. Ella agarró al guapo del cabello y tironeó con fuerza, como para separarle la cabeza del tronco. Los unguentos con que el guapo se había embadurnado la cabellera no le dejaron hacer presa. El guapo logró asestar a la mujer un puñetazo en la boca; retrocedió tambaleándose, y al caer sentada sobre una mesa de juego, derribó botellas y vasos y las cartas ya repartidas. Los jugadores le lanzaron puntapiés a los riñones. El guapo avanzaba con un destello letal en la mirada y un cuchillo curvo de esquilador en la mano. La mujer lloraba a lágrima viva (CP:81).*

Esta secuencia extensa se inicia con la descripción cómica de las acciones ridículas del señor Braulio, pero acaba derivando en una violenta escena que mezcla lo grotesco y lo patético, el disparate con la dramática agresión al personaje, donde *los parroquianos se burlaban por igual de la víctima y del agresor (CP:81)*. Existe una

acusada tendencia en los narradores heterodiegéticos de Mendoza a construir cuadros esperpénticos, en los que la focalización se deleita en la sordidez del entorno, la zafiedad de los personajes implicados y en la acción grotesca. Ceferino, desde su extravagante punto de vista, puede que nos proporcione una justificación a tal predisposición:

*Dicen que quien contempla el mundo desde las alturas ve a sus congéneres cual si fueran hormigas y que esta ilusión óptica hace sentirse omnipotente al que la experimenta, en vez de sentirse, como manda la lógica, horrorizado al descubrir que es el último ser normal en un universo de insectos repulsivos (LA: 44).*

En este sentido, nosotros, los lectores, percibimos cómo la tendencia a la exposición esperpéntica de cuadros no se limita a las novelas pastiche, pese a que el esperpento no sintoniza con el tipo de humoricidad leve que el lector espera en una novela paródica. Así, por ejemplo, el propio Ceferino, narrador autodiegético, dirige su foco en numerosas ocasiones hacia la escena grotesca. En el siguiente cuadro, Ceferino encuentra moribundo a Muscle Power:

*Vi que estaba muy pálido y que respiraba débilmente. En el brazo izquierdo se le apreciaba una puntura reciente rodeada de otras más antiguas, ya cicatrizadas. Deduje que con lo que le habían pagado por hacer de ministro había vuelto a las andadas y le había sentado mal(...).  
—¿Quién ha sido, don Muscle? —volví a preguntar.*

*Con esfuerzo logró articular unos sonidos que no pude descifrar. Apliqué la oreja a sus labios.*

*—El Caballero Rosa... —me pareció entender— busque al Caballero Rosa y dígame... dígame que es un cabrón. De mi parte se lo dice... Y si ve a la Emilia, dígame... que me perdone. No confunda los recados, ¿eh? (LA:48).*

El esperpento cumple más una función transgresora del género narrativo que toma como modelo, y del conjunto de valores que lo caracterizan, que una simple y mera función cómico-humorística. Por un lado, en las novelas pastiche degrada el tono general de solemnidad que se espera transmitan las erróneamente llamadas “novelas serias”. Por otro parte, el esperpento perturba la expectación jocosa y ligera del relato al insertar cuadros donde la distorsión cómica de la caricatura ha sido sustituida por la deformación grotesca. Mendoza profana al mismo tiempo el género utilizado y la expectativa del lector que tiene sobre el mismo. La solemnidad y humoricidad esperadas en el pastiche y la parodia respectivamente se ven degradadas por el giro esperpéntico del narrador.

El planteamiento inicial de CL es el de un cuadro de costumbres ambientado en la década de los 40 en España que, a su vez, introduce a mitad del relato una trama policíaca. La aparente ligereza de la propuesta se ve truncada por un enfoque narrativo que se detiene cada cierto tiempo ante escenas de inequívoco corte esperpéntico:

*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. Un enjambre de mendigos interrumpió su marcha. Prullàs no comprendía la presencia de aquellos miserables en un barrio tan miserable. ¿Por qué no se van a pedir a la Diagonal?, preguntó. No lo sé, señor; tal vez aquí la gente es más misericordiosa, rió el tullido (CL:392).*

En el grupo de novelas pastiche, el narrador no solo recurre a la escena de corte esperpéntico con objeto de infringir las reglas discursivas del género modelo. La selección conversacional de los narradores, especialmente los de tipo intraheterodieéticos, refuerza la tendencia de los narradores mendocinos a construir cuadros humorísticos situacionales:

*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 (VCS:307).*

Las posibilidades cómicas que ofrecen a Mendoza los personajes históricos

cuando les cede la palabra no se limitan a la mera anécdota humorística, sino que permiten profundizar en la caricatura del personaje, en la ruptura del tono del relato y, consecuentemente, en la degradación burlesca del cuadro:

*(...)El Rey y el presidente del consejo de ministros volvían de su conciliábulo.*

*—Su Majestad era partidario de abandonar Marruecos a su suerte —dijo éste—, pero he conseguido disuadirle. La comprensión de Su Majestad es proverbial —el ministro de asuntos exteriores del sultán hizo tres veces la zalema—. También le he puesto al corriente de las demás facetas del asunto. En efecto, perdida Cuba, el Ejército ya no tiene nada que hacer y los militares inactivos son siempre un peligro: se aburren, no ascienden y duran demasiado. También le he dicho lo de las concesiones mineras y las inversiones españolas en el territorio —el ministro se llevó la diestra al corazón. S. M. don Alfonso XIII, que a la sazón contaba dieciocho años de edad, le dio una palmada en el hombro.*

*—Le vamos a enseñar al Raisuli lo que vale un peine —dijo (CP:242).*

En CP, las escenas en que participan el rey Alfonso XIII, el general Primo de Rivera y el Alcalde Rius y Taulat, son inequívocamente cómicas y satíricas: la coloquialidad de las intervenciones de los personajes, y la descabelladas anécdotas que protagonizan, contrastan con la solemnidad esperada en un relato histórico interpretado por sus principales actores:

*Al pasar por la calle Mayor una bomba fue arrojada desde un piso, cayó delante de la carroza: allí mismo hizo explosión. Pese al susto morrocotudo no resultaron heridos; sabiéndose ileso se volvió hacia su esposa. ¿Estás bien?, le dijo. El vestido de novia había quedado teñido de rojo, salpicado por la sangre de los espectadores y de los soldados de la escolta. La princesa Victoria Eugenia movió la cabeza con serenidad. Yes, dijo simplemente. Entre veinte y treinta personas habían muerto de resultas del atentado. Al llegar a palacio los monarcas corrieron a cambiarse de ropa. Entre los pliegues de la capa Alfonso XIII encontró un dedo; con gesto rápido se lo metió en el bolsillo del pantalón para que ella no lo viera. Luego, durante la recepción, se lo pasó disimuladamente al conde de Romanones. Toma, le dijo, tira esto al retrete. Majestad, exclamó el conde, son los restos mortales de un cristiano. Pues que los entierren en la Almudena, pero que yo no los vuelva a ver, replicó el rey (CP:379).*

*(...)Una tarde, dijo, hace ya tiempo, en Tánger, entro yo en una taberna... por nada, ya sabes, para echar un trago, y al entrar, ¿a quién dirías tú que me encuentro?; a ver, ¿a quién dirías? El asistente se encogió de hombros. Ni idea, mi general. Hombre, di alguien, dijo el dictador. El asistente se rascó la cabeza. Por más que pienso no caigo, mi general, dijo al fin. Tú di alguien, el primero que se te ocurra, insistió el dictador. (...) 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? Perdone, mi general, se disculpó el asistente enrojando, ha sido pura chiripa,*

*se lo juro por mi madre (CP:380).*

Como norma, las intervenciones de los personajes públicos e históricos ficticios, son abiertas y deliberadamente inverosímiles, extremas en su hilarante exceso, como hemos tenido ocasión de comprobar, por ejemplo, en la intervención del alcalde de Barcelona en ATS, reproducida en el presente estudio en la página 147. *La caricatura, si es buena, es más retrato que el retrato*, afirmó Mendoza en una entrevista concedida a *El Socialista* (junio, 1992, p. 7); Mendoza diseña caricaturas tan deformadas del arquetipo, o del referente histórico, que consigue un doble y contradictorio efecto: la parodia cómica del personaje y el reconocimiento como potencialmente probable, y por tanto verosímil, de la voz de dichos personajes y de la propia escena.

A su vez, la voz de los narradores refuerza la construcción caricaturesca de estos a través de su descripción física o psíquica:

*Hijo único de una familia muy rica, Brusquets reunía en su persona una exquisita educación, una profunda incultura y un completo desconocimiento de las cosas del mundo (CL:139).*

La amplificación de los rasgos de la fisonomía dimanaban de la personalidad del personaje, reflejando en lo físico su configuración psicológica:

*Estrecho de complexión, chupado de carnes, de piel amarillenta y arrugada y mirada lánguida, Poveda parecía un ave exangüe y desplumada. Quizás para*

*contrarrestar este efecto algo vil y degradante, ostentaba un bigote fino como atributo de virilidad; un examen detenido, sin embargo, revelaba que aquel bigote no era verdadero, sino formado por dos líneas de tinta cuidadosamente trazadas sobre el labio con un pincel (CL: 185).*

La descripción caricaturesca alcanza inclusive a objetos o representaciones artísticas, como constatamos en la representación que del Cristo de Medinaceli esboza el narrador de RG, quien vincula irónicamente la devoción popular por la talla con la apariencia de un quinqui:

*Sin restar mérito artístico a la escultura, la actitud del personaje, su ropaje suntuoso y sobre todo su caballera de pelo natural le conferían aires de tenorio y de embaucador. Quizás era eso, había pensado entonces, lo que infundía confianza al vulgo: la divinidad encarnada en un chulo barriobajero (RG: 127).*

Los propios actores no pierden la oportunidad de mantener el tono burlesco de los narradores en las descripciones de sus compañeros de escena:

*(...)Recomendada, dijo Gaudet; es mona y tiene buena voluntad. No vocaliza, dijo Prullàs; y se mueve como si tuviera las piernas ortopédicas. En lo de las piernas te equivocas: no son ortopédicas y quizás esté ahí el quid de la cuestión, dijo Gaudet (CL:42).*

Pese al recurrente recurso al esperpento y a la caricatura, los narradores



mendocinos reservan también un espacio significativo a un tipo de humor situacional meramente cómico, cuya relevancia en términos de riqueza discursiva, y por tanto de valor estrictamente literario, es menor al humor humorístico o al humor satírico, como tuvimos ocasión de analizar en los apartados 2.1 y 2.4. La frecuencia de aparición de cuadros de humor situacional cómico es mayor en las novelas paródicas de Mendoza, dado que el género, y la expectativa que del mismo tiene el narratorio, permiten y facilitan su inserción. Ceferino, el comandante de Gurb, Pomponio Flato y Horacio Dos, narradores intra-homodiegéticos, seleccionan e incluyen una numerosa cantidad de cuadros cómicos cuya única función se basa en el mantenimiento general del tono jocoso del relato:

*De un brinco gané el oscuro corredor, eché a correr tras ella y la habría atrapado sin problema, aunque soy algo tripón y paticorto, pues contaba con la ventaja de llevar puestas las botas reglamentarias de tacón a muelles, y ella con la desventaja de un vestuario y calzado muy poco idóneos para el deporte, si en aquel preciso instante no hubiera oído un rugido a mis espaldas y no hubiera visto de soslayo al abate Pastrana venir sobre mí cuchillo en ristre (UVHD:95).*

En la misma línea, el recurso a la escatología, al equívoco y a lo ridículo o vergonzante, es frecuente en la configuración de escenas cómicas en todas las novelas paródicas de Mendoza, aunque también moderadamente presentes en las novelas pastiche:

*Por no salir del cuarto de baño con una toalla arrollada a la cintura, se puso una bata de Martita que colgaba de un pomo de loza. La bata, además de dejarle al aire las pantorrillas, era de color de rosa y tenía volantes primorosos en el cuello y las mangas. Al verlo, la criada no pudo reprimir una carcajada. ¡Luego te arreglaré yo las cuentas!, dijo Prullàs encerrándose en el despacho (CL:37).*

La escena vergonzante en las novelas pastiche puede adquirir una significación paródica en tanto en cuando el personaje protagonista sufre un efecto degradador y humillante, como en el siguiente ejemplo de CL, donde Prullàs, temiendo por su vida, reacciona como un cobarde:

*Pugró la golfa por liberarse del abrazo de Prullàs y éste, cuyos miembros habían dejado de obedecer los dictados del cerebro, cayó de hinojos en el empedrado, donde prorrumpió en llanto. ¡Por favor, no me hagan nada!, gimoteó. ¡Déjenme vivir y yo les juro que no tendrán motivos de queja! (...) Cosa Bonita tiene razón: no valgo para nada, soy un inútil, no merezco ni siquiera el esfuerzo de matarme, no digamos el riesgo... ¡Piedad! (...)Lloraba e hipaba Prullàs sin compostura con la cara hundida en las opulentas mamellas de la Fresca. ¡Ha sido horrible! ¡Horrible! (CL:355).*

Por último, conviene dedicar una atención especial a los fragmentos insertados en CL de la astracanada *Arrivederci, Pollo!*, la pieza cómica de Prullàs que está siendo ensayada durante los acontecimientos narrados en la novela. Funcionalmente, la

inserción por parte del narrador de algunas escenas de la obra, siete en total, no guarda ninguna relación con la trama de la novela. Cabría preguntarse entonces cuál es el motivo narratológico de su inclusión y si desempeña alguna funcionalidad que justifique su presencia.

*Arrivederci, Pollo!* es un vodevil que ya para 1948, año en el que transcurre los acontecimientos de CL, representa un modelo de teatro obsoleto, el de comedia popular sustentado en un humor de sainete. La obra justifica la pérdida de rumbo existencial de Prullàs, que a la crisis en lo personal une el futuro fracaso en lo profesional. No obstante, el hecho de que *Arrivederci, Pollo!* simbolice el escaso talento de Prullàs como comediógrafo y, a su vez, nos señale el cambio de rumbo literario que venía gestándose ya en los últimos años de la década de los cuarenta, no explica por sí solo la necesidad plasmar íntegramente algunos de sus cuadros por parte del narrador.

Su función, empero, parece ser la de contraponer la comicidad del humor de sainete frente al humorismo literario practicado por Mendoza tanto en sus novelas paródicas como en las pastiche<sup>37</sup>, incluida la propia CL.

El género vodevil se caracteriza por ser un tipo de comedia popular, sin pretensiones, basada en intrigas de tipo policíaco y/o amoroso, que asienta su humoricidad en el equívoco, en la caricatura de prototipos y, esencialmente, en el humor de situación. Lo que Mendoza construye en *Arrivederci, Pollo!* es parodia de una parodia<sup>38</sup>, dado que el vodevil es un remedo de la comedia de altos vuelos. El narrador de CL aprovecha de este modo la inclusión de algunos de estos cuadros de *Arrivederci*,

---

37 Incluso, si tenemos en cuenta las declaraciones de Mendoza ante la prensa en el año de publicación de CL (Entrevista en *El País*, 26 de noviembre, 1996) cuando afirma que “la novela de sofa está agotada”, podríamos establecer un paralelismo entre Prullàs y Mendoza, a través del cuál el personaje es cierta forma alter ego del autor: el primero, consciente del fin del vodevil; el segundo, del de la novela posmoderna.

38 Dentro de lo que Knutson (1999) llama en su estudio homónimo “parodia de los márgenes”.

*Pollo!* para reflejar los rudimentarios mecanismos de un humor de sainete carente de gracia y agudeza:

*ENRIQUE (Fuera): ¿Le pasa algo a Todoliu?*

*CECILIA: No, no, al contrario, está divinamente, divinamente. (Mientras CECILIA habla, JULIO trata de ocultar el cadáver de Todoliu debajo del sofá, pero siempre sobresale un brazo o una pierna.) Lo que sucede es que... Todoliu está aquí, conmigo (CL:165).*

La sucesión de enredos sustentados en el equívoco, el chiste fácil o el lugar común, configuran en *Arrivederci, Pollo!* una sucesión de *sketchs* burdos, vacíos de contenido, que contrastan con la propuesta humorística mendocina.

Hemos podido comprobar cómo todos los narradores de Mendoza recurren al humor situacional, con mayor profusión en las novelas paródicas, pero también en el resto de su producción narrativa. Conviene resaltar en este punto que las muestras de humor situacional en las novelas pastiche, especialmente en VCS, CP, CL y RG, rompen la vocación canónica hispánica de la mal llamada “literatura seria” sobre la relación entre trascendencia y gravedad, proponiendo un modelo posmoderno que reinventa la tradición subvirtiéndolo.

### **4.3. Tratamiento del contenido.**

#### **4.3.1 La parodia mendocina como subversión y deformación del modelo literario.**

Los dos modelos recurrentes de la producción ficcional de Eduardo Mendoza, el pastiche y la parodia, comparten vasos comunicantes que configuran un tipo de narrativa mestiza desde el punto de vista genérico, *ex-céntrica* en su distanciamiento del canon previo a la posmodernidad y satírica por la inclinación humorística del propio autor. Además, ya hemos comprobado cómo el humor, la ironía, el sarcasmo y la comicidad encuentran su hábitat natural en la distorsión en mayor o menor grado del género canónicamente consagrado o, en la premisa posmoderna, del género marginal. En cualquier caso, se trata de un producto resultante de la manipulación del modelo, y no de su imitación.

Pastiche y parodia son dos estructuras narrativas y ficcionales que se alimentan de un discurso sustentado en la ironía para proponer un producto literario diferente, que toma como modelo soportes genéricos consagrados y, lo que resulta más novedoso, también los no consagrados o marginados. Se trata, claro está, de un planteamiento que asume la necesidad de comprender el presente, pero rechazando las premisas literarias y filosóficas del Positivismo y del Modernismo, teniendo en cuenta la insuficiencia e incapacidad del arte para aprehender la verdad como presupuesto posmodernista. Dicha

asunción no implica la negación de su búsqueda, ni el desinterés por una literatura comprometida, sino que al contrario el compromiso del autor quedará plasmado desde la distancia: discursiva (a través de la ironía) o cronotópica (a través del relato histórico y científico).

La narrativa de Mendoza, lejos de ser solo una literatura de evasión, lúdica e intrascendentemente *deconstruída*, debemos valorarla como un ejercicio de renovación comprometido con los grandes problemas del modelo social de occidente, aunque realizado desde la distancia conscientemente generada por el uso de modelos literarios marginales, por su discurso humorístico e irónico, por la utilización de materiales históricos y, en suma, por su aparente carencia de trascendentalidad.

Las nuevas propuestas literarias de los autores españoles posmodernistas asentadas sobre el regreso a la *narratividad* posiciona nuevamente a la novela en el ámbito del placer lúdico y del entretenimiento ocioso de modo general, lo que producirá en primer término un contraste con la funcionalidad crítica y el compromiso social explícitos de los presupuestos del existencialismo y materialismo culturales contemporáneos. La cualidad esencialmente narrativa de estas nuevas obras encontraron en los modelos narrativos marginales una seña de identidad estética, por una parte, y un vehículo adecuado para el desarrollo de esa narratividad, por otro. Pero la apariencia de *intrascendentalidad* se debe no tanto a un rechazo o desinterés autoral por el compromiso social o de planteamiento crítico, como de una forma más de distanciamiento del epicentro canónico previo. En otras palabras, Mendoza plasma desde los márgenes literarios su particular propuesta crítica y su posicionamiento social; a través de la sátira y la ironía desde el punto de vista discursivo, y de la parodia y el pastiche, desde el punto de vista estructural y genérico, lo que invalidaría análisis que

aún tengan en cuenta la improductiva asociación entre seriedad y trascendencia, o la oposición entre humorismo y trascendentalidad.

En parte, la propuesta literaria mendocina deconstruye los modelos literarios tradicionales al parodiar la novela negra y detectivesca, la novela rosa, la novela diario, la crónica de exploradores e, incluso, la novela histórica. El pastiche mendocino incluye entre sus aciertos la deconstrucción y mezcla de todos los modelos utilizados para su elaboración.

En el caso específico de la novela histórica, cuya popularidad y salud editorial durante todo el siglo XX ya hemos resaltado anteriormente, Mendoza subvierte varios de los principios en los que se sustenta el género. En primer lugar, se desentiende de la línea temática de la guerra civil española para tomar como contextos dos períodos aparentemente alejados de las inquietudes históricas de la sociedad española del último cuarto del siglo XX: el período de entreguerras en VCS y CP, y la posguerra española en CL.

Asimismo, el principio de proporcionar una cosmovisión realista, e incluso costumbrista, de la época tomada como referencia se ve frecuentemente deformada al incluir detalles ficticios e inverosímiles de inequívoco corte humorístico:

*Y, en efecto, la plaza Cataluña, como estaba en obras y llena de cráteres, montículos y zanjas, presentaba un aspecto desolador, de tundra. Un diario publicó al respecto una noticia chocante; en un hoyo de dicha plaza habían sido encontrados varios huevos de gran tamaño. Analizados en un laboratorio, habían resultado ser huevos de pingüino. Es casi seguro que esta noticia era falsa, que el periódico en cuestión se proponía publicarla*

*el día de los Inocentes, y que se traspapeló y salió a destiempo (CP:88).*

Con frecuencia se incluyen referencias periodísticas, como la reproducida anteriormente, o historiográficas con irónica pretensión de verosimilitud. El siguiente fragmento pertenece al inicio de CL, donde el narrador realiza una semblanza histórica de la Barcelona remota:

*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 (...). Los romanos sentían un desdén altivo por Barcelona. No parecía interesarles ni por razones estratégicas ni por afinidades de otro tipo. En el año 63 a. de J. C. un tal Mucio Alejandrino, pretor, escribe a su suegro y valedor en Roma lamentándose de haber sido destinado a Barcelona (...). Los franceses la recuperan para la fe en el 785 y dos siglos justos más tarde, el 985, de nuevo para el Islam Almanzor o Al-Mansur, el Piadoso, el Despiadado, el Que Sólo Tiene Tres Dientes. (CP:9).*

La introducción de personajes ficticios (Mucio Alejandrino), la deformación de los seudónimos de personajes reales (Almanzor, el Que Solo Tiene Tres Dientes), o la disparatada explicación sobre la herencia layetana, no sólo subvierten el género



histórico que utiliza como soporte estructural de la novela, sino que a través de la caricatura y la ironía aplicadas introduce una inofensiva chanza sobre el pueblo catalán que desarrollará y amplificará en el transcurso de la novela.

La parodia de la novela rosa o sentimental, que Mendoza desarrolla principalmente en AD pese a la presencia de algunos rasgos genéricos ya en VCS, quizás sea la más osada si tenemos en cuenta que de entre todos los géneros parodiados por Mendoza la novela rosa es el más marginal de todos ellos. Las convenciones de la novela rosa, género esencialmente escrito para mujeres, están basadas en un conjunto de normas formularias cuya premisa principal es la de proporcionar al lector una fantasía romántica como recompensa lectora. El final feliz de la experiencia romántica y la inviolabilidad de los presupuestos básicos para alcanzar tal fin (integración de los opuestos, castigo de los oponentes, consecución de un nuevo orden tras el proceso de conquista, acorde a las expectativas de la protagonista y del propio lector), configuran una narrativa escapista, tan fuertemente estructurada como cualquier otra novela de género, pero con el hándicap de estar situada al margen de los márgenes.

Mendoza, en este caso, realiza el proceso paródico de forma más sutil que en la parodia del género negro o del histórico. En primer lugar localiza la acción en la Cataluña rural, y no en un centro urbano, eliminando las posibilidades de glamour y elegancia que las ciudades pueden aportar al contexto novelesco. Asimismo, no pierde la ocasión de utilizar los nombres de los personajes con intención paródica: Augusto Aixelà de Collbató, nombre aparentemente distinguido para un castellano hablante, se traduciría como Augusto *Axila* de Collbató al español.

Continuando con la semblanza del personaje, lejos de presentar un actor inmaculado, convincente y redondo en su personalidad estereotipada y arquetípica,

Mendoza continúa el proceso subvertivo al añadir *que en realidad le habría gustado ser un intelectual madrileño, culto, engolado y epigramático, pero el destino le había hecho nacer y vivir en una Cataluña provinciana, alicaída y sin norte* (AV:12). Por su parte, Sor Consuelo tampoco encaja en el arquetipo de heroína romántica no sólo por su condición de religiosa, sino por los inequívocos rasgos de autoridad, fortaleza y decisión opuestos al modelo femenino patriarcal:

*(...) Una vez allí descorchó la botella y bebió un sorbo a gollote, de inmediato hubo de golpearse el pecho con la mano para contrarrestar el acceso de tos. Debería unirse a mi banda, hermana, rió el salteador de caminos, tiene usted temple de guerrillera* (AD:123).

La forma en que Mendoza quiebra la expectativa de un final feliz desde la óptica sentimental del género (recordemos que tras el encuentro sexual entre Sor Consuelo y Augusto, este desaparece para siempre de la vida de la religiosa) es la forma más evidente de parodia y subversión del género rosa. No hay, empero, una burla al mismo, sino un modo de actualización del modelo que no olvida el humorismo subyacente a la parodia:

*¡Qué tonta he sido!, dijo. No se haga mala sangre, le recomendó el viejo capataz, después de todo, era muy difícil que no sucediera lo que sucedió; no ha habido nunca mujer capaz de resistirse a don Augusto, él siempre sabe decirles lo que ellas quieren oír; no lo hace por malicia, le sale espontáneamente, es un instinto natural, un don. Usted es una mujer atractiva, inteligente, audaz y*

*monja; Augusto es cazador y coleccionista, no podía dejar pasar una pieza tan rara; él habría hecho cualquier cosa por conseguirla, estaba usted perdida aunque hubiera opuesto más resistencia de la que opuso, es decir, bien poca (AD:140).*

Tampoco existe burla al género en la parodia intertextual que Mendoza despliega en SNG. La novela diario, la crónica de exploradores, la ciencia-ficción, el cuaderno de bitácora, la literatura de viajes, incluso las historias de naufragos tienen cabida en una de las más injustamente denostadas obras de Mendoza. La aparente sencillez de su lectura, la amenidad y su manifiesto humorismo están cargados de una sátira mordaz del estilo de vida urbano y de la sociedad que lo asume y de los gestores públicos que la complican. La parodia de todos estos géneros son, de nuevo, un recurso literario que le permite a Mendoza ocultarse tras un ente extraterrestre para presentar tal cual son muchos de los problemas comunes a las grandes urbes contemporáneas, sin necesidad por ello de caer en el sermón o en la crítica evidente.

La parodia opera en este caso en múltiples niveles, y la subversión de los géneros tomados como modelos sirven a su finalidad humorística y satírica, y no como reprobación de ellos. La primera norma parodiada es la estructura discursiva del cuaderno de bitácora. Tradicionalmente, aunque puede contener más de una entrada por día, el cuaderno de bitácora respeta una perspectiva temporal pretérita, normalmente perfecta y solo ocasionalmente imperfectiva. El comandante, sin embargo, debido a sus enormes capacidades intelectivas, es capaz de dictar al minuto cada situación digna de ser reseñada según su extravagante criterio, lo que proporciona al relato no sólo una agilidad inusual para este modelo de narrativa, sino también un tipo de reflexión directa,

fresca, coloquial, habida cuenta su inmediatez:

*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:83).*

Asimismo, si en las crónicas de Indias el objeto de análisis era el habitante de las nuevas tierras conquistadas [desde una perspectiva limitada por la escala de valores del colono europeo], en este caso el objeto de examen somos los lectores, aunque no analizados desde la óptica de un extranjero, sino de la de alguien ajeno a nuestra especie, afectado además por la soledad del náufrago. La incomprensión del nuevo mundo propia del viajero es utilizada en sentido inverso, dado que en verdad nada de lo que el comandante desconoce nos resulta extraño; pero el lector asume, o incluso comparte, el asombro y la zozobra del comandante al reinterpretar irónica o sarcásticamente la presentación hiperbólica de lo cotidiano:

*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:39).*

Por otra parte, la soledad del náufrago causada por el aislamiento forzado en un mundo limitado, lejano y extraño, se ve sustituida en SNG por una soledad típicamente humana y urbana, propia de los seres que son objeto de análisis de la misión que le ha

sido encomendada:

*04.17 Me despierto y no logro volver a conciliar el sueño. Me levanto y recorro mi nuevo piso. Falta algo, pero no sé lo que es.*

*05.40 Vencido por el cansancio, vuelvo a dormirme sin haber despejado la incógnita que me atormenta.*

*06.11 Me despierto repentinamente. Ya sé lo que falta para que el piso sea un verdadero hogar. Pero ¿encontraré alguna chica dispuesta a compartir mi vida? (SNG: 69).*

El proceso de humanización del comandante y de asimilación cultural es progresivo: la incompetencia inicial ante los más triviales hechos cotidianos [respirar, caminar, beber, comer] tan frecuentes en la primera parte del relato, van desapareciendo conforme inicia su transformación de extraterrestre en humano a través del aprendizaje y de la vinculación afectiva con el entorno. Así, no sólo entabla amistad con la señora Mercedes y el señor Joaquín o intenta seducir a su vecina, sino que asume como propias actividades de ocio urbanas, como salir de juerga por las noches, leer apasionadamente la prensa deportiva, comprar revistas pornográficas, rezar antes de dormir, asistir en televisión los partidos del Fútbol Club Barcelona o preocuparse por su aumento de peso y pérdida de figura. Acompañando el proceso de aprendizaje pragmático, el comandante va ofreciendo muestras de su mejora lingüística, al incorporar a su discurso las más variadas fraseologías dialectales:

*24.00 Regreso a casa. Todavía sin noticias de Gurb. Pija-*

*ma, dientes, Jesusito de mi vida y a dormir* (SNG: 72).

Su uso literal, en ocasiones, todavía le causan más de un problema:

*08.05 Intento regresar a casa arrastrando los pies. O la expresión (coloquial) no se ajusta a la realidad o existe un método para avanzar arrastrando los dos pies al mismo tiempo que yo desconozco. Pruebo de arrastrar un solo pie y dar un salto con el otro (pie) hacia delante. Me doy de bruces* (SNG:131).

El ejercicio paródico de Mendoza tanto en SNG como en el grupo de novelas de Ceferino, sostienen una sátira sobre cuestiones de la mayor seriedad y trascendencia, vinculados principalmente a las condiciones de vida de los ciudadanos y de los problemas sociales en general. Aunque profundizaremos en esta cuestión en los próximos apartados del presente capítulo, conviene referirnos a ello en este punto porque la presencia o ausencia de la sátira traza una división entre las parodias del género histórico, del género negro y de la novela sentimental por un lado, y la parodia de la literatura de viajes y del género detectivesco por otro.

En último lugar, nos resta la parodia del género que con mayor abundancia ha visitado Mendoza a través de las novelas de Ceferino, el de la novela negra, variante norteamericana del género detectivesco que sienta sus bases a partir de la década de los años 20 con autores como Carroll John Daly (1889-1958), Dashiell Hammet (1894-1961) y Raymond Chandler (1888-1959). A diferencia de su modelo original, nacido de la pluma de Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle, la resolución del misterio no es el objetivo principal de la novela negra, ni la división entre personajes buenos y malos,

bondad y maldad, resulta tan obvia. A su vez, la novela negra se aleja de los ambientes elitistas donde acostumbraban a sucederse las tramas del modelo original para adentrarse en la sordidez de los bajos fondos, donde la violencia explícita forma parte del paisaje, y sus protagonistas, individuos derrotados, cínicos y decadentes, se muestran perdidos en busca permanente de una verdad inaprensible.

La novela negra da cuenta de un problema endémico en las sociedades modernas, el crimen, y de cómo la figura del detective privado intenta cumplir un papel regulador dentro del desorden y del ambiente generalizado de corrupción que afecta por igual a las altas esferas y a los bajos fondos. En este contexto desesperanzador, los detectives protagonistas se alzan como los únicos protectores de los desamparados frente a los poderosos, pero lejos de representar un modelo de héroe socialmente aceptable, muestran abiertamente su marginalidad y exclusión.

Las diferencias estructurales entre la novela negra y el relato detectivesco surgen por aplicación de un proceso paródico realizado por los autores norteamericanos sobre el género modelo. Teniendo en cuenta esta premisa, Mendoza a su vez realiza con las novelas de Ceferino parodias de un género ya paródico en origen.

En el apartado 4.2.2. analizamos al personaje protagonista de la tetralogía. Ceferino sorprende, en primer lugar, porque a diferencia de los detectives de la novela negra, ni se trata de un profesional de la investigación privada, ni posee la fortaleza y violencias necesarias para llevar a cabo tal actividad. Mendoza acentúa la diferencia paródica, por ejemplo, al sustituir la adicción de los detectives privados por las bebidas alcohólicas y el tabaco, por una absolutamente inocua e infantil: la Pepsi-Cola.

Asimismo, Ceferino carece del decoro necesarios para las misiones que se le encomiendan (falta de higiene, de vestimenta adecuada, de armas de fuego que pudieran

ayudarlo en situaciones peligrosas, etc.). Las numerosas carencias de Ceferino, y la distancia paródica entre este y sus modelos, son generadores de numerosas escenas humorísticas, dado que Mendoza utiliza tales diferencias entre los modelos de personaje, así como las propias carencias de Ceferino, para ridiculizar los elementos parodiados.

En segundo lugar, Ceferino nos sorprende aún más si cabe porque, lejos de imitar el estilo directo, sencillo y tosco de los Race Williams, Sam Spade o Phillip Marlow, su discurso es culto, esmerado y complejo, más propio del barroquismo del Siglo de Oro que de una narrativa popular contemporánea. En este punto, Mendoza establece un vínculo evidente entre su detective loco y el Lazarillo, dado que ambos se expresan con la competencia lingüística propia de una persona culta y bien posicionada, y no de un personaje marginal e iletrado.

La conexión entre ambos personajes no termina aquí; Mendoza dota a Ceferino de la astucia y capacidad de supervivencia propias del pícaro porque, a falta de otros recursos físicos y materiales de los que sí disponen los detectives clásicos, él ha de recurrir a las habilidades típicas del granuja callejero. No obstante, en este caso Mendoza también realiza una parodia del género. En el siguiente extracto, podemos comprobar la amplificación irónica de ambas características de la picaresca: la verborrea culterana de su discurso junto al ingenioso recurso para la huida:

*—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, no sólo por mor de lo que pudiera pensar nuestro exigente electorado si de tal guisa vestido me encontrara, sino también por zafarme de los detectives que mi señora, que tiene interpuesta demanda de anulación ante la Rota, ha azuzado tras de mis huellas, pero de la cual, de mi identidad, claro está, puede dar fe mi chófer, guardaespaldas y gerente, por razones tributarias, de varias empresas con cuyos chanchullos no quiero mezclar mi nombre, que me espera en la esquina con instrucciones inabrogables de avisar al Presidente Suárez 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:51).

En resumen, la deformación y subversión que Mendoza lleva a cabo de cada uno de los modelos narrativos parodiados no implica una burla de tales géneros. Para que la parodia sea efectiva, el autor ha de conocer los mecanismos y las normas que regulan su gramática textual, condición que no solo se cumple en la obra de Mendoza, sino que además los revitaliza rechazando su burla. Debemos presuponer por tanto un interés sincero, incluso admiración y apego podríamos añadir, por los tipos elegidos para su construcción literaria; tipos, por otra parte, tradicionalmente infravalorizados.

La parodia de géneros narrativos no canónicos es un elemento central en la novela mendocina, tal como expone certeramente Kuntson (1999:163). La personal forma de Mendoza para acercarse y recrear los géneros parodiados, así como para extraer de cada propuesta novelística un producto nuevo, único y funcional, ha terminado por convertirlo en estilema de su producción narrativa. A ello debemos añadir que la elección de la parodia como elemento clave de construcción literaria carecería de sentido si su narrativa no estuviera impregnada de humorismo, pese a que una parte de la crítica especializada, encabezada por Linda Hutcheon, desvincule parodia de humor<sup>39</sup> como ya habíamos puntualizado con anterioridad.

En las próximas páginas nos adentraremos en el análisis de los temas que son recurrentes en su narrativa y en las diferentes implicaciones de estos desde el punto de vista literario.

---

39 En página 36 del presente estudio.

### 4.3.2 Mímesis de la España posfranquista: Barcelona.

Mientras que la mayoría de compañeros de generación acuden al período comprendido entre el nacimiento de la Segunda República, la Guerra Civil y las dos primeras décadas de la dictadura franquista para situar sus novelas de trasfondo histórico, resulta sumamente significativo el hecho de que Eduardo Mendoza ambiente la primera de sus novelas, VCS, en el período de entreguerras europeo previo al golpe de estado del capitán general Miguel Primo de Rivera y, sin abandonar el período de la Restauración borbónica, regrese con su segunda novela histórica, CP, al período comprendido entre la última década del siglo XIX y el advenimiento de la Segunda República. La primera novela ambientada durante el franquismo será AD, publicada en 1992, diecisiete años después de iniciar su carrera literaria. Su última incursión en el período de la dictadura se produce en 1996, con CL. Entretanto, la única aproximación histórica al período de la Segunda República sucede con RG, ya en 2010. El resto de sus novelas, exceptuando SNG, UTHD y AVPF, se ambientan en el período contemporáneo de la Transición y la democracia consolidada.

En una entrevista concedida en 1982, Mendoza afirma el intento de comprensión de la realidad que lleva implícita la creación novelesca:

*Toda novela es un intento de estructurar la realidad, de explicarla y de adaptarse a ella. La realidad no hay quien la cambie, lo único posible es entenderla para vivir dentro. Y sólo se puede entender estructurándola (Goñi, 1982: 7).*

No cabe duda de la importancia que para Mendoza tiene la representación de la realidad como objetivo de la creación narrativa. Y, sin embargo, durante casi dos décadas escribirá a contracorriente del interés de la narrativa coetánea al obviar el período de la dictadura franquista, alternando novelas enmarcadas en la Barcelona contemporánea con narraciones históricas previas al golpe de estado de 1936. Durante esa etapa, de 1975 a 1992, Mendoza asume por un lado la representación de la España de la Restauración borbónica y, por otro, la de la España de la Transición democrática.

En ambos casos, existe un interés intelectual convertido en materia literaria hacia la explicación de la realidad, mencionado por Mendoza en la entrevista anteriormente citada, por medio del establecimiento de un vínculo entre el presente del autor y el pasado que muestra el producto actual como consecuencia de un proceso de descomposición histórico. No obstante, adopta una singular distancia para la representación de la realidad: el uso de la distancia paródica en MCE y LA, y la distancia temporal en VCS y CP, como hemos demostrado en el punto inmediatamente anterior.

Indistintamente, el referente espacial predilecto de Mendoza para tal representación ha sido casi siempre Barcelona, cuya importancia como cronotopo articula prácticamente toda la obra del autor. La mimesis de la España de la Transición que nos ofrece Mendoza aparece, por una parte, limitada por Barcelona como cronotopo y, por otra, distorsionada por la aplicación de una sátira continuada de varios de los constituyentes del período histórico contemporáneo representados en las dos primeras novelas de Ceferino, a saber: la ambigua sensación de libertad, como resultado de unas instituciones y una sociedad heredadas de la dictadura en proceso de asimilación

del profundo cambio en el ámbito sociopolítico; la capacidad de la antigua élite [política y económica] de la sociedad franquista para mantener su estatus en el nuevo orden democrático como herederos de los resortes de control administrativo y empresarial; el peligro de un potencial regreso a la dictadura como consecuencia de la inmadurez del proceso de democratización del país; la lucha por la supervivencia de las clases más modestas que la nueva situación política no ha conseguido traducir en una mejora de sus condiciones de vida; la colisión entre dos formas de entender la moral social y la moral ética del país, la de la España conservadora y la de la España progresista y, en el caso específico de Cataluña, la reanudación de la construcción de la identidad barcelonesa y catalana abandonada políticamente tras la guerra civil.

Alejado de Barcelona durante 10 años, durante los cuales vivió en Nueva York trabajando en la ONU como intérprete, Mendoza ha declarado en numerosas ocasiones la necesidad que sentía de volver a su ciudad natal a riesgo de convertirse en un apátrida. A pesar de valorar positivamente su larga estancia en los Estados Unidos, siempre tuvo claro su intención de regresar y, cuando lo hizo en 1983, se encontró con una ciudad irreconocible<sup>40</sup>.

Desde el punto de vista colectivo, Mendoza elige una perspectiva humorística y satírica para llevar a cabo tal recreación. Ceferino representa en cierto modo el *statu quo* que durante los primeros años de la nueva democracia se establece respecto a las libertades individuales y colectivas. Si tenemos en cuenta el año de publicación de MCE, 1982, y sabiendo que el tiempo de la misma coincide con el de la publicación por

---

40 (...)”en los primeros tiempos Eduardo alucinaba con todo: desde la conducta de los políticos españoles a hasta el modo en que se montaban las obras de teatro (...); Durante años, Eduardo protagonizaría un lento proceso de reinmersión en el seno de la sociedad española, de la que tanto se había alejado y a la que entonces volvía”, declara su esposa Anna Soler, mientras que el propio Mendoza revela que el traslado, aunque voluntario, “generó en mí un sentimiento de pérdida irreparable y una tristeza enorme (...). Tardé bastante tiempo en reponerme de aquella pérdida” (Moix, 2006: 121).

algunos detalles cronológicos (la celebración del mundial de fútbol en España, por ejemplo), Ceferino se encuentra recluido en el manicomio desde los primeros meses de la muerte del jefe de estado Francisco Franco, como podemos deducir de la siguiente conversación con el comisario Flores:

*—No sé si recordarás —dirigiéndose a mí— el extraño caso que aconteció hace ahora seis años en el colegio de las madres lazaristas de San Gervasio. Haz un esfuerzo mental (MCE:14).*

De hecho, Ceferino parece haber sido objeto de un nuevo tratamiento jurídico si tenemos en cuenta que el tribunal que le condenó por sus últimos crímenes había decidido conmutar la pena de prisión por la reclusión en el manicomio:

*—(...)Este, ejem ejem, individuo me fue remitido por el poder judicial, quien sabiamente dictaminó podía mejor ser tratado entre los muros de una casa de salud que entre los de una institución penitenciaria (MCE:11).*

No obstante, mientras más allá de los muros del manicomio parece celebrarse una continua fiesta como consecuencia de la recientemente inaugurada libertad democrática, Ceferino permanece recluido, y por ende excluido de los beneficios del incipiente estado de derecho, sin expectativas sobre una futura excarcelación. Además, no resulta difícil establecer un paralelismo entre la obligada ausencia de Ceferino de las calles de Barcelona y la del propio Mendoza por motivos laborales:

—(...) *Si de mí dependiera, hace mucho que habría firmado el alta. Del mismo modo, de no haber sido recluido en un sanatorio el sujeto, gozaría hace años del beneficio de la libertad provisional. Tal como están las cosas, sin embargo, basta que yo propugne una medida para que el tribunal competente adopte la contraria. Y viceversa, claro. ¿Qué le vamos a hacer?* (MCE:12).

En las dos primeras novelas de Ceferino, Mendoza presenta una Barcelona que aún no ha sufrido la transformación urbana preolímpica: *Me tranquilizó ver que en cinco años la ciudad no había cambiado demasiado* (MCE:47). Estructuralmente, el centro continúa ofreciendo al visitante la misma fisonomía que había conocido en tiempos de la dictadura. En verdad, Ceferino no percibe una ciudad transformada fruto de los nuevos aires políticos. El tiempo parece haberse detenido para ambos, si exceptuamos el constante crecimiento del extrarradio que, como consecuencia de la presión demográfica y del consecuente desarrollismo, continuaba su imparable expansión:

*No recordaba haber estado nunca en aquel barrio que, por su configuración, debía de haber sido otrora un pueblo aledaño a la ciudad. Quedaban en pie algunas casas bajitas y recoletas, pero las más habían sido sustituidas por bloques de viviendas o estaban en proceso de derribo. Por doquier se alzaban cartelones que aconsejaban:*

*INVIERTE EN EL FUTURO*

*PISOS DE SÚPER-LUJO*

### A PRECIOS DE SÚPER-RISA (LA:51).

Esta sensación de inmovilidad y exclusión que Ceferino percibe y transmite al lector coincide con la propia del autor tras su regreso a Barcelona: *la sensación que yo tenía residiendo en Barcelona era que yo había ido a parar a un punto exterior del circuito internacional, donde no pasaba nada y uno estaba desconectado del mundo* (Moix, 2006: 126), recuerda Mendoza. El regreso de las aventuras de Ceferino en 2001 mudará tal sensación.

Antes del mencionado regreso de Ceferino con ATS, SNG da cuenta de ese proceso de transformación de Barcelona: 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.

Sólo a partir de ATS, diecinueve años después de su última aventura, Ceferino recupera definitivamente la libertad para enfrentarse a una urbe desconocida, transformada en parque temático para deleite del turismo internacional, engalanada por el terremoto urbanístico que supuso la celebración de los juegos olímpicos. La etapa de la Transición ha dado paso al período de la España democrática consolidada. Del viejo arrabal poco o nada queda:

*Pero al llegar comprobé que el barrio había cambiado, y con él sus gentes y sus prácticas. Las calles estaban bien iluminadas, las aceras, limpias. Gente bien vestida paseaba admirando el tipismo del lugar. Me acerqué a varios transeúntes a preguntarles si conocían a Cándida y salieron huyendo nada más verme. Uno me hizo una foto (y salió huyendo), otro me amenazó con la guía Michelin,*



*y un tercero, que se avino a escucharme, resultó ser extranjero, miembro de una secta y, al parecer, tonto (ATS:9).*

Tanto ATS como EBV muestran una Barcelona postolímpica desnaturalizada desde la perspectiva de Ceferino: a pesar de la revitalización y reinención de la ciudad, percibimos cómo la marginalidad, otrora cohabitante de los mismos espacios junto a la burguesía catalana, forma parte ahora de la cara oculta de la ciudad al verse excluida de los itinerarios turísticos. Irónicamente, la miseria autóctona ha sido sustituida por la indigencia turística:

*(...) 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: 19).*

No obstante, la recreación mendocina de la ciudad no se detiene tanto en aspectos físicos como en los comunales. Existe una voluntad de representación coral apoyada en las relaciones humanas que se establecen dentro de una sociedad muy determinada por su singularidad. Por ello incide más en lo humano que en lo meramente geográfico.

Por lo tanto, Ceferino incide en la representación del poder y en su capacidad de adaptación a lo largo del tiempo. El autoritarismo del poder económico, policial y

político continúan formando parte del paisaje urbano oculto para el foráneo, pero visible y amenazante para un Ceferino que malvive regentando la peluquería de su cuñado mientras continúa siendo utilizado por las fuerzas del orden público en sus disparatadas investigaciones. Frente al tocador de señoras, la asimilación de Barcelona devenida en destino turístico y referente económico entre las grandes urbes europeas ha traído consigo varios de los efectos de la globalización hasta el barrio, incluso los aparentemente más inocentes:

*El bazar tenía una puerta estrecha de cristal y un escaparate minúsculo abarrotado de objetos de diversos tamaños, materiales y colorines que competían entre sí en fealdad, inutilidad y baratura. Sobre la puerta y el escaparate un gran cartel rezaba así:*

*BAZAR LA BAMBA*

*TODO PARA EL HOGAR – ARTÍCULOS DE OFICINA*

*MATERIAL ESCOLAR*

*MODA FASHION DE MUJER*

*OBJETOS PRENSILES (PARA LLEVAR) Y MÁS*

*¡AY, ARRIBA Y ARRIBA! (EBV:23).*

La percepción que de la ciudad proyecta el propio narrador sirve como contrapeso sarcástico al desmedido optimismo y a las bondades de mercadotecnia propagadas por los medios de comunicación y las instituciones para vender Barcelona como destino turístico:

*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 (EBV:19).*

En la misma línea de desmitificación, en este caso del argumentario nacionalista, Mendoza no pierde la ocasión para ironizar sobre la identidad barcelonesa y sobre el hecho diferencial catalán recurrente en el discurso político nacionalista, especialmente en CP como la gran novela sobre la Ciudad Condal, pero también en las novelas contemporáneas y paródicas con un toque siempre entre irónico y sarcástico, dependiendo del objetivo retratado:

*Por eso he acudido a Barcelona, ciudad tan europea, sí señor, y tan ¿cómo diría yo?... tan cosmopolitamente provinciana, donde el siempre eficaz Flores me ha sugerido tu nombre, hijo dilecto... (LA: 17).*

Hemos de señalar en este sentido, que el posicionamiento cabal y comedido de Mendoza sobre el nacionalismo e independentismo catalanes ha sido utilizado para excluirlo como representante de las letras catalanas por la crítica literaria afín a los postulados nacionalistas<sup>41</sup>. Y no parece que sea únicamente por el hecho de publicar casi en exclusiva en castellano, habida cuenta del relevante peso que Barcelona y Cataluña tienen en la obra mendocina, sino por no haber querido tomar parte en un conflicto

---

<sup>41</sup> *Un lector de Mendoza que desconegues la realitat lingüística de Catalunya podria arribar a creure que, a Barcelona, tothom parla em castellà* (Estruch; 47) afirma Estruch Tobella, evidenciando el prejuicio crítico por el cual ninguna obra escrita en castellano puede considerarse como parte de la literatura catalana, aunque el autor excluido sea, como en el caso de Mendoza, un intelectual catalán que ha ambientado la mayor parte de sus obras en Cataluña y que ha escrito la gran novela sobre la ciudad de Barcelona.

socio-político que, en palabras del propio autor, (...) *nadie parece interesado en resolver. Es natural, porque los conflictos aportan grandes ventajas a los que mandan, sean quienes sean, a uno y otro lado de la cuestión* (Mendoza, “Sobre las elecciones catalanas”, *El país*, 30/09/2015, en línea [http://elpais.com/elpais/2015/09/29/opinion/1443538337\\_857894.html](http://elpais.com/elpais/2015/09/29/opinion/1443538337_857894.html)). Nunca ha escondido su pragmática oposición a una potencial aventura independiente de Cataluña, pero tampoco ha mostrado interés en asumir un papel comprometido con el *unionismo*. Desde la óptica mendocina, al fin y al cabo (...) *Al poder, sea cual sea el partido que lo ostente, le interesa que los conflictos se perpetúen, porque si se resolvieran, se tendría que poner a trabajar en serio.*

Sin embargo, no parece sensato negar la catalanidad de Mendoza considerando la relevancia de la representación de Cataluña como pueblo, y en especial de Barcelona como escenario privilegiado de su narrativa, tanto en las novelas pastiche como en las paródicas. En VCS, la acción se enmarca en Barcelona durante el bienio 1917-1919 marcado por las revueltas anarquistas; en CP Mendoza realiza una crónica literaria de 40 años en la historia de la ciudad; y CL nos introduce en la Barcelona de posguerra. En estas dos últimas novelas principalmente, Mendoza presenta la confrontación histórica entre Barcelona y Madrid como símbolos políticos del gobierno de Cataluña y del gobierno de la nación respectivamente, destapando las frivolidades acumuladas que obstaculizan desde uno y otro bando una resolución efectiva del conflicto. Ello no impide, empero, que el narrador de CP dé cuenta de varios hechos históricos que propiciaron la ruptura institucional y sentimental de Cataluña y el gobierno de la nación durante los tres últimos siglos, como la construcción de la Ciudadela (símbolo de la represión borbónica), el bombardeo de la ciudad dirigido por el general Espartero o la cruenta restitución del orden tras los sucesos de la semana Trágica, por destacar apenas

algunos sucesos históricos relevantes presentes en sus obras:

*El Gobierno por su parte se limitaba a recoger los frutos que esta situación ponía en sus manos y abordaba con desgana el problema interno de Cataluña como si se tratara de otro problema colonial: enviaba al principado militares trogloditas que sólo conocían el lenguaje de las bayonetas y que pretendían imponer la paz pasando por las armas a media humanidad (CP:163).*

En contrapartida, Mendoza también desenmascara a la alta burguesía catalana que se aprovecha y se nutre de la inoperante relación con el gobierno central; o se burla del victimismo histórico del nacionalismo catalán:

*Por nociva que fuera la actitud del Gobierno hacia los intereses comerciales de Cataluña, peor habría sido la privación de su protección armada en esta lucha, se decían. Luego, en privado, se lamentaban de haber tenido que caer en esta renuncia: es triste, se decían, que tengamos que echarnos en brazos de un generalote cuando Cataluña ha dado al Ejército español sus leones más fieros. (CP: 163).*

*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: 5).*

Uno de los aspectos más significativos de la representación de Cataluña en las obras mendocinas ha sido convenientemente señalado por Knutson (1999) quien, ampliando su tesis de ex-centralidad, resalta la situación marginal, externa y de aislamiento respecto del centro de poder que sufre Cataluña. Así lo refleja, por ejemplo, en el trato recibido por los funcionarios enviados a Madrid para negociar las ayudas para la Exposición Universal de 1888 en CP, la falta de autoestima de Augusto Aixelà [quien recordemos preferiría ser *un intelectual madrileño* a vivir en una *Cataluña provinciana, alicaída y sin norte* (AD: 12)], el aislamiento profesional de Mariquita Pons en CL quien se había ido a vivir a Barcelona, *de resultas de lo cual su brillante carrera se había estancado* (CL: 16) o, en el caso contrario, la sensación de destierro del comisario Verdugones por haber sido trasladado a Barcelona, quedando *alejado de los centros reales de poder* (CL: 139).

Por su parte, la Cataluña burguesa reacciona obstaculizando la aceptación de los personajes foráneos o ex-céntricos, como podemos comprobar en los casos de Javier Miranda, Onofre Bouvila o el propio ceferino. *En esta ciudad es difícil no coincidir con todo el mundo cuando todo el mundo se reduce a media docena de familias* (ATS:149) afirma el empresario Arderiu en conversación con el detective loco.

En la representación de la Barcelona contemporánea que lleva a cabo Mendoza en su obra, no se elude la singularidad socio-cultural catalana, que exhibe humorísticamente deformada sin llegar nunca al sarcasmo, propia de quien posee una innegable capacidad para reírse de sí mismo y de sus semejantes. *Toda persona sensata es cruel con su propia ciudad*, afirma Félix de Azúa (Moix, 2006: 132). No creemos que Mendoza sea cruel en la focalización irónica de la singularidad de la cultura catalana,

salvo cuando afronta el asunto como conflicto alimentado por las instituciones políticas. Entonces la sátira aparece para retratar y caricaturizar, incluso llegando al disparate, a cuantos representantes políticos aparecen en escena, de uno y otro signo, como hemos podido comprobar en la semblanza del alcalde de Barcelona en ATS.

En los próximos apartados profundizaremos en el análisis de algunos de los constituyentes que forman parte tanto de la mimesis de España que hemos reseñado en el presente capítulo, desde un punto de vista diacrónico, como a su vez de los temas recurrentes en el universo narrativo mendocino.

#### **4.3.3 Sobre la picaresca y el lumpen: modelos de poder y modelos de subsistencia.**

Al analizar en 4.2.2 la tipología de personajes que habitan las novelas de Mendoza tuvimos ocasión de comprobar cómo los diferentes tipos de actores existentes atendían a una estructura cohesionada por la gravitación en torno de los centros de poder y supeditada a las jerarquías establecidas respecto de tales centros. Asimismo, se percibe con claridad cómo Mendoza atiende a una focalización colectiva pese a que los antihéroes mendocinos luchan por escapar de las fuerzas gravitacionales que los intentan mantener dentro de las órbitas sociales férreamente establecidas a las que se encuentran sometidos.

La metáfora de la gravitación a la que estamos recurriendo para encauzar nuestra proposición resulta especialmente rentable si tomamos en consideración la importancia

de las relaciones que se establecen en las narraciones mendocinas entre poder y sumisión, entre riqueza y marginalidad, entre relevancia e intrascendencia, entre autonomía e independencia, entre potencialidad e incapacidad, entre compromiso e indiferencia, en definitiva, entre pertenencia y exclusión. Este conjunto de binomios regulan el sistema de fuerzas generadoras de las tramas desarrolladas en cada novela.

Los diferentes narradores mendocinos poseen la admirable capacidad de presentarnos una sociedad ficcional completa y universal, capaz de aglutinar en torno de una misma trama desde la opulencia de la burguesía a la miseria de extrarradio, sin olvidar en el camino la amplia gama de tonos socialmente existentes entre el blanco de la élite y el negro de la indigencia. La propuesta literaria de Mendoza, sin embargo, no se presta a maniqueísmos; no adopta el posicionamiento de adscripción ideológica o sociopolítica de los narradores de *tesis*. Apenas dejará entrever comprensión e indulgencia hacia los eslabones más débiles y desprotegidos de la cadena social, al mismo tiempo que sostiene una actitud crítica general basada en un sentido utópico de la justicia y la razón:

*Prullàs no comprendía la presencia de aquellos miserables en un barrio tan miserable. ¿Por qué no se van a pedir a la Diagonal?, preguntó. No lo sé, señor; tal vez aquí la gente es más misericordiosa, rió el tullido (CL:392).*

De lo quimérico del planteamiento mendocino surge un modelo literario que observa la realidad mediante los recursos del esperpento, deformando y transgrediendo



la realidad española en general, y la barcelonesa en particular, con el objetivo de que el lector juzgue el sistema de valores y creencias de la sociedad española y catalana históricamente asumidos, aunque ineficaces, absurdos y, desde el punto de vista ético y moral, desalentadores:

*La riqueza solo trae consigo un falso confort y en realidad el embrutecimiento del rico y la animosidad de los demás, incluso de los amigos (...). Sin embargo, la pobreza es aún más embrutecedora, no granjea simpatía, a lo sumo conmiseración; y entre ambas no hay término medio, salvo la zozobra (Tres vidas de Santos, 2009: 93).*

El hecho de que Mendoza recurra a la parodia literaria como modelo de aproximación a la historicidad de los relatos responde al mismo tiempo tanto a su vena humorística como a la validez de los recursos de la parodia para distanciarse por igual de vencidos y de vencedores. Si la historia oficial, producto de estos últimos, perpetúa la versión autorizada que excluye y margina a los perdedores, la parodia por su parte relativiza y deconstruye a través de la ironía la versión heredada, proponiendo un modelo literario antitético.

Como ejemplo, el interés del autor por el anarquismo español, desarrollado en VCS y CP y elemento fundamental de la cohesión narrativa en ambas novelas, responde a la predisposición posmoderna, y especialmente mendocina, de enfocar el problema de la historicidad de la novela incluyendo la visión marginal de las fuerzas en conflicto que

resultaron perdedoras, aunque, insistimos, excluyendo cualquier intento de manipulación maniquea. El diálogo entre Nemesio Cabra Gómez y Domingo Pajarito de Soto no sólo expone el idealismo del periodista anarquista, sino que lo enfrenta en la misma escena con el desprecio de los parroquianos presentes en el cabaret:

*Este individuo —señaló a Nemesio— afirma que vuestra conducta licenciosa es la causa de la pobreza que os corroe y hace enfermar a vuestras mujeres y a vuestros hijos. Y yo os digo que eso no es verdad. Todos vosotros padecéis la miseria, el hambre, el analfabetismo y el dolor por culpa de Ellos —señaló, siempre con el dedo extendido hacia un hipotético grupo situado más allá de los muros del local—. De Ellos, que os oprimen, os explotan, os traicionan y, si es preciso, os matan (VCS: 226).*

Si el anarquismo español fue un elemento relevante en dos de las más celebradas novelas de Mendoza se debe más a la vinculación en nuestro imaginario colectivo de este con una idea utópica de la justicia, por un lado, y de su posición marginal en la historia oficial entre el fascismo y el comunismo, como los dos grandes movimientos ideológicos del primer tercio del siglo XX, por otro, que de una inclinación política del propio autor. Asimismo, no podemos olvidar la importancia real del anarquismo en el devenir histórico de Barcelona en el período de entreguerras europeo y que, consecuentemente, habría de llamar forzosamente la atención de Mendoza a la hora de reconstruir ficcionalmente el pasado.

Para llevar a cabo este planteamiento crítico con el estado de las cosas, Mendoza

entiende que el modelo de la solemnidad de la épica y su componente dramático no podrán proporcionarle el rendimiento del humorismo, la ironía y la parodia en términos de distanciamiento, neutralidad y espíritu crítico. A través de la parodia y del pastiche de géneros, renueva los postulados del modelo narrativo al que con mayor asiduidad recurre y el más genuinamente hispánico, la Picaresca. El empleo del modelo picaresco le otorga al autor una óptica nacional a conflictos exclusivamente internos, a la vez que le facilita la exposición de arquetipos marginales propios de la fauna española.

En la relación de conflictos y problemas planteados en sus novelas, y derivados de los binomios apuntados al inicio del presente apartado, debemos destacar la denuncia de la impermeabilidad clasista del sistema social (solo superable a través del crimen), el conservadurismo político e intelectual, el oportunismo político travestido de progresismo, la corrupción institucionalizada, el nepotismo de las élites, la pasividad de las clases bajas, la ignorancia endémica de la sociedad española en su conjunto y la ausencia de un proyecto verdaderamente democrático. Esta nómina de males, cuya trazabilidad podemos acompañar por las diferentes épocas que Mendoza reconstruye en sus novelas, se traducen en un estado degradado, acostumbrado a la violencia jerarquizada, a la manipulación, al abuso de poder, al dogmatismo, la envidia, al protagonismo del interés propio frente al interés común y a la aceptación de las desigualdades sociales y la extrema pobreza como parte del paisaje social y urbano:

*Mire, le pintaré las cosas tal cual son: este no es un país pobre, por más que digan. Este es un país de pobres, no sé si capta la diferencia. En un país pobre, cada cual se arregla como puede con lo que tiene. Aquí no. Aquí cuenta lo que uno tiene, pero cuenta más lo que el vecino*

*tiene o deja de tener* (RG:185).

En este sentido, el arquetipo del pícaro (representado en parte por Ceferino y Onofre Bouvila, pero también reflejado en diferentes personajes no protagónicos del resto de obras) sirve al mismo tiempo como focalizador de los defectos del modelo social y como representante de un prototipo de subsistencia como única respuesta al propio modelo denunciado:

*No tenía oficio, quería ser rico y no creía que el trabajo honrado fuera el mejor método para conseguirlo. En vano le decía que no era preciso ser rico para ser feliz (...)*  
(EBV: 206).

El pícaro es un personaje de baja extracción social, excluido y marginado por nacimiento que, gracias a una inteligencia innata y unas dotes de adaptación al medio privativo de quien atesora un gran sentido común, logra subsistir a un espacio hostil e incluso, excepcionalmente, medrar.

Sin embargo, no observamos en Ceferino algunos de los atributos más reprobables del pícaro, dado que en no pocas ocasiones los motivos que mueven sus acciones tienen mayor relación con el altruismo que con la subsistencia. No debemos olvidar que Ceferino es, y así lo reconoce, un demente antes que un criminal, un personaje que por su especial vulnerabilidad (pobre y loco) debería estar protegido por la sociedad pero que, en cambio, es utilizado por las instituciones y la oligarquía con fines meramente oportunistas. En este sentido, podríamos afirmar que Ceferino tiene un poco de Quijote y un mucho de Lazarillo, y que la mayoría de sus pecados son tan

triviales como dispensables. A pesar de las injusticias de las que ha sido objeto, manifiesta una resignación rayana en el conformismo y el desánimo:

*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. (LA: 132).*

A su vez, Ceferino encarna la propia parodia del pícaro, como demuestra al explicar su extraña relación de dependencia con el doctor Sugrañes:

*A falta de mejor instructor, él me enseñó cuanto sé: la eficacia del trabajo (no compensa), la importancia de ser honrado (si eres imbécil), la trascendencia de la verdad (nunca decirla), lo aborrecible de la traición (y su rendimiento) y el verdadero valor de las cosas (ajenas) (ATS:203).*

Por su parte, Onofre Bouvila si encarnaría con mayor precisión el prototipo de pícaro en el primer tramo de CP, recién llegado a la ciudad, cuyas aptitudes para enfrentarse a la maquinaria social, sin atender a límites éticos o morales, lo llevan a convertirse a la vez en un potentado representante de la alta burguesía barcelonesa y en un gánster; y, por descontado, a aborrecer de sus orígenes humildes:

*(...) trataba de convencerse a sí mismo de que en aquellos ambientes que rezumaban ignominia y miseria se sentía como en su propia casa; en el fondo sabía que le repugnaban aquellos cuchitriles inmundos, mal ventilados, aquellos catres sudados y pestilentes en los que despertaba sobresaltado (...) ahora imperaban allí la codicia, la violencia y el rencor. Todo esto lo sabía pero se dejaba engañar (CP:333).*

En la misma línea, Lepprince, el joven extranjero que consigue medrar en la burguesía catalana no sólo gracias a sus cualidades sociales (recordemos que consigue emparentarse con la familia Savolta), si no que por su especial relación con el crimen barcelonés no se detendrá en su afán por afianzar su posición dentro de las esferas de poder de la ciudad. Lepprince no es, por tanto, un prototipo de pícaro al que se solo se le pueda reprobar algunas pocas faltas; es, por encima de todo, un criminal que no duda en incluir el asesinato como método para alcanzar sus objetivos.

El crimen, en sus más diversas variantes, forma parte esencial sin ápice de duda de la construcción de los relatos mendocinos, y no sólo en las parodias del género negro protagonizadas por Ceferino: el asesinato del industrial Savolta y la trama de extorsión criminal conducida por Lepprince en VCS; la propia encarnación del hampa en la figura de Onofre Bouvila en CP; el enredo de Carlos Prullàs en el asesinato del empresario Vallsigori en CL; la actitud facinerosa de la aristocracia golpista en RG; el asesinato del rico Epulón en AVPF. El delito en general parece estar siempre presente y ser el motor de todas las acciones narrativas, que crea a su vez un vaso comunicante entre los intereses de las altas esferas y la necesidad de subsistencia de las clases bajas.

Quienes promueven la ilegalidad de mayor gravedad no pertenecen sin embargo al lumpen, sino a las jerarquías de poder que utilizarán su posición de privilegio para manejar a los personajes de las clases más desfavorecidas:

*Cortabanyes tenía razón cuando me desengañaba: los ricos sólo se preocupan de sí mismos. Su amabilidad, su cariño y sus muestras de interés son espejismos. Hay que ser un necio para confiar en la perdurabilidad de su afecto. Y eso sucede porque los vínculos que pueden existir entre un rico y un pobre no son recíprocos. El rico no necesita al pobre: siempre que quiera lo sustituirá (RG:185).*

Domingo Pajarito de Soto, Delfina, María Coral o el propio Ceferino son seres marginales que han de enfrentarse a un medio que les es hostil para subsistir, ya que no pertenecen a ninguna de las esferas de poder: ni a la jerarquías del lumpen de la cual provienen, ni a las de la élite a la que sirven mal que les pese:

*Yo no pertenezco a ningún estrato social. Que no soy rico, a la vista está, pero tampoco soy un indigente ni un proletario ni un estoico miembro de la quejumbrosa clase media. Por derecho de nacimiento pertenezco a lo que se suele denominar la purria. Somos un grupo numeroso, discreto, muy firme en nuestra falta de convicciones. Con nuestro trabajo callado y constante contribuimos al estancamiento de la sociedad, los grandes cambios históricos nos resbalan, no queremos figurar y no*

*aspiramos al reconocimiento ni al respeto de nuestros superiores, ni siquiera al de nuestros iguales. No poseemos rasgos distintivos, somos expertos en el arte de la rutina y la chapuza. Y si bien estamos dispuestos a afrontar riesgos y penas por resolver nuestras mezquinas necesidades y para seguir los dictados de nuestros instintos, resistimos bien las tentaciones del demonio, del mundo y de la lógica. En resumen, queremos que nos dejen en paz (ATS:283).*

El progresista y burgués Mauricio apunta también a la falsa creencia de la marginalidad como un grupo cohesionado:

*Él creía que por ser pobre, la Porritos pertenecía a una especie de tribu entre cuyos miembros existía una fuerte vinculación. No podía imaginárselos peleando y menos aún odiándose entre sí, salvo por razones pasionales. Como en el folclore, los pobres cuando no se matan, bailan, pensaba (MEP:221).*

Tampoco existe conciencia de clase entre la élite cuando la fortuna abandona a quienes otrora ocuparan una posición destacada en las jerarquías políticas y económicas. La pertenencia o no al grupo es débil:

*El dinero que usted nos va a enviar nos viene pues como anillo al dedo. Tengo puestas mis esperanzas en una buena boda, para cuando Paulina esté en edad de*



*merecer, cosa difícil de lograr si no se cuenta con un mínimo de medios. Y, aunque estoy segura de que muchos hombres de valía la mirarán con buenos ojos, no creo que ninguno se atreva a dar el paso definitivo, por consideraciones de orden social (VCS: 462).*

Existe en la sociedad española que Mendoza recrea en sus novelas un vínculo entre la miseria de las clases bajas y la opulencia de las pudientes, consecuencias ambas la una de la otra. La pasividad y la ausencia de conciencia de clase de las primeras facilita la manipulación de la que son objeto por parte de la élite. Esta, a su vez, alimenta una distancia infranqueable porque, más allá de su propia conciencia de clase y la defensa personal de sus intereses, no cree en ningún proyecto inclusivo.

*No se ofenda. Los que no conocen la pobreza y la miseria se creen que la pobreza y la miseria son sólo ingredientes de la vida de algunas personas; pero para quienes vivimos en este mundo, la pobreza y la miseria son nuestra única realidad, toda nuestra vida, un día y otro día y otro más, sin variación ni esperanza (CL: 75).*

No obstante, en una muestra de atracción de los polos opuestos, les une la mezquindad del interés propio y, salvo excepciones, la inmoralidad de las diferentes formas de criminalidad como medio para escapar de la miseria o de afianzar su privilegiada posición entre las élites. La conciencia ocasional de este fracaso por parte de los personajes mendocinos nos enfrenta a las deficiencias del mundo occidental y su

proyección en España. *Este es un país cavernario, hundido en la miseria, la atonía y la falta de higiene*, resume de modo simplista el fundador de Falange (CL:412). Un mundo ordenado en jerarquías que sólo se conectan a través de las diferentes formas del crimen, donde el hombre ha perdido la capacidad de ser un héroe en lucha individual contra la sociedad y su propio destino para convertirse en un eslabón más de la maquinaria social.

#### **4.3.4 Sobre el amor, la soledad y el sexo.**

Las relaciones sentimentales entre los personajes protagónicos son uno de los principales motivos narrativos de las novelas mendocinas. Las de mayor aporte sentimental a la trama son AD, II y MEP. De la primera hemos analizado extensamente su vinculación tanto con *La Regenta* de Clarín -y en general con la novela naturalista decimonónica- como con el mito de Don Juan. En el caso de MEP, Mendoza introduce el triángulo sentimental entre Mauricio, Clotilde y Adela como el principal motor que mueve las acciones del protagonista, así como la historia de amor de Fábregas y María Clara en II. Sin papel capital para la trama, aunque con una función argumental sin duda relevante, las relaciones de Javier Miranda y Leprince con María Coral en VCS y de Onofre Bouvila con Delfina en CP, refuerzan la creación del personaje y la justificación de sus motivaciones. En el lado opuesto, las novelas paródicas y dos de las novelas pastiche (RG y CL) muestran un tratamiento distendido, y en ocasiones abiertamente caricaturizado, tomando como base la parodia de la novela rosa, de las relaciones

sentimentales.

Comencemos el análisis por un caso singular: CL sustenta su armazón argumental no sólo en la amenaza de culpabilidad que recae sobre Carlos Prullàs por la muerte del empresario Vallsigorri, sino en la misma medida por las tres relaciones extramaritales de aquel con la joven actriz Lili Villalba, con la vecina de veraneo Marichuli Mercadal y con su vieja amiga y compañera de trabajo Mariquita Pons respectivamente. En paralelo, su matrimonio con Martita se presenta como una convención social estable, pero también exenta de pasión, a la cual debe agradecer su estilo de vida burgués y despreocupado desde el punto de vista material. Prullàs no pierde ocasión para seducir y dejarse seducir, lo que en gran medida influirá argumentalmente en la sospecha de culpabilidad del asesinato y, de resultas de las investigaciones, la posibilidad de perder su acomodado estilo de vida en caso de desvelarse sus numerosas infidelidades. Nada hay que revele en Prullàs remordimiento por la recurrencia de su comportamiento disoluto, dado que parece responder al *modus operandi* de la burguesía barcelonesa de posguerra que, en el caso de Prullàs, consigue potenciar gracias a su atractivo personal. Solo al finalizar el relato, el propio Prullàs parece aceptar con resignación la entrada en una tardía madurez como si de una derrota vital se tratase, aunque sólo debido al riesgo y la peligrosidad de los acontecimientos acaecidos aquel verano: la posibilidad de perder su estatus social, y el acomodado estilo de vida que le proporciona la familia de sus esposa, le hacen recapacitar y rechazar, quizás definitivamente, la vida bohemia que hasta entonces ha practicado, aunque sin poder olvidar la marca que la joven Lili deja en su memoria:

*Prullàs (...) se dejó caer de espaldas en la cama, fijó la*

*vista en la grieta del techo y a duras penas pudo contener un sollozo. ¡Quién me habría dicho hace menos de un mes que este cuartucho ramplón y envilecido acabaría siendo para mí el paradigma de la felicidad!, se dijo (CL: 402).*

A pesar de la diferencia de edad y estatus social y cultural, Prullàs termina enamorándose de una joven pobre, inexperta, sin dotes para la interpretación y manifiestamente ignorante, nada de lo cual parece influir en su incomprensible e irracional enamoramiento:

*Sus propias reflexiones lo asustaron. Comprendió de súbito que estaba indefectiblemente dominado por un sentimiento absurdo y doloroso, y también que nunca más volvería a ver a la mujer que deseaba con auténtico desespero. Se incorporó bruscamente: aquel cuarto, impregnado del recuerdo vehemente de las horas felices, no hacía sino acrecentar el sentimiento de su insatisfacción (CP:402).*

No cabe duda de que para Prullàs, *la imagen, en suma, del señorito tronera* (CL:62), el matrimonio no deja de ser una lucrativa convención social que no interfiere en su forma de interpretar su vida sentimental y sexual ajena al ámbito familiar. La discreción de Prullàs y el perfil despreocupado de Martita, permiten que el comediógrafo lleve una doble vida sin que una interfiera en la otra, hasta la aparición de Lili Villalba y la posterior acusación de asesinato del valedor de esta, el empresa-

rioValssigorri:

*Con el paso de los años y en contra de lo previsible, aquel matrimonio que las malas lenguas habían calificado de erróneo y desventajoso para la familia de Martita y al que habían augurado un desastroso final, estaba resultando mejor que si él mismo lo hubiera planeado con todo detalle (CL:66).*

En el lado opuesto al modo de vida libertino de Prullàs, Mauricio establece en MEP una relación sentimental con Clotilde aparentemente convencional. La aparición de esta en su vida despierta su interés por mantener una relación estable y provoca en Mauricio un deseo de mejora en lo profesional y en lo económico como consecuencia de su deseo de formar una familia junto a ella. No obstante, Clotilde se muestra ambivalente ante la relación desde su inicio, más preocupada por su crecimiento profesional que por cimentar una relación estable con Mauricio:

*No soy simpática, ni siquiera buena persona, y creo que lo mejor es evitar malentendidos. Primero escuchas una confidencia, te muestras comprensiva, te vas a la cama con un tío y sin más ni más te encuentras metida en una relación (MEP:33).*

*Llamó a los dos días. Era sábado. La invitó a salir aquella noche y Clotilde se excusó alegando un compromiso.*

*—¿Y mañana?*

*—Tampoco puedo. Lo siento.*

—*No pasa nada. Releeré a Goethe.*

—*Jolín, es un cargo de conciencia (MEP:22).*

La esquivez de Clotilde y la aparición en escena de la Porritos, una joven proveniente de una familia desestructurada con un pasado reciente marcado por la marginalidad del extrarradio barcelonés, conducen a Mauricio a una breve relación con esta última que marcará el resto de la línea argumental de la novela. Infectada por el virus del Sida, enfermedad que desde su aparición en la década de los 80 hasta fines de los 90 era sinónimo de mortandad incluso en los países desarrollados, Mauricio habrá de informar a Clotilde del riesgo que corren ambos y que, por tanto, deben realizarse los análisis pertinentes. Descartado en ambos casos la infección, Mauricio intenta retomar retomar la relación con Clotilde:

*Sobre mi relación con esa chica, poco tengo que añadir a lo que ya sabes, salvo que estoy avergonzado. No tenía ningún compromiso contigo, pero lanzarme a una aventura por una mezcla de vanidad, lujuria e inercia ha sido una bajeza y una insensatez. Me creas o no, durante todo este episodio lamentable he seguido enamorado de ti, como lo estaba antes y como lo estoy ahora. Ha hecho falta llegar a esta encrucijada para comprender además cuánto te necesito y cuánto me importas. Seguramente ya es tarde para hablar así. Si me mandas a paseo lo entenderé y lo aceptaré. Me dolerá mucho, pero si las cosas no se tuercen y dispongo del tiempo necesario, me repondré y reharé mi vida. Si por el contrario me puedes perdonar...(MEP:140).*

No obstante, Clotilde, respondiendo a la ambigüedad que ha caracterizado su comportamiento para con Mauricio hasta el momento, se muestra indolente y esquiva ante la declaración, a la vez que enfatiza la diferencia de expectativas que sobre la relación Mauricio y ella han mantenido:

*—Calla. El perdón también es una palabra hueca entre tú y yo en estos momentos. No tengo nada que perdonarte, porque, como tú acabas de decir, ni tenías ni tienes ningún compromiso conmigo. Otra cosa es que tuvieras un compromiso más general, con respecto a mí o con respecto a nosotros, o un compromiso contigo mismo. Yo creo que lo tenías y que te has comportado de un modo mezquino, porque has obrado a espaldas de nuestra relación. En este sentido me has engañado. Que hayas engañado por igual a esa chica no me sirve de compensación (MEP:140).*

Paralelamente, Mauricio sentirá compasión por la desvalida Porritos, sustentando económicamente los últimos meses de vida de la muchacha y, ocasionalmente, visitándola en el humilde domicilio de esta en el extrarradio barcelonés. Tras la declaración de la infidelidad de Mauricio y la constatación de que ambos se encuentran libres de la enfermedad, Clotilde se distancia y parece dar por cerrada la confusa relación que mantenían, aunque la amistad común que mantienen con el empresario Fontán, y el contacto fluido, aunque esporádico, que mantendrán desde la ruptura acabará por unirlos nuevamente. La relación convencional que mantendrán

hasta el final de la novela se muestra exenta de pasión y entusiasmo, especialmente por parte de Clotilde, aunque ambos perfiles psicológicos responden al de dos jóvenes pertenecientes a la primera generación que alcanzan la edad adulta durante la Transición y, en consecuencia, su escala de valores y prioridades difieren notablemente de las de generaciones precedentes, especialmente de la generación paterna.

Por su parte, Fábregas (II), quien *unos años antes se había casado llevado de un impulso repentino que seguramente tenía poco que ver con el amor verdadero* (II: 5), comparte con Prullàs los rasgos de indolencia y laxitud respecto a las amistades y las relaciones sentimentales con las mujeres, pero lo distancian de este un vacío existencial y un estado general depresivo. Al igual que Prullàs, es capaz de traicionar la amistad y confianza de su antiguo compañero de estudios y hoy empleado de su empresa, Riverola, aunque a diferencia de este nada hay de lúdico en el comportamiento del empresario barcelonés:

*Poco antes de la boda de Riverola, sin embargo, en el transcurso de una fiesta, Fábregas había arrastrado a la novia de aquél a un rincón resguardado de las miradas ajenas y la había besado apasionadamente sin que ella ofreciera la menor resistencia a este asalto inadvertido. (...) Fábregas, que había actuado de aquel modo por pura malevolencia* (II:52).

El comportamiento de Fábregas con Riverol se explica desde la envidia que le produce la consciencia de su inferioridad moral y del vacío existencial:



*En realidad Riverola le había irritado continuamente, porque aquél siempre había dado pruebas de entrega, lealtad y valor, tres cualidades supremas de las que él creía carecer; enfrentado a Riverola, se veía obligado a admitir su inferioridad moral y a confesarse además la indignidad de la envidia (II:51).*

El destierro temporal que se autoimpone en Venecia adquiere para Fábregas una nueva dimensión al conocer a María Clara Dolabella, una misteriosa veneciana de la que presuponemos se dedica a ejercer la prostitución con determinado tipo de turistas, hombres de negocios de mediana edad que arriban a Venecia:

*(...) salió con paso ligero una mujer alta y delgada, cubierta por un chubasquero negro. Al verla, Marcet sonrió forzosamente. Ella se le colgó familiarmente del brazo y él hizo unas presentaciones apresuradas y confusas. (...) sin duda una acompañante de alquiler, ¿y a mí qué más me da? (II:8).*

A partir de un encuentro fortuito entre ambos, nacerá una amistad inusual. María Clara se presta a mostrarle una Venecia desconocida para los viajeros. A pesar de la enigmática personalidad de la joven y la actitud esquiva de ambos, *por nada del mundo se comprometía sin disponer antes de una garantía objetiva y fehaciente (II: 98)*, Fábregas comenzará un proceso de enamoramiento no exento de dudas tanto sobre su propia creencia en el amor, como de la posible reciprocidad de María Clara y la conveniencia de una posible relación sentimental entre ambos, desechando de este modo

la posibilidad de un regreso a Barcelona y convirtiendo en permanente su estancia en la ciudad.

Las dudas sobre la conveniencia de la relación parecen sustentarse unas en otras: el misterio con el que María Clara oculta determinados episodios de su vida, las peculiaridades de una familia extravagante y en bancarrota, dueños de un palacio decrepito, que inventan historias sobre la genealogía familiar (...) *en realidad, ella era una golfa y él, un taxista* (II:132), la posibilidad en definitiva de que María Clara sea una prostituta. El médico de la familia, el doctor Pimpom, parece no querer aclarar las dudas de Fábregas:

*¿Acaso venía a decirle con sus historias escabrosas que todos los miembros de la familia Dolabella estaban en venta?* (II:139).

No obstante, consciente Fábregas de su propio carácter descreído, acaba por admitir la pasión y la desconfianza que lo domina respecto de María Clara:

*¡Qué bochorno! Yo la amo con locura y ella evidentemente no siente lo mismo por mí; sin embargo, desde que nos conocemos, sólo he recibido de ella muestras de afecto y constancia, mientras que yo, en cambio, no he dejado de maltratarla un solo instante. ¡Malditas sean mi arrogancia y mi ruindad!* (II:143).

María Clara, a la sazón embarazada de un alto cargo vaticano con quien había

mantenido una extraña relación meses antes de conocer a Fábregas en Roma, abandona Venecia a fin de dar a luz. Fábregas, desconocedor de las causas de la súbita partida de María Clara, pasará los siguientes meses enclaustrado en la habitación del hotel. Durante el reencuentro entre ambos, María Clara le refiere los verdaderos motivos de su huida y, sin que en la narración se detalle el momento en que ambos deciden compartir sus vidas, la novela finaliza con una secuencia en la que se escenifica la nueva vida en común de Fábregas y María Clara en el palacio de los Donatella, convertido en parte en una tienda de souvenirs, sin que en ningún momento el lector conozca los verdaderos sentimientos de esta por Fábregas.

Sin excepción, las relaciones tortuosas y descompensadas, basadas en instintos inextricables, en el que los objetivos de cada una de las partes implicadas responden a intereses personales y no comunes, son la tónica en la tres novelas que con mayor detalle desarrollan el tópico sentimental. Continuando en la misma línea, VCS y CP proyectan romances marcados por la desigualdad, el pragmatismo y la obsesión, pero no en el amor y la reciprocidad. Tanto Leppince como Miranda se sienten fuertemente atraídos por la joven María Coral, pero más allá del deseo no existe ningún vínculo sentimental. Leppince, consciente de la atracción que Miranda siente por ella, y aprovechando las ventajas que el casamiento entre ambos le proporcionaría a efectos de continuar su aventura sexual con la joven gitana, le ofrece la opción de casarse con María, quien a través del matrimonio podría encauzar su vida: *Las ventajas que de este arreglo sacaba María Coral son demasiado evidentes para detallarlas* (VCS:301), declara Miranda. A su vez, este mejoraría sus condiciones salariales al trabajar directamente para Leppince como parte del pacto. En todo caso, siempre fue consciente de que, pese a la opinión contraria de Leppince, nunca había estado enamorado de

María Coral:

*¿Por qué? ¿Qué me impulsó a tomar una decisión tan alocada? Lo ignoro. Aun ahora, que tantos años he tenido para reflexionar, mis propios actos siguen pareciéndome una incógnita. ¿Amaba a María Coral? Supongo que no. Supongo que confundí (...) la pasión que aquella joven sensual, misteriosa y desgraciada me infundía, con el amor. Es probable también que influyera, y no poco, la soledad, el hastío, la conciencia de haber perdido lastimosamente mi juventud (VCS: 301).*

Por el contrario, Delfina si había sentido un amor, aunque arrebatado, sincero por Onofre. El por aquel entonces aprendiz de malhechor no había sabido canalizar su atracción por Delfina sino a través de una brutal violación que cambiaría el rumbo de todos los personajes, pero principalmente de la propia muchacha: condenada a varios años de cárcel por formar parte de la célula anarquista dirigida por su novio, sólo saldrá muchos años después por intermediación de aquel. Treinta años después, Delfina forzará el reencuentro entre ambos con el propósito infructuoso de declararle su amor incondicional rememorando la noche en que fue violada. Para Onofre, sin embargo, Delfina nunca había significado nada para él, y el deseo de antaño había muerto junto con el crimen cometido:

*(...) aquel secreto había ocupado todos los pensamientos de Delfina durante los años dolorosos de encierro y luego durante los años grises de reclusión voluntaria, había*

*sido la única cosa que la había mantenido viva. Ahora comprobaba que él no recordaba el secreto ni había experimentado en ningún momento la menor curiosidad. (...) Ahora todos aquellos años se habían deslizado inútilmente. (...) El secreto consistía en esto: que las maquinaciones que él había urdido y llevado a cabo para conseguir que ella fuese suya habían sido innecesarias: ella se le habría entregado sin miramientos si él se lo hubiese ordenado (CP:262).*

Los motivos sentimentales de las novelas pastiche sufren un proceso deformador en las novelas paródicas a través del cual se convierten en objeto humorístico. De un lado, los personajes femeninos experimentan una transformación desde diferentes puntos de la marginalidad socio-económica (recordemos cómo todos los personajes femeninos analizados en CP, VCS, MEP, e II se plantean en mayor o menor grado desde una dependencia respecto de los personajes masculinos), que los transforma en sus empoderadas vertientes antagonistas: Emilia Corrales, alias Suzanna Trash, de LA y EBV, Ivet de ATS, Lavinia Torrada de EBV, la señorita Cuerda de UTHD, Zara de AVPF y Mercedes Negrer de MCE no son sino caricaturas de los modelos femeninos que representan María Coral, La Porritos o María Clara; mujeres que, con mayor o menor fortuna, usan su feminidad y atractivo para manipular a sus compañeros narrativos, también caricaturizados. Las semblanzas que los diferentes narradores presentan de estas caricaturas de mujer fatal se centran en el atractivo de sus atributos físicos:

*Lavinia Torrada era en mi recuerdo una mujer de belleza provocativa, sinuosa de formas, grande de ojos, larga de*

*pestañas (EBV: 25).*

*—¿Ivet? —dije—, ¿una chica rubia, alta, muy guapa, con unas piernas despampanantes? (ATS: 43)*

*(...) sus facciones eran diminutas, regulares y agraciadas; sus piernas, embutidas en un ceñido pantalón de pana negra, largas y aparentemente bien torneadas; sus caderas, redonditas; su cintura, estrecha, y sus mamellas, que un jersey de lana acanalada pugnaba por constreñir, pujantes y saltarinas. Imaginé que sería de las que se dispensan del sostén, categoría esta que cuenta con mi beneplácito (MCE:150).*

*(...) dudo de que encuentre un uniforme adecuado a su talla y a sus formas, un punto por encima de "sinuosas" y tres por debajo de "opulentas" (UTHD:24).*

El comandante de Gurb, con su marcial y exasperantemente minucioso estilo descriptivo, parodia las lascivas descripciones del resto de narradores paródicos:

*(...) Aprovecho la proximidad para calibrar las medidas corporales de mi vecina. Estatura de mi vecina (de pie), 173 centímetros; longitud del pelo más largo (zona occipital), 47 centímetros; del más corto (zona supralabial), 0,002 centímetros; distancia del codo a la uña (dedo pulgar), 40 centímetros; distancia del codo izquierdo al codo derecho, 36 centímetros (en posición de firmes), 126 centímetros (con los brazos en jarras) (SNG:98).*

Ceferino, Horacio o Pomponio Flato, contrapuntos de sus acompañantes femeninas, se nos presentan como solitarios ejemplares del sexo masculino proclives siempre a una sencilla manipulación femenina. (...) *desconfío de mí cuando estoy en presencia de mujeres guapas* (ATS: 22), dice de sí mismo Ceferino, consciente de su debilidad para lidiar con sus instintos más bajos. Y añade una explicación ante su manifiesta incapacidad para el cortejo :

*A lo largo de mi agitada vida, no tanto con inteligencia cuanto con osadía, tenacidad y, valga la inmodestia, una habilidad poco frecuente para adoptar disfraces y fingir un estatus social bien distinto del mío, he desentrañado misterios, he resuelto casos y he salido de aprietos. Pero la naturaleza, que me ha dado este talento, me ha negado otro, sin duda más importante, y por este motivo nunca he sabido desenvolverme bien en el terreno sentimental. Ni siquiera mal, como hace el resto de la especie humana. En el páramo que ha sido mi vida en este sentido, muy pocas veces un destello ha roto una monótona oscuridad* (EBV: 125).

Los encuentros sexuales entre los protagonistas masculinos y sus compañeras de aventura, escasos, brevísimos e inesperados, no son resultado de ningún proceso de enamoramiento que vaya a conducir a establecer una relación sentimental más o menos duradera entre los personajes; antes bien, se producen como resultado de una necesidad fisiológica en tiempo y lugar inoportunos, o como parte de un intercambio a través del

cual el personaje femenino obtiene alguna ventaja y, en todo caso, con intención y efectos cómicos:

*(...) como Ivet, mientras yo perdía el tiempo en reflexiones, ya se había puesto en paños menores, opté por dejar aquéllas por el momento y no desaprovechar la única ocasión de mojar que el destino había tenido a bien brindarme en lo que iba de quinquenio (ATS: 76).*

*—Dígame antes cuál es el motivo de su interés por esa chica —balbucí.*

*—Lo haré —respondió ella con voz trémula— cuando acabemos. Antes bésame, sácime y quítate la camiseta de la Unió Esportiva Lleida (ATS:88).*

*Cuando iba por el cuarto o quinto velo, Zara la samaritana ordenó a los niños ir a dar forraje al cordero y, apenas hubieron salido, cerró la puerta con llave, me condujo al lecho y en un instante, con gran pericia, alivió mi desasosiego y consoló mis penas (AVPF: 88).*

*Acto seguido, habiéndose sentado la señorita Cuerda por indicación mía en el borde de la piltra (...) me abalancé sobre ella en ejercicio de las prerrogativas propias de mi cargo, venciendo la tenue resistencia protocolaria que ella consideró adecuado oponer a mi arrebató y, en resumidas cuentas, emplear aquel enojoso lapso en una acción que, dejando de lado la modestia, yo situaría un punto por encima de "mediana", aunque siete por debajo de "memorable" (UVHD: 46).*



Asimismo, la excepcionalidad de los encuentros sexuales, así como la soltería de los héroes accidentales, no son sino parodias de ciertos motivos recurrentes de la novela negra, donde el detective protagonista, sin familia ni pareja conocidas, y por tanto disponible ante potenciales aventuras sexuales, se deja seducir invariablemente por el personaje femenino. Frente a la soledad escogida por el detective de la novela negra, el atractivo físico y la habilidad para la seducción, los héroes accidentales mendocinos asumen su soledad como consecuencia de su fracaso personal y social y, por tanto, de su marginalidad.

En general no podemos extraer de las novelas mendocinas un concepto positivo del amor como integrador de personajes, ni siquiera por un breve espacio de tiempo. En las dos novelas en las que el amor se yergue como gran motivo argumental e impulsa sus respectivas tramas, esto es, II y AD, comprobamos como al final las relaciones están basadas bien en el engaño, bien en la disparidad de sentimientos, dejando siempre un poso de fracaso ante la imposibilidad de encontrar la reciprocidad entre los amantes. Las novelas paródicas ahondan humorísticamente en la divergencia y el desencuentro, y acentúan el efecto humorístico recurriendo a clichés que distorsionan el modelo de mujer fatal de la novela negra.

#### **4.3.5 Relativismo y crisis de valores: la tramoya y el efecto de engaño.**

La construcción irónica, y conscientemente humorística en sus diferentes

gradaciones de las novelas mendocinas precisa para su funcionamiento de una estructura narrativa capaz de proyectar un escenario creíble pero al mismo tiempo manifiestamente impostado. Así ocurre en las novelas pastiche, VCS, RG y CP donde, por ejemplo, y como hemos podido comprobar en el apartado 4.3.1, en el marco histórico se engarzan, junto a las verídicas, referencias históricas falsas con la intención de hacerlas pasar por auténticas y, de paso, producir así un efecto humorístico. También sucede en las novelas paródicas, pero en un proceso de construcción ficcional que opera a la inversa: si en la novela pastiche los elementos falsos se superponen a los verídicos en la configuración de la escena, en la novela paródica, sustentada en la caricatura global del modelo narrativo de género, el elemento verosímil se superpone al marco general impostado. Si con el primer proceso, el narrador obtiene como resultado un cuadro en el que el lector desentraña el elemento falso del verdadero en un juego que aligera el discurso histórico, con el segundo el narrador disemina reflexiones severas y veraces, que pueden o no cargar un crítica inesperada.

En SNG, por ejemplo, el conjunto de elementos contextuales verosímiles, el cronotopo representado por la provincia de la Barcelona preolímpica, sustenta al elemento artificial y manifiestamente falso de la existencia de dos extraterrestres y sus licencias físicas. La mixtura permite al narrador focalizar y profundizar en componentes del cronotopo que de otro modo pasarían inadvertidos o resultarían inadecuados. Del mismo modo, en AVPF, la imagen, si no real al menos verosímil desde el punto de vista del imaginario colectivo que los lectores del siglo XXI tenemos de la Galilea en tiempos del Imperio Romano mantiene el elemento falso representado, entre otros, por el infante Jesús de Nararet y el resto de personajes bíblicos parodiados mediante un proceso de actualización.

Sin embargo, no sólo debemos tener en cuenta a personajes y cronotopos para entender el efecto de engaño producido por la simbiosis entre verosimilitud, veracidad, impostación y falsedad. En las parodias detectivescas de Ceferino se produce un continuo y complejo sincretismo entre el referente real, verosímil, la caricatura (sea esta espacial o de personaje) y la parodia.

A las novelas de Mendoza se le ven, conscientemente, las costuras; vemos todos los elementos que componen la escena y, al mismo tiempo, la estructura de tramoyas que lo sustenta y lo propulsa, el conjunto de referencias reconocibles y sus desvíos. La construcción paródica, la representación caricaturesca y el discurso irónico configuran, junto a los referentes reales, una escena simulada que permite al lector identificar los mecanismos que regulan el análisis y la censura a través del humorismo. Esta aseveración contradice algunas de las características generales señaladas por la crítica para el modelo posmoderno de arte y literatura, así como para el papel que asume el humor dentro de la corriente posmoderna, y que hemos analizado en los apartados 3.1 y 3.3.

Asumidos como características posmodernas, el relativismo, la crisis de legitimidad y, en definitiva, la eliminación de valores permanentes y absolutos que habían estado vigentes hasta el Modernismo, se ven a su vez puestos en tela de juicio por medio del conjunto de procesos paródicos y del discurso irónico planteado por Mendoza en su narrativa. Hemos comprobado como, según los teóricos de la posmodernidad, el discurso posmoderno rechaza las nociones de alta y baja cultura, pensamiento débil frente a fuerte, razón, verdad y legitimidad sustituidas por un relativismo cognitivo, moral o cultural; inclusive, el humor inofensivo como característica posmoderna que ha sustituido la fe por un neo-nihismo de corte

humorístico. Sin embargo, la parodia y la ironía que operan en los procesos humorísticos mendocinos funcionan porque a los referentes parodiados aún se les reconoce socialmente una validez permanente dentro de nuestro sistema de valores y, por tanto, el humor adquiere un valor comunicativo de primer orden más allá de una funcionalidad meramente lúdica y despreocupada, lo que nos conduce a replantear la relación de Mendoza con el posmodernismo literario y con las ideologías adscritas a la corriente posmoderna.

En medio de la vorágine de situaciones cómicas y disparatadas que se suceden en UTHD, el Duque de la Estación Espacial Derrida se lamenta del estado de decadencia de la estación en general, y del Festival Interestelar de las Artes en particular, en un discurso sorprendentemente coherente y desprovisto en primer término de intención cómica, en el que expone al comandante Horacio las causas que a su modo de ver han acabado con el antiguo esplendor de la base:

*(...) la crisis económica, la animadversión de los medios de información contra los últimos reductos de la monarquía, y, por último y de manera decisiva, un cambio en las preferencias del público, cada vez más embrutecido por lo que él llama “bestial cultura de masas” (UTHD: 141).*

El diálogo entre ambos personajes nos permite ver cómo el elemento coherente, verosímil, racional, se superpone al resto de componentes de un cuadro caricaturesco. El Duque añade, (...) *cómo en el momento actual, y dentro de lo que él denomina las corrientes del pensamiento moderno, el refinamiento y la ilustre cuna no tienen ningún*

*valor (...), donde el narrador enfrenta al lector ante uno de los elementos centrales del posmodernismo, la defunción de la alta cultura como referente intelectual de la élite , la desaparición del pensamiento fuerte y la mercantilización del arte:*

*De inmediato aclara que esta queja no viene motivada por el deseo de recuperar unos privilegios que él mismo es el primero en tachar de “anacronismos”(…) sino a lo que todo esto supone de distinción, discernimiento y nobleza espiritual (...). De resultas de la desaparición de estas cualidades innatas en ciertas personas, como el propio Duque, la Duquesa y algunas más, la cultura y el arte han caído en manos de especuladores sin escrúpulos, dispuestos a manipular la cultura y sobre todo el arte, para embaucar al pueblo y obtener de este embaucamiento beneficios de tipo económico y político (UTHD:142).*

Asimismo, la puesta en escena de los políticos en las novelas mendocinas, como los alcaldes de Barcelona de CP y ATS, resultan hilarantes para el lector porque su discurso amplifica, a causa de la caricaturización, los defectos fácilmente reconocibles de una élite degradada e incapaz que contrasta con el ideal colectivo que como sociedad todos compartimos: el decoro, la rectitud moral, la competencia y valía profesionales que la sociedad presupone para la élite política son valores absolutos no afectados por ningún tipo de relativismo ideológico; con todo, la ciudadanía española no solo se encuentra huérfana de estadistas de alto nivel, sino que es plenamente consciente de que los valores anteriormente señalados destacan por su inexistencia y que, en contraste,

abunda la ineptitud, la ignorancia, el interés particular y la zafiedad. Por este motivo funciona el efecto humorístico: el lector reconoce inmediatamente las deficiencias del personaje, del discurso o de la escena, independientemente del grado de deformación paródico, y al mismo tiempo los contrasta con el ideal social asumido y esperado que compartimos pese al relativismo circundante. Sólo la parodia y la caricatura puntualmente desmedidas consiguen crear un efecto de falsedad que enmascaran, pero no la ocultan, la crítica severa del modelo parodiado y, por tanto, censura la ausencia de valores absolutos.

Opera del mismo modo con las élites de las fuerzas de seguridad del estado, con los profesionales de la medicina, del arte o de la administración pública. Todos ellos sufren el efecto caricaturizador porque por medio de la parodia se denuncian sus deficiencias o la oposición respecto de un valor, sino absoluto, sí al menos general. Si asumimos que en las novelas de Mendoza los mecanismos de crítica y denuncia actúan a través del humor, no podemos aplicar a el caso que nos ocupa la afirmación de Lipovetsky (1986) de que el código humorístico posmoderno aspira a despojar de cualquier gravedad el sistema del signo ideológico; antes al contrario, el humorismo literario se revela como un mecanismo artístico de denuncia o de reafirmación de valores mayoritariamente aceptados por contraste. En este sentido, el conjunto de valores propios de la tradición occidental, enfrentados a las nuevas bases ideológicas de fin de siglo (la crisis de legitimidad y la deconstrucción de tipo moral) intervienen en la configuración de las escenas paródicas como referentes directos que permiten satirizar el relativismo posmoderno a la vez que cumple con su cometido humorístico. La burla de la identidad sexual o de las prácticas sexuales, por ejemplo, funcionan desde el punto de vista cómico porque, a pesar de la plena validez jurídica y aceptación social de la

homosexualidad como una orientación sexual más dentro del nuevo espectro sexual comúnmente respetado, no deja de ser a fin de cuentas una opción minoritaria. Sirvan como ejemplos la sátira que se realiza del travestismo del señor Braulio o las numerosas referencias de Pomponio Flato a la sodomía en varios pasajes:

*Rechazan muchos alimentos, prueban 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 (AVPF:10).*

*Por esta causa extreman la formalidad y la discreción y son muy ceremoniosos. 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 (AVPF:20).*

*—Ah, sí, es frecuente entre las familias nobles enviar al primogénito a estudiar a Atenas. O a otro lugar, puesto que, como es bien sabido, Atenas ya no es lo que fue en los tiempos gloriosos de Pericles. Hoy en día los preceptores, en vez de inculcar la sabiduría, sólo piensan en dar por el culo a sus discípulos (AVPF:100).*

*Rinden culto a Thor, dios de las batallas, y su caudillo es siempre el varón más aguerrido, más audaz y más diestro en el manejo del hacha. A éste, mientras conserva la fortaleza, todos le respetan y obedecen y le dan por el culo sin esperar a que él lo solicite (AVPF:186).*

En este caso, el recurso humorístico funciona porque operan en él dos referentes: el primero, la creencia extendida por los estudios sociológicos y culturales de Género de que en la antigua Roma, y en general en el mundo antiguo, la homosexualidad y la bisexualidad eran opciones sexuales normalizadas (Hubbard, 2003) y, el segundo, pese a la validez jurídica y aceptación social actuales de la homosexualidad, el hecho de ser esta una opción biológica minoritaria y, por tanto, excepcional.

Por otro lado, en SNG o en las novelas del ciclo de Ceferino se satirizan muchas de las consecuencias del estilo de vida contemporáneo, frente a la veneración que las corrientes ideológicas posmodernas han mostrado por el cosmopolitismo, la globalización, la multiculturalidad, la popularización de la cultura, el fin de la lucha de clases o el feminismo, Mendoza observa la deriva de algunos de los planteamientos posmodernos que tratará detenidamente en MEP aplicado al caso español:

*De la utopía política se pasa al politiquero del “ahora vienen los míos”; de la revolución sexual, a la amenaza del sida; del trabajo como realización personal, a la rutina del despacho; de la liberación de la mujer, al precio que las mujeres tuvieron que pagar por ella*  
(Mendoza, 2006: 45).

En MEP se concentra desde una perspectiva más realista, menos humorística y abiertamente desencantada, la crítica a los modelos ideológicos posmodernos y, al mismo tiempo, su implantación tardía en España con la llegada de la Transición:



*Estamos estrenando democracia y todavía no sabemos en qué consiste. La mayoría de los españoles no hemos conocido otro régimen que la dictadura. Nunca pensamos realmente que esa dictadura se pudiera acabar. Ahora la libertad nos ha cogido en bragas. Muchos creen que la democracia es poder infringir todas las normas impunemente y basurear al vecino. Otros creían que con la democracia no pararían de follar y como no es así se sienten traicionados (MEP:36).*

Bajo la protección de la ficción, Mendoza enfrenta la dialéctica entre las formas literarias posmodernas, de las que claramente se siente partícipe en lo formal, y el modelo ideológico posmoderno, de los que no podemos advertir ningún tipo de adscripción. Con todo, la obra en la que Mendoza incide con mayor profusión en el análisis de la identificación posmoderna no es de ficción. *Nueva York*, publicada en 1986, pertenece al subgénero de la crónica de viajes por encargo editorial. En ella, y con el sello inconfundible de su prosa irónica, reflexiona sobre algunas de las grandes líneas ideológicas del posmodernismo a través de una descripción muy personal de la polis por excelencia del siglo XX. Sobre los efectos de la globalización nos advierte:

*(...) se ha producido un fenómeno curioso, pero no nuevo ni único. Es éste: hace ya bastantes años proliferaron en Europa unos locales públicos, bares, restaurantes, discotecas, etcétera, supuestamente inspirados en Nueva York. En esto no había falsedad, pero lo cierto es que estos locales no se inspiraban en otros locales análogos de Nueva York, sino en algo que existía en Nueva York,*

*pero que no cumplía la misma función, del mismo modo que un restaurante español en el extranjero trata de parecer un tablao flamenco, una plaza de toros o la almena de un castillo, lo que implica que los restaurantes en España sean así ni mucho menos. Ahora bien, una vez implantado en Europa este estilo presuntamente neoyorkino, el paso siguiente era inevitable, esto es, que este tipo de locales empezara a florecer en Nueva York. (...) al igual que París, Londres o Madrid, Nueva York se americaniza: donde hace poco había establecimientos familiares de larga tradición hay hoy hamburgueserías pertenecientes a una cadena poderosa y multinacional. También en este sentido Nueva York ha ido cambiando. Este proceso de europeización, americanización y niponización hace que las diferencias entre una ciudad y otra vayan desapareciendo y que cada día las ciudades del mundo entero se parezcan más entre sí (Nueva York: 19).*

Resulta sumamente interesante percibir en el fragmento rescatado cómo Mendoza nos presenta la superposición de elementos reales y conscientemente impostada que configuran una escena verosímil (e incluso internacionalmente reconocible), pero absolutamente falsa, como resultado de los efectos propios de la globalización: la americanización de Europa, la europeización de América, la japonización de ambas, por medio de la fabricación de escenarios falsos que mezclan elementos del imaginario colectivo en entornos físicos diferentes para construir un producto de masas carente de genuidad y, a su vez, sin fronteras.

*Manhattan es el último refugio del anhelo colectivo y el lugar donde todo el*

*mundo puede representar con cierta impunidad el papel que a sabiendas o no se han asignado en la vida. Este papel, a menudo, anda bordeando la locura (Nueva York: 49),* nos advierte Mendoza. Nueva York representa en este sentido el escenario predilecto para la representación mixturada de lo real y lo fabricado, del caos que define el nuevo ideal de organización social, donde Mendoza aprovecha la esencia de la ciudad para analizar algunas cuestiones clave de los presupuestos posmodernos, como el cosmopolitismo o el entorno multicultural como hechos diferenciales de una ciudad nacida en la diversidad de nacionalidades y culturas, y presa como ninguna otra del desorden neoliberal y del culto a la imagen por encima del contenido.

Rubén, el primo judío de Mauricio, realiza un apunte crucial respecto a la visión posmoderna que occidente en general alberga sobre el mundo y su propia capacidad de adaptación al constructo ideológico, como si el pensamiento débil que permite tales alteraciones hubiera sido la posición históricamente dominante :

*Los occidentales (...) concebimos el mundo en términos estéticos. La religión, la cultura, la política, todo responde a criterios estéticos. Armonía, variedad y cadencia, esto es lo único que cuenta; el contenido es lo de menos. En el arte religioso occidental la imagen de Dios cambia cada veinte años. Cuando Europa se aburre del románico, inventa el gótico; luego el renacimiento, y así hasta el día de hoy. Las monarquías europeas son un espectáculo inventado por Nerón y llevado al paroxismo por Luis XIV. La revolución francesa, otro espectáculo maravilloso. Y el fascismo, ni que decir tiene (MEP: 322).*

En contraste con este planteamiento discursivo, son numerosos los ejemplos en sus novelas donde Mendoza atiza la presunción de cosmopolitismo de los españoles, y del contraste entre el planteamiento ideológico posmoderno y su aplicación práctica en la vida, a través de la visión paródica que sus personajes proyectan, por ejemplo, sobre cualquier ciudadano extranjero o perteneciente a otra etnia. Los negros y los chinos participan en numerosas escenas irónicas o humorísticas donde Mendoza utiliza los lugares comunes para crear una situación cómica no exenta de crítica:

*—Doudou Agouadou.*

*—No me suena.*

*—A mí tampoco me sonaba hasta hace poco. En un viaje anterior coincidimos en el bar del hotel y me contó su historia. Por lo visto fue rey de un país africano. Un hombre exquisito, educado en Oxford. En su juventud había practicado el canibalismo y cuando regresó de Oxford recayó en esta bárbara dieta. Conociendo la comida inglesa, no me extraña. Al acceder al trono eliminó a la oposición por el método más expeditivo y gobernó de una manera cruel y arbitraria. Haber estudiado en Europa sólo le sirvió para saber cómo se abría una cuenta numerada en Suiza y cómo podía invertir con el máximo provecho las riquezas que había esquilado (MEP: 161);*

*—Donde comen dos comen tres, como dicen ustedes —rió el cabeza de familia atajando mis prolijas explicaciones—. Esta frase en mi país no tendría ningún sentido, claro. Pero estamos en Barcelona y es un gran honor para esta humilde familia recibir a su honorable hija. Se parecen*

*ustedes mucho. Todos los occidentales se parecen entre sí, pero en este caso el parecido es asombroso (ATS: 142).*

El efecto de engaño es, por tanto, continuo en todas sus novelas, y ambivalente desde el escenario caricaturesco al más verosímil; el discurso irónico de narrador y personajes en las erróneamente llamadas “novelas serias” descarga de solemnidad y formalismo el hondo análisis literario de la realidad histórica y contemporánea aplicado a la interpretación del presente desde las perspectivas del pasado: de hecho, el humor latente en su toda su producción pastiche no sólo ameniza la narración, si no que humaniza los cuadros. El humorismo, en sus diversas gradaciones, puesto en práctica por Mendoza a través del juego escenográfico del engaño entre lo serio y lo cómico, lo verosímil y el disparate, entre lo costumbrista y lo paródico, lo real y lo falso y, en definitiva, entre la broma intrascendente y la gravedad crítica, aleja su narrativa de la presunción de trivialidad lúdica para acercarlo a un modelo censor de estructura aparentemente liviana, pero cargado de gravedad.

## **5. CONCLUSIONES**

El análisis y estudio de la obra narrativa de Eduardo Mendoza desde una perspectiva humorística nos permite a partir de ahora establecer la poética del humor que subyace en el conjunto de su producción novelística.

En primer lugar, no cabe duda de que el humor y los diferentes discursos irónicos, satíricos y humorísticos de las voces de narradores y personajes están presentes tanto en las novelas humorísticas como en las no paródicas. El propio autor nunca ha ocultado su querencia natural a provocar la risa en el lector con independencia del formato narrativo seleccionado. Sin embargo, existe una notoria gradación del uso y finalidad humorísticas de la narración. La escala resulta útil también en términos de definición de su poética.

Por otro lado, si atendiéramos únicamente a los materiales narrativos de las novelas paródico-humorísticas para configurar la poética humorística de Mendoza obtendríamos un resultado incompleto, limitado por la ausencia de los resultados que la funcionalidad y significación del humor en el grupo de las novelas pastiche pueda proporcionarnos.

En el caso de las voces del discurso, hemos comprobado cómo los narradores hetero-extradiegéticos dominan la narración en las novelas pastiche, mientras que homo-intradiegéticos lo hacen en las novelas paródico-humorísticas. Si bien la parodia define el grado humorístico máximo de la novela y el pastiche el menor, hay dos novelas paródicas no humorísticas, AD y II, cuyos narradores son herero-extradiegéticos, y que se encuentran más cerca de las novelas pastiche que de las humorísticas en términos de gradación, de ahí que dividamos las novelas paródicas entre las las humorísticas y las no humorísticas. En todo caso, la gradación humorística viene definida por la elección paródica del género y, consecuentemente, por la

focalización homo-intradiegética de los narradores.

La parodia y su modelo de narración homo-intradiegética está fuertemente vinculado a una caricaturización máxima de personajes, especialmente de los pertenecientes al primer nivel narrativo, es decir, los actantes de la trama. Por su parte, la caricatura en las novelas pastiche nunca afecta a los actores principales de la narración: existe, sí, pero restringida principalmente a personajes secundarios. Dada la marginalidad de su papel en la trama, el tipo de caricaturización de personajes en las novelas pastiche es expresionista, superficial, frente a la caricaturización completa y compleja de los actantes de las novelas paródico-humorísticas. En ambos casos, la intención cómica es evidente, aunque la caricatura actancial tenga además una funcionalidad estructural en la construcción y soporte argumental de la obra paródica.

El enfoque narrativo de los narradores homo-intradiéuticos sustenta gracias a la limitación propia de los personajes-narradores el grado de humoricidad y caricaturización máximas de las novelas paródicas. Ceferino, Horacio Dos, Pomponio, el superior de Gurb nos ofrecen una visión humorística del mundo como resultado de una óptica limitada por la marginalidad del personaje, por su excentricidad, por la ausencia de sentido común en todos ellos, por la demencia o por la estupidez. El enfoque de los narradores permite mantener un tono humorístico general a lo largo de todo el relato, lo que no es posible con los narradores hetero-extradiegéticos de las novelas pastiche. Sin embargo, la ausencia de un tono general no humorístico no impide la presencia de humor puntual y recurrente que rompe con el formato canónico del género imitado, especialmente de la novela histórica en el caso de Mendoza. De ahí que los elementos humorísticos producidos a través del discurso de los narradores sean menores en número y más sutiles en su elaboración. En las novelas pastiche el humor



recae en mayor medida en las voces de los personajes secundarios y refuerzan su caracterización como caricatura de sí mismos y del entorno que les rodea.

Tal afirmación se opone a la definición de pastiche de Jameson (1985), según la cual esta es parodia que ha perdido su sentido del humor, habida cuenta del conjunto de elementos humorísticos presentes tanto en la narración como en las voces de los personajes en VCS, CP, RG y CL: su reiteración y funcionalidades narrativas muestran en el caso de Mendoza también el vínculo entre la risa y el pastiche, o de la parodia dentro del pastiche. Las diferencias genéricas y estilísticas no se basan por tanto en la ausencia o presencia de humor entre las novelas pastiche y las novelas humorísticas, sino en la funcionalidad del humor (y su configuración) en unas y otras. En el caso de las novelas paródicas, el humor es el principal elemento de construcción narrativa, su fin literario más evidente, y por tanto todos los elementos narrativos están supeditados al objetivo primario de provocar la risa en el lector, mientras que en las narraciones pastiche el humor es un elemento más de la arquitectura narrativa, no por ello menos importante, aunque en todo caso auxiliar. El humor forma parte pues del estilema mendocino como consecuencia de los diferentes discursos irónicos presentes en la narrativa mendocina: recurriendo a la división del discurso irónico posmoderno planteada por Sanz Villanueva (1972), ironía paródica y humorística en las novelas paródicas; satírica y objetiva en las novelas pastiche. Los géneros narrativos seleccionan el tipo de discurso irónico como, a su vez, los discursos irónicos configuran el género resultante del proceso paródico o de género.

Desde el punto de vista estrictamente lingüístico, la retórica del humor mendocino recurre al mismo tipo de figuras literarias y tropos en unas y otras obras, con especial preferencia por la ironía, la paradoja, el aforismo y la hipérbole. Más

restringidas a las obras paródicas estarían la anfibología, el eufemismo y el circunloquio, aunque con todo la presencia de todas ellas en las parodias y pastiches, bien a través de las voces de los personajes o de los narradores, muestran la intención del autor de utilizar los recursos verbales específicos de la parodia en sus novelas pastiche. Cabe en este sentido destacar la importancia que en Mendoza adquiere el uso del lenguaje más allá de las evidentes dotes para el dominio discursivo. Coincidimos con Pere Gimferrer al destacar que el lector no se conmueve o divierte por lo que le cuentan, *sino por los recursos del lenguaje y de construcción o perspectiva empleados para contarlo* (Gimferrer, 2012:9). El conjunto de recursos verbales para la focalización narrativa configuran el estilema mendocino a tal punto que reconocemos en muy diversos personajes los ecos de una misma voz impostada pero auténticamente literaria.

Por otra parte, la tipología de los temas utilizados en las novelas humorísticas difieren en la variedad y complejidad de su desarrollo con los temas desplegados en el grupo pastiche. Frente a la univocidad de los temas supeditados a tramas de tipo detectivesco en la parodia, las novelas pastiche presentan una diversidad temática no sólo mayor, sino también más compleja. Del mismo modo que las novelas paródicas no admitirían funcionalmente una complicación temática y estructural, a riesgo de debilitar el aparato humorístico y su objetivo primario, las novelas pastiche permiten aumentar la variedad temática, argumental y la compleja arquitectura de la trama.

El repaso histórico de Mendoza por la particular jerarquización de la sociedad española, la lucha de clases (y su defunción), los movimientos obreros (con especial predilección por el anarquismo catalán), son temas recurrentes en las novelas pastiche, junto con la visión sarcástica, y en ocasiones caricaturizada, de la clase política nacional, la naturaleza viciada del poder y sus implicaciones éticas y morales. Completan la

propuesta de aproximación histórica de Mendoza las tortuosas relaciones sentimentales de los protagonistas y la deriva existencial de todos ellos. Teniendo en cuenta la vocación humorística de las novelas paródicas, debemos preguntarnos si existe una correspondencia entre los ejes temáticos de las novelas históricas mendocinas y las novelas de humor o, por el contrario, el escritor lleva a cabo una sustitución de temas en pos de una mayor potenciación de los efectos humorísticos. En verdad la diferencia fundamental desde el punto de vista temático reside en los procesos verbales y de perspectiva a través de los cuales el autor construye las líneas temáticas en las novelas pastiche, ausentes en las novelas paródicas. Mendoza modifica tales procedimientos, esencialmente verbales, por exposiciones cerradas, acabadas e impresionistas propias de la inmediatez del dibujo satírico y caricaturesco.

En cierta forma, podemos observar por medio del caso de Mendoza que mientras la parodia es el género característico del humorismo literario, el pastiche lo es de la literatura antiolemne y desmitificadora propia del posmodernismo, que no puede existir sin ironía y, por tanto, sin humor. La aseveración de que el pastiche es el género posmoderno por excelencia se fundamenta a partes iguales entre la reiteración de tales obras en el último cuarto de siglo XX y la presencia, no preceptiva, del discurso irónico (satírico y objetivo) en su configuración como nuevo género. El mínimo común denominador que conecta el conjunto de la narrativa de Mendoza es el humor, elemento siempre presente en el discurso mendocino. La diferencia en el uso y tratamiento del humor en los dos grandes ejes genéricos en los que hemos segmentado la obra de Mendoza no invalida su presencia como rasgo estilístico ni su importancia como elemento vertebrador. Antes al contrario, supone un rasgo de identificación autorial de primer orden.

Entendiendo que provocar la risa del lector es el fin último de las novelas paródicas mendocinas (y que para ello el autor pone en práctica estructuras narrativas y recursos verbales específicos para tal fin), ¿cuál es la funcionalidad y finalidad del humor en el resto de su novelística? ¿Pone en práctica Mendoza diferentes tipos de humor dependiendo del género novelístico empleado? En primer lugar, y atendiendo al análisis de las diferentes teorías del humor y de los diversos tipos de humor literario, podemos afirmar que el humor mendocino, pese a utilizar todo tipo de estrategias pertenecientes al humor blanco, al humor absurdo, al humor negro, al irónico y al satírico, de modo general predomina en las novelas paródicas un humorismo heredero de la escuela “ramoniana”, y por consiguiente vinculado a la corriente de la prosa del Humor Nuevo Español de vanguardias, aunque con matices que afectan especialmente a la consideración de humorismo como humor amable, sin espíritu censor. Se manifiesta un interés literario por temas, personajes y motivos secundarios o irrelevantes para la alta literatura que en las novelas paródicas adquieren una preeminencia y gravedad disfrazadas de pasatiempo lúdico: las miserias de la cotidianidad del hombre urbano, la desmitificación de la ciudad como símbolo de progreso y fe en el hombre moderno, el desencuentro sentimental entre mujeres y hombres, la mezquindad del ser humano frente a la administración del poder, la incapacidad de unos y otros para poner orden en un mundo caótico gobernado por la arbitrariedad y la injusticia. La ausencia de grandes temas literarios se ve sustituida en la parodia por una burla cargada de sentido crítico cuya censura moral queda en manos de la interpretación del lector que habrá de decidir el grado de benevolencia o animosidad del dictamen humorístico. En este sentido, se aplica en parte la máxima ramoniana de que *no se propone el humorismo corregir o enseñar, pues tiene ese dejo de amargura del que cree que todo es un poco inútil*

(Gómez de la Serna, 1931: 200). Así es, el humorismo mendocino de las novelas paródicas y el humor de las novelas pastiche nos muestra el punto de vista humorístico de nuestros defectos, no con afán correctivo, sino desde una actitud lúdicamente analítica, pero que a diferencia del Humor Nuevo incluye la ironía y la sátira rechazadas por Gómez de la Serna debido a su rigor e impertinencia. Una sátira escéptica, en todo caso, que facilita la asimilación del componente trágico y evita el conflicto.

Asimismo, existe una actitud subversiva en el antihéroe mendocino como resultado a partes iguales de su inesperado comportamiento justiciero y de su excentricidad, hecho este que lo vincula con las características del héroe vanguardista y del antihéroe hispánico por excelencia, el pícaro. Al igual que aquel, su sentido de justicia no lleva implícito ningún compromiso social basado en ideologías; antes bien, el antihéroe mendocino carece de convicciones políticas y de fe en la práctica de valores sociales absolutos, pero a pesar de su marginalidad (material o simplemente social) su empatía con el débil lo distingue de todos aquellos que más recursos tienen para aplicar justicia y no lo hacen. Nos reímos de nuestras faltas y del escarnio del otro desde la aceptación escéptica de la derrota, y la imposibilidad de equilibrar la desigualdad inherentes a las sociedades humanas, porque subyace siempre la comparación entre la realidad y la aspiración utópica de nuestro sistema de valores.

Escepticismo y pena existencial son las características posmodernas que actualizan la versión vanguardista del humorismo español contemporáneo. En efecto, el humorismo posmoderno representado por la obra de Mendoza desmiente el discurso “negacionista” de Francisco Umbral sobre la existencia de un humorismo posmoderno. Recordemos como este vinculaba la existencia de humorismo literario a la existencia de un contexto social opresor y una angustia vital que él no creía ver en la aparente

felicidad y aburguesada despreocupación de nuestras avanzadas sociedades de principios de fines del siglo XX. Señalamos entonces como al igual que el Nuevo Humor Español nacido del próspero período de entreguerras, el humorismo posmoderno de Mendoza anticipaba con no poca clarividencia los defectos del sistema que habrían de conducirnos a la crisis social y económica de 2007. Humorismo crítico, trascendente, tierno y cruel, cuyo escepticismo no oculta la angustia del lector ante el cúmulo de certezas y la caricatura (tan justamente referenciada) del personaje.

¿Significa ello que la visión del autor coincide con un planteamiento humorístico desde la superioridad? La catarsis a la que Mendoza nos somete como lectores a cada golpe humorístico implica el reconocimiento de nuestras propias fallas y pequeños pecados, la desmitificación de nuestro complacido y próspero mundo, la identificación esperpéntica de los vicios ajenos. A través del humor no sólo actualizamos la sanción, sino que lo hacemos soportando su naturaleza trágica y convertimos en goce legítimo el sufrimiento inherente a la amargura. Nada hay pues de *arrebato inmoral y arrogante*, ni de manipulación de narrador y narratarios respecto de los personajes. Existe sí, como consecuencia del relativismo y escepticismos posmodernos, la advertencia de la existencia de reglas que no podemos transgredir y que solo a través del humor podemos mirar desde una perspectiva contestataria. La risa sería la manera de asumir resignadamente la imposibilidad de una liberación colectiva; la sátira y el sarcasmo la inofensiva forma de censura.

Llegamos al último punto con el que cerraremos el estudio de la obra de Eduardo Mendoza desde una perspectiva humorística. La relevancia del humorismo de Mendoza en las novelas consagradas por la crítica (rechazamos definitivamente la coletilla de “novelas serias” ante las numerosas evidencias sobre su filtro humorístico en

ellas), esto es, VCS, CP, CL, RG, y la posible trascendencia de las novelas paródicas que desde aquí defendemos. Mientras escribo estas líneas, Eduardo Mendoza acaba de ser elegido ganador del premio Cervantes 2016. En la prensa escrita se multiplican los artículos y las entrevistas con el ganador, y ve la luz para el gran público y para los fieles lectores de Mendoza el ya tradicional debate crítico entre la narrativa consagrada y sus novelas de humor. Nada hay de relevante o novedoso en los numerosos artículos que publican los periódicos durante estos días en torno al asunto en cuestión: Eduardo Mendoza es respetado unánimemente por la crítica gracias a sus novelas consagradas y reconocido por el público principalmente por sus novelas de humor. Cuando ninguno de nosotros, contemporáneos de Mendoza, estemos aquí para alimentar el debate, ¿cuál será la posición de sus obras paródicas dentro del canon del siglo XX? ¿Y la del propio autor entre sus compañeros de generación? ¿Será reconocido apenas por ser el autor de VCS y CP? ¿Caerá en el olvido su producción humorística?

Al humorismo literario se le exige lo que no puede aportar, que cumpla con preceptos establecidos canónicamente para obras de muy diferente porte y configuración, extraídos principalmente de modelos de la novela realista y naturalista decimonónicas, y de las diferentes versiones de la novela experimental del siglo XX: temática en torno al individuo o la colectividad que muestren diferentes estados de conflictividad, bien en el plano personal, bien en el grupal, o por conjunción de ambos; tono trascendente, serio, trágico; estructura narrativa compleja; personajes redondos en continuo proceso de transformación; espacios literarios simbólicos; búsqueda de un lenguaje innovador.

El canon literario, como una especie de organismo vivo, fluctúa a través de movimientos implosivos de constricción como consecuencia de la limitación de espacio

físico para atender la demanda de inclusión. Los intentos de desplazamiento hacia el interior del canon por parte de las obras literarias posmodernas ha obtenido un desigual resultado. Mientras que el pastiche ha obtenido su emplazamiento, la parodia continúa con su consideración ex-céntrica y marginal porque se le continúa pidiendo lo que no puede ofrecer. La parodia en general, y la mendocina no es una excepción, reutiliza materiales literarios, imita fórmulas consagradas (o populares en la corriente posmoderna) con una finalidad comunicativa diametralmente distinta: provocar la risa en lector durante el proceso de recepción de la embestida literaria, no un tipo de risa nacido de la comicidad, cuyo funcionamiento remite al humor de situación, sino la risa nacida de los complejos y variados procesos verbales del humorismo; la mimesis deformada y humorística que sirve como amplificador del objeto censurado; la crítica del individuo y de la colectividad por medio de esbozos, caricaturas, pinceladas expresionistas. Valorar las parodias mendocinas únicamente como entretenimientos comerciales más o menos bien contruidos acaba por ocultar un conjunto no pequeño de méritos artísticos entre los que hemos destacado la riqueza estilística y complejidad verbales, la desmitificación temática o la revisitación de asuntos nada banales, la perspectiva deformadora, la crítica punzante, la gravedad e importancia de las cosas menos relevantes.

Pese a todo ello, *El misterio de la cripta embrujada* o *Sin noticias de Gurb* se codean con nuestros clásicos entre las lecturas recomendadas para alumnos de E.S.O. y bachillerato en España. No parece que los defectos que la crítica ha achacado a estas novelas ligeras para alejarlas de sus obras consagradas hayan surtido algún efecto en la elección de lecturas de la enseñanza secundaria. Parafraseando al propio autor, *el humor es el género que mejor resiste el filtro del tiempo*. Y en el caso que nos ocupa, parece



que será su característica más celebrada.

Creo que en el futuro se tenderá a profundizar en el análisis del humor en las novelas serias de Mendoza y de la seriedad en sus novelas de humor como resultado de la superación de la polémica. A ello contribuirá la relevancia de las actuales líneas de investigación en torno al humor verbal y al humorismo literario que se están llevando a cabo en nuestro país. Sirva este estudio como complemento de las aportaciones que vendrán a enriquecer el debate en torno al humor en la literatura en español y de la importancia del humorismo de Eduardo Mendoza en particular.

## **BIBLIOGRAFÍA**

## **NARRATIVA DE EDUARDO MENDOZA**

*La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

*El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

*El laberinto de las aceitunas*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

*La ciudad de los prodigios*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

*La isla inaudita*, Barcelona, Seix Barral, 1989.

*Sin noticias de Gurb*, Barcelona, Seix Barral, 1991.

*El año del diluvio*, Barcelona, Seix Barral, 1992.

*Una comedia ligera*, Barcelona, Seix Barral, 1996.

*Nueva york*, Barcelona, Destino, 1997.

*La aventura del tocador de señoras*, Barcelona, Seix Barral, 2001.

*El último trayecto de Horacio Dos*, Barcelona, Seix Barral, 2002.

*Mauricio o las elecciones primarias*, Barcelona, Seix Barral, 2006.

*El asombroso viaje de Pomponio Flato*, Barcelona, Seix Barral, 2008.

*Tres vidas de santos*. Barcelona, Seix Barral, 2009.

*El enredo de la bolsa y la vida*, Barcelona, Seix Barral, 2012.

*Riña de gatos: Madrid 1936*, Barcelona, Planeta, 2015.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ABRIL, Gonzalo: "Comicidad y Humor". REYES Román, SOTILLO, José Ángel (dir.): *Anexo a Terminología científico social. Aproximación crítica*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1991.

ACEVEDO, Evaristo: *Triunfe en sociedad hablando mal de todo*. Madrid, Velflex, 1963.

-----: *Teoría e interpretación del humor español*. Madrid, Editora Nacional, 1966.

-----: *Un humorista en la España de Franco*. Barcelona, Planeta, 1976.

-----: *Los españolitos y el humor*. Madrid, Ed. Nacional, 1972.

ACÍN, Ramón: *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*. Zaragoza, Ed. Prensas Universitarias, 1990.

ALAMEDA, Soledad: "Entrevista: Eduardo Mendoza", *El País Semanal*, 14 de noviembre de 1993, pp. 63-72.

ALARCOS, Emilio: *Ensayos y estudios literarios*. Madrid, Júcar, 1977.

ALBERES, R. M.: *Metamorfosis de la novela*. Madrid, Taurus, 1971.

ALEMÁN SAINZ, Francisco: *Las literaturas de kiosco*. Barcelona, Planeta, 1975.

ALONSO, Amado: *Ensayo sobre la novela histórica*. Madrid, Gredos, 1984.

ALONSO, Santos: *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*. Madrid, Mare Nostrum Comunicación, 2003.

ALONSO MARTÍN, Antonio: "La novela española entre 1966 y 1981", *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 1981, pp. 33-44.

-----: "Diez años de novela española (datos para una ordenación)", *Liminar*, 9-10, La

Laguna, invierno 1981, pp. 73-81.

ÁLVAREZ COTO, Soledad: "Entrevista a Eduardo Mendoza", *El País*, 20 de marzo de 1983, pp. 51-54.

ALZUETA, Miguel: "Entrevista con Eduardo Mendoza sobre *La verdad sobre el caso Savolta*", *Diario de Barcelona* (Dominical de Brusí), 30 de mayo de 1976, p. 30.

-----: "Entrevista con Eduardo Mendoza", *El Viejo Topo*, 35, 1979, pp. 52-55.

ALONSO, Santos: "*El misterio de la cripta embrujada*", *Reseña*, 121, julio-agosto de 1979, pp. 10-11.

-----: "Novela en la transición, transición en la novela", *Nueva Estafeta*, 31-32, Madrid, 6 de julio de 1981, pp. 86-91.

-----: *La novela en la transición (1976-1981)*, Madrid, Puerta del Sol/Ensayo, 1983.

-----: "Un renovado compromiso con el realismo y con el hombre", *Ínsula*, 464-465, 7 de agosto de 1985, pp. 9-10.

-----: "La generación de los 70: imaginación crítica", *Reseña*, 184, 1988, pp. 106-108.

-----: *La verdad sobre el caso Savolta*, Madrid, Alhambra, 1988.

-----: "Eduardo Mendoza y las razones de la paradoja", *El Urogallo*, mayo de 1988, pp. 21-22.

-----: "La transición: hacia una nueva novela", *Ínsula*, 512-513, Madrid, 8 de septiembre de 1989, pp. 11-12.

-----: "La novela en la Transición: las expectativas del cambio narrativo (1975 -1981)", en *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*, Madrid, Mare Nostrum, 2003, pp. 52-68.

ALONSO FEITO, José Manuel. "Aspectos del Humor Nuevo español", *Lingue Linguaggi* 6, 2011. Pp 101-116

AMELL, Samuel: "La verdad sobre el caso Savolta", *El Diario de Barcelona*. Dominical Brusi, 30 de mayo de 1976, p. 30.

-----: "La novela española de los ochenta: resultado de una trayectoria definida", *Letras de Deusto*, 37, enero-abril, 1987, pp. 185-192.

-----: *La cultura española del posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*, Madrid, Playor, 1988.

-----: *España frente al siglo XXI. Cultura literaria*, Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura, 1992.

AMORÓS, Andrés: *Sociología de una novela rosa*, Madrid, Taurus, 1967.

-----: *Literatura en imágenes. Modernismo y posmodernismo*. Madrid, Ed. La Muralla, 1973.

-----: "Novela española e hispanoamericana", *El Urogallo*, 35-36, 1975, pp. 71-75.

-----: *El año literario español*. Madrid, Castalia, 1974-1979, 6 vols, 1979.

-----: *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Cátedra, 1981.

-----: *Letras españolas 1976-1986* (ed), VVAA, Madrid, Castalia, 1987.

ANDERSON, Perry: *Los orígenes de la postmodernidad*. Madrid, Anagrama, 2000.

ARAGÜÉS, Juan Manuel. "Marx en los orígenes de la posmodernidad. Hacia un marxismo posmoderno". *X Jornadas de filosofía política "Marxismo y postmodernismo"*, Universitat de Barcelona, 2013. En [http://www.unizar.es/departamentos/filosofia/seminario/Aragues-marx\\_y\\_la\\_posmodernidad.pdf](http://www.unizar.es/departamentos/filosofia/seminario/Aragues-marx_y_la_posmodernidad.pdf)

ARISTÓTELES. *Poética*. V. García Yebra (ed.) Madrid, Gredos, 1982 [1974].

-----: *Retórica*. RACIONERO, Q. (ed. y trad.). Madrid, Gredos, 1990.

ASTORGA, Antonio. "El humor entra en el Reina Sofía". *ABC*, 1 de marzo de 2002. En <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-01-03-2002/abc/Cultura/el-humor-entra-en-el->

reina-sofia\_81729.html

-----: "Una década para la expectativa". *Leer*, Extra D, 1991, pp. 20-22.

ASÍS GARROTE, María Dolores de: *Última hora de la novela en España*, Madrid, Eudema, 1990.

ATTARDO, Salvatore. *Linguistic Theories of Humor*. Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 1994.

AUGÉ, Marc: *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa, 1998.

-----: *Ficciones de fin de siglo*, Barcelona, Gedisa, 2001.

AVERROES. "Paráfrasis del libro de la Poética". *Revista Española de Filosofía Medieval*, 6, 1999, pp 203-214.

AYALA, Francisco: *La estructura narrativa*, Madrid, Taurus, 1970.

AZANZOT, Nuria. *Montero Glez: "De Pérez-Reverte envidio su cuenta corriente y su velero"*. Entrevista en *El Cultural*, 6 de marzo de 2003. En <http://www.elcultural.com/revista/letras/Montero-Glez/6552>.

AZÚA, Félix de: "Eduardo Mendoza: el escritor como gamberro". *El País Semanal*, 11 de febrero de 2001, pp. 10-16.

BÁEZ, Fernando. "Los escritos perdidos de Aristóteles". *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/perdido.pdf>. 24 de Noviembre 2002.

BAEZ-RAMOS, Josefa: "La mujer en la narrativa de Eduardo Mendoza". En *Eduardo Mendoza: A New Look*. Ed. De Jeffrey Oxford y David Knutson, New York, Peter Lang, 2002, pp. 77-89.

BAJTÍN, Mijail M. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (trad. de Julio Forcat y César Conroy). Barcelona, Barral Editores S.A., 1974.

-----: *Teoría y estética de la novela*. (Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra).

Madrid, Taurus, 1989.

BAL, Micke. *Teoría de la narrativa*. Madrid, Cátedra, 1990.

BALCELLS, Albert. "Violencia y terrorismo en la lucha de clases en Barcelona de 1913 a 1923". *Estudios de Historia Social*, 42-43, Madrid, 1987, pp. 37-79.

BALLART, PERE. Eironeia. *La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

BAQUERO GOYANES, M: *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Planeta, 1989.

BAROJA, Pío. *La caverna del humorismo y momentum catastrophicum*. Madrid, Caro Raggio, 1986.

BARRERO PÉREZ, Óscar: *Historia de la literatura española contemporánea 1939-1990*. Madrid, Fundamentos, 1992.

BARTH, John: "Literatura postmoderna", *Quimera*, 46-47, 1985, pp. 12-21.

BARTHES, Roland: *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.

-----: *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

-----: *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

-----: *The Fashion System*. Ward, M., Howard, R. (trad). London: Jonathan Cape, 1985.

-----: *El placer del texto y lección inaugural*. Barcelona: Ediciones 7, 1998.

-----: *Elements of Semiology*. Lavers, A., Smith, C. (trad.). London, Jonathan Cape, 1964.

BASANTA, Ángel: *40 años de novela española (Antología 1939/1979)*. Madrid, Cincel, 1979.

-----: *Literatura de la posguerra: la narrativa*. Madrid, Cincel, 1980.

-----: *La novela española de nuestra época*. Madrid, Anaya, 1990.

-----: "Novela española actual. Grupos y tendencias", *Anuario 93 Iberoamericano*.



Madrid, Agencia EFE, 1993, pp. 445-455.

-----: "Cervantes y la novela española actual", *Actas del IV Simposio de Lengua y Literatura Españolas*. Madrid, Asociación de Profesores de Español, 1988, pp. 9-23.

BATAILLON, M.: *Pícaros y picaresca*. Madrid, Taurus, 1969.

BAUDRILLARD, Jean: *Simulacres et simulations*. Paris, Galilée, 1981.

-----: *A la sombra de las mayorías silenciosas*. Barcelona, Kairos, 1978.

-----: *La ilusión del fin*. Barcelona, Kairos, 1993.

BAYÓN, Miguel: "Lo fantástico en la narrativa de ahora", *Camp de l'arpa*, 98-99, abril-mayo de 1982, pp. 41-42.

BEAUVOIR, Simone (de): *Le Deuxième Sexe II*. Paris, Gallimard, 1949.

BEEMAN, William O.: "Humor Linguistic Lexicon for the Millenium" en *Journal of Linguistic Anthropology*, 9:2. Providene, Brown Univeristy, 2000.

BENET, Juan: "La novela de los prodigios". *Saber leer*, 1, enero de 1987, p. 4.

BENET, Vicente J.: "Humor y orden narrativo en cine y teatro. Análisis comparado de Angelina o el honor de un brigadier" en *Vanguardismo y humorismo. La otra generación del 27*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1998: 51-64.

BERASATEGUI, Blanca: "Felipe Benítez Reyes". Entrevista en *El Cultural*, 1 de febrero de 2007. En [www.elcultural.com/revista/letras/Felipe-Benitez-Reyes/19650](http://www.elcultural.com/revista/letras/Felipe-Benitez-Reyes/19650).

BERGSON, Henri: *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Pérez Torres, M.<sup>a</sup> L. (trad). Madrid, Alianza Editorial, 2008.

BERTOLO, Constantino: "Introducción a la narrativa española actual", *Revista de Occidente*, 89-90, 7 de agosto de 1989, pp. 29-60.

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse: "Presencia y transformación del tema de la guerra en la novela española de los años ochenta", *Ínsula*, 589-590, 1996, pp. 11-14.

- BEST, Steve & DOUGLAS, Kellner: *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. New York, Guilford, 1991.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Iris ZAVALA: *Historia social de la literatura española*, 2da ed., t. III. Madrid, Castalia, 1981.
- BLOOM, Harold. *The Western Canon (1994): El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- BOBES NAVES, M<sup>a</sup> del Carmen: *La novel*. Madrid, Síntesis, 1993.
- BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza, 1995.
- BONILLA, Juan: "Cada cual por su cuenta. Notas sobre última narrativa en España", *Clarín*, 1, 1996, pp. 7-11.
- BOOTH, Wayne: *The Rethoric of irony*. Chicago, University of Chicago Press, 1965.
- BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos, 1970, p 97.
- BRAVO, Julio: "Entrevista con Eduardo Mendoza", *ABC*, 27 de mayo de 1986, p. 46.
- BRAVO, María-Elena: "Ante la novela de la democracia: reflexiones sobre sus raíces", *Ínsula*, 445-446, 1983, p. 24.
- : "Literatura de la distensión: el elemento policíaco", *Ínsula*, 472, 1986, p. 12.
- BRANDENBERGER, Erna: *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*. Madrid, Escalada, 1973.
- BRIHUEGA, Jaime (ed.). *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España): 1909-1936*. Madrid, Istmo, 1979.
- BRUGUERA NADAL, María Luisa, FORTUÑO LLORENS, Santiago (eds):

*Vanguardia y humorismo, La Otra Generación del 27*. Valencia, Ed. Universitat Jaume I. Col·leció Summa. Filologia/10, 1998.

-----: *Edgar Neville, entre el amor y la nostalgia*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999.

BRUNORI, Vittorio: *Sueños y mitos de la literatura de masas. Análisis crítico de la novela popular*. Barcelona, Gustavo Pili, 1980.

BURKE, Peter (ed.): *Formas de hacer Historia*. Madrid, Alianza, 1993.

BUCKLEY, Ramón: *Problemas formales en la novela española contemporánea*. Barcelona, Península, 1968.

-----: "En torno a la anarquía: Pío Baroja y Eduardo Mendoza", en *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid, Siglo XXI, 1996, pp. 112-124.

BUCKLEY, R. y CRISPIN, J.: *Los vanguardistas españoles, 1925-1935*. Madrid, Alianza, 1973.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London, Routledge, 1999.

BUSSY GENEVOIS, Danièle: "Du "déracinement" littéraire de Eduardo Mendoza", en Yvan Lissorgues, coord., *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, pp. 87-96.

CALABRESE, Elisa (ed.): *Itinerarios entre la ficción y la historia*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1994.

CALINESCU, Mattei & DOUWE, Fokkema: *Exploring Postmodernism*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 1988.

CALLINICOIS, Alex: *Against Post-modernism*. Oxford, Blackwell, 1989.

- CAMINERO, Juventino: *Literatura europea del siglo XX*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1992.
- CAMBRA, Javier: "Entrevista con Eduardo Mendoza", *Elle*, diciembre de 1989, pp. 51-54.
- CANAVAGGIO, Jean, coord.: *Historia de la Literatura Española, Tomo VI, EL SIGLO XX*. Barcelona, Ariel, 1995.
- CARR, Raymond, FUSI, Juan Pablo: *Spain. Dictatorship to Democracy*, Londres, George Allen & Unwin, 1981.
- CANTERO, Luís: "La obra-descubrimiento de Eduardo Mendoza. *La verdad sobre el caso Savolta*". *Mundo Diario*, 12 de septiembre de 1975, p. 16.
- CASTILLO, José Romera (eds.): *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid, Visor, 1996.
- CASTILLO PUCHE, José L.: "Situación de la novela actual", en *La cultura española en el postfranquismo*. Madrid, Playor, 1988, pp. 49-55.
- CASTRO, Américo: *Hacia Cervantes*. Madrid, Taurus, 1967.
- CASTRO, Isabel de y MONTEJO, Lucía: *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*. Madrid, UNED, 1990.
- CARABIAS, Julio: *El humor en la prensa española*. Madrid, 1976: 25.
- CARDONA, Rodolfo Ramón: *A study of Gómez de la Serna and his works*. Nueva York, Eliseo Torres and Sons, 1957.
- : y Anthony N. Zahareas. *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid, Castalia, 1981.
- CASARES, Julio. "El humorismo" en *El humorismo y otros ensayos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1961, p. 20-48.

-----: "Concepto del humor" en *Cuadernos de Información y Comunicación*, 7. 2002, Pp 169-187.

CARREÑO, Antonio. "Del lenguaje del humor al humor del lenguaje: el teatro de Miguel Mihura. Una poética de la parodia" en *Vanguardismo y humorismo: La otra generación del 27*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1998, p. 12.

LÁZARO CARRETER, Fernando. "Contestación al discurso" en José López Rubio: *La otra generación del 27: discurso y cartas*, J. M. Torrijos (ed.). Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2003.

CERRADA CARRETERO, Antonio: *La novela en el siglo XX*. Madrid, Planor, 1983.

CERVANTES, Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa, 2004.

CICERÓN, M. T: *De oratore*. Sutton, E. W. y Rackham, H. (ed.). Cambridge, Heinemann y Harvard University Press, 1976.

CIRLOT, Lourdes (ed.): *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona, Labor, 1995 (2ª ed.).

CLOS, Marta: "Entrevista a Eduardo Mendoza", *La Revista de Blanquerna*, 4 diciembre de 2000, pp. 12-16.

COLMEIRO, José F.: "Eduardo Mendoza y los laberintos de la realidad", *Romance Languages Annual*, vol. 1, 1989, pp. 409-412.

-----: *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos, 1994.

COMA, Javier: *La novela negra*. Barcelona, Ediciones 2001, 1980.

COMINGES, Jorge: "Entrevista con Eduardo Mendoza y Nuria Amat", *Qué leer*, 36, septiembre de 1999, pp. 21-24.

- COMPITELLO, Malcolm Alan: "Spain's nueva novela negra and the question of form", *Monographic Review*, vol. 3, 1-2, 1987, pp. 182-191.
- CONDE GUERRI, María José. "El teatro de humor de Enrique Jardiel Poncela" en *Vanguardismo y humorismo. La otra generación del 27*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1998: 83-94.
- CONTE, Rafael: "Tres actitudes frente a la crisis: Castillo Puche-Vaz de Soto-Mendoza", *Ínsula*, 347, 1975, p.5.
- : "La novela española actual o los mercaderes del templo", *Una cultura portátil*, Madrid, Temas de hoy, 1989, pp. 101-156.
- : "Debate sobre literatura", *Ajoblanco*, 53, 1993, pp. 37-47.
- COOPER, Lane. "Tractatus Coislinianus". *Cuadernos de Información y Comunicación*, 7, 2002, pp. 31-37.
- CORTANZE, Gérard de: "Eduardo Mendoza", *Magazine Littéraire*, 335, marzo de 1995, pp. 30-33.
- COSTA VILA, Jordi: "El autor contra su ciudad", *Quimera*, 66-67, 1987, pp. 39-41.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador: "la parodia como espacio intertextual", *Studia Philologica Salmanticensia*, 3, 1969, pp. 45-55.
- CURCÓ, C.: "Indirect echoes and verbal 'humor'" en *Current Issues in Relevant Theory*. Rouchota y A. Jucker (eds.), Amsterdam: John Benjamins, 1998: 305- 325.
- CHAMPEAU, Genviève: "Le suspens dans *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza", *Actes du colloque suspens/suspense*, Ophir- CRIC Université de Toulouse-le Mirail, Toulouse, 1990, pp. 151- 161.
- : "Les enjeux intertextuels dans *La verdad sobre el caso Savolta*", en Yvan Lissorgues, coord., *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Toulouse, Presses

- Universitaires du Mirail, 1991, pp. 107-116.
- DEL MONTE, Alberto: *Itinerario de la novela picaresca española*. Barcelona, Lumen, 1971.
- DERRIDA, Jacques: "La estructura, el Signo y el Juego en el Discurso de las Ciencias Humanas", en *La Escritura y la Diferencia*. Madrid, España, Editorial Anthropos, 1990, pp. 383-401.
- : *Márgenes de la filosofía*, (Trad. de Carmen González Marín). Madrid, Cátedra, (Teorema, Serie Mayor), 2006.
- DÍAZ, Elías: *La transición a la democracia: (Claves ideológicas, 1976-1986)*. Madrid, Eudema Actualidad, 1987.
- DIAZ-PLAJA, Fernando: "La caricatura española en la guerra civil" en *Tiempo de historia*, Eduardo Haro Tecglen (dir.), nº 73, XII-1980.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo: *Vanguardismo y protesta*. Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1975.
- DÍEZ BORQUE, José M., coord.: *Historia de la Literatura Española, Tomo IV, Siglo XX*. Madrid, Taurus, 1980.
- DOMÉNECH, Sonia: "Entrevista con Eduardo Mendoza", *La Razón*, 20 de febrero de 2001, p. 24.
- DOMINGUEZ, Gustavo: "Eduardo Mendoza, arriesgado y prodigioso", *El Urogallo*, 6, 1986, pp. 36-37.
- DORCA, Toni: "La verdad en *La verdad sobre el caso Savolta*", en José Saval, coord., *La verdad sobre el caso Mendoza*. Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 87-102.
- DOMINGO, José: *Doce años de cultura española (1976-1987)*. Madrid, Encuentro Ediciones, 1989.

- DOTRAS, Ana María: *La novela española de metaficción*. Madrid, Júcar, 1994.
- DOUGLAS, M. "The Social Control and Cognition: Some Factors in Joke Perception". *Man* 3, 1968. pp. 361-376.
- EAGLETON, T.: *Las ilusiones del posmodernismo*. Barcelona, Paidós, 1997.
- EALHAM, Chris: *La lucha por Barcelona. Clase, cultura y conflicto, 1898-1937*. Madrid, Alianza, 2005.
- ECO, Umberto: *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona, Seix Barral, 1965.
- : *El nombre de la rosa*. Madrid, Lumen, 1988.
- : "Postmodernism, Irony and the Enjoyable" en *Postscript to "The Name of the Rose"*. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1984.
- : "The Frames of Comic Freedom". En Th. A. Sebeok, (ed.), *Carnival!* 1-9. Berlín-Nueva York-Amsterdam, Mouton Publishers, 1984.
- : *Apostillas a "El nombre de la rosa"*, Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona, Lumen, 1988.
- EDER, M., KESTEMONT, M. and RYBICKI, J.: "Stylometry with R: a suite of tools". En *Digital Humanities 2013*, Conference Abstracts. University of Nebraska, Lincoln, NE, pp. 487-89.
- EISENZWEIG, Uri: "Genèse et structure du roman policier. Hypothèse de travail", *Degrés*, 16, 1978, pp. 1-15.
- EL-OUTMANI, Ismail: "El humor en la literatura andalusí". En *El Humor en España*, *Diálogos Hispánicos*, 1992, p 29.
- ENCINAR, Ángeles: *Novela española actual. La desaparición del héroe*, Madrid, Pliegos, 1990.



ERASMO de Rotterdam. *Elogio de la estupidez*. En línea [http:// www.antorcha.net/biblioteca\\_virtual/filosofia/elogio/1.html](http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/filosofia/elogio/1.html)

-----: *Elogio de la locura*. Traducción, prólogo y notas de Pedro Voltes Bou. En [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/elogio-de-la-locura—0/html/ff08f70e-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_13.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/elogio-de-la-locura—0/html/ff08f70e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_13.html).

ESCOHOTADO, Antonio: *Caos y Orden*. Madrid, Espasa,1999.

ESTRUCH TOBELLA, Joan: "El Català en la narrativa castellana escrita a Cataluña: Els casos de Mendoza, Marsé i Vázquez Montalbán", en STEWARD KING (de.), *La cultura catalana de expresión castellana*. Kassel, Reichengerger, 2005, pp 47-56.

ESTEBAN SOLER, Hipólito: "Narrativa, realidad y España actuales: Historia de un amor difícil", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 299, 1975, pp. 357-372.

ESPINA, Antonio: "El humorismo como evasión", en *El sol*, 13 de marzo de 1930.

FAJARDO, José Manuel: "Los nuevos valores literarios de los 80. Narradores para el fin de siglo", *Cambio 16*, 725, 21 de octubre de 1985, pp. 130-136.

-----: "Entrevista con Eduardo Mendoza", *Cambio 16*, 15 de mayo de 1989, pp. 146-149.

FALLEND, Ksenija: "El arte postpicaresco de Eduardo Mendoza", *Verba Hispanica*, 4, 1994, pp. 51-64.

FANCELLI, Agusti: "Entrevista con el escritor Eduardo Mendoza: es un drama que mi novela insignia siga siendo *Savolta*", *El País*, 9 de octubre de 1991, p. 17.

-----: "Declaraciones de Eduardo Mendoza", *El País*, 14 de junio de 1993, p.35.

-----: "Entrevista con Eduardo Mendoza", *El País*, 26 de noviembre de 1996, p. 38.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor: *Historia política de la España contemporánea*. Madrid, Alianza Editorial, 1968.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis: *Teoría y mercado de la novela en España del 98 a la república*. Madrid, Gredos, 1982.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao: *Anuario de la Academia*. [Discurso de ingreso en la Real Academia], 1945: 10-15.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao. *El humor en la literatura española*. Madrid. RAE. 1945.

-----: (ed.) "Antología del humorismo en la literatura universal", vol. 1y2. Madrid, Antologías Labor, 1961.

FERRERAS, Juan Ignacio: *La novela en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid, Taurus, 1988.

FERRIOL MONTANO, Antonia: *De la paranoia a la ternura. Ironía y humor en la novela española posmoderna de los años ochenta: Eduardo Mendoza, Cristina Fernández Cubas y Luis Landero*, tesis doctoral, The Pennsylvania State University, 1998.

FONT Doménech: "La verdad sobre el caso Savolta: Un "collage" realmente insólito", *Camp de L'arpa*, 20, mayo de 1975, pp. 27-28.

FOKKEMA, Douwe W: *Literary History, Modernism and Postmodernism*. Amsterdam, Benjamins, 1984.

FORTES, José Antonio: *Novelas para la transición política*. Madrid, Ed. Libertarias, 1987.

-----: "Del "realismo sucio" y otras imposturas en la novela española última", *Ínsula*, 589-590, 1996, pp. 21-27.

FORTUÑO LLORENS, Santiago: "La poesía de la otra generación del 27 (Edgar Neville, Jardiel Poncela y López Rubio)" en *Vanguardismo y humorismo. La otra*

- generación del 27*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1998: 95-120.
- FOSTER, Hal: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle, Bay Press, 1983.
- FOSTER, H., J. Habermas, J. Baudrillard et alii: *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1988.
- FRAILE, Medardo: prólogo a *El cuento español de posguerra*. Madrid, Cátedra, 1990.
- FRANCO, Jean: *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Ariel, 1975.
- FREIXAS, Laura: "Entrevista con Eduardo Mendoza", *Vivir en Barcelona*, 14, julio-agosto de 1986, p. 15.
- FREUD, Sigmund: *El chiste y su relación con lo inconsciente* [1905]. López-Ballesteros, L. (trad.). Madrid, Alianza, 1969.
- FUENTES, Víctor: "De la vanguardia a la posmodernidad: hitos configuradores en la literatura en español", en *Actas Irvine-92*: [Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas] / coord. por Juan Villegas, Vol. 4, 1994 (Encuentros y desencuentros de culturas : siglos XIX y XX), pp. 112-118
- FUSI, Juan Pablo: "La cultura de la Transición", *Revista de Occidente*, 122-123, julio-agosto 1991, pp. 37-64.
- GALLUD JARDIEL, Enrique: *Enrique Jardiel Poncela (La ajetreada vida de un maestro de humor)*. Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- GAMERRO, Carlos. *Harold Bloom y el canon literario*: Buenos Aires, Campo de Ideas, 2003.
- GAOS, Vicente (ed.). *Antología del grupo poético de 1927*. Madrid, Cátedra, 2003.
- GARCÍA, Carlos Javier: "Las otras cartas de *La verdad sobre el vaso Savolta*", *Hispanic Review*, 69:3, 2001, pp. 319-336.

- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: "La renovación estética de los años sesenta", *Cuadernos del Norte*, 3, 1986, pp. 10-22.
- GARCÍA DE LA NORA, Eugenio: *La novela española contemporánea* (3 vol.), [1958-1962]. Madrid, Gredos, 1979.
- GARCÍA GALIANO, Ángel: "El fin del costumbrismo: literatura española actual", en *Enciclopedia Durvan*, 2001, pp. 276-283.
- GARCÍA HORTELANO, Juan: "Una opinión sobre el caso Mendoza", *El País*, 5 de mayo de 1976, p. 28.
- GARCÍA LÓPEZ, José: *Historia de la literatura española*. Barcelona, Vicens Universidad, 1990.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco: *Historias de Plinio*. Barcelona, Plaza y Janés, 1972.
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel: *Papeles sobre la nueva novela española*. Pamplona, EUNSA, 1975.
- :"Notas sobre la novela popular en España", *Arbor*, 399, marzo de 1979, pp. 59-69.
- GARCÍA BERRIO, A. *Teoría de la literatura*. Madrid, Cátedra, 1994.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco. *España en sus humoristas: 1885-1936*. María Dolores, (eds.). Madrid, Taurus, 1966.
- GARCÍA RUÍZ, Víctor: "Comedia y comedia de humor en la posguerra española: dos humoristas y dos comediógrafos", *Revista Iberoamericana*, 19-2, 2008.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Franklin: "El laberinto de las aceitunas: reflexiones en torno a la parodia posmoderna", *España contemporánea*, VI, otoño de 1993, pp. 73-82.
- GARINO ABEL, Laurence: *Le miroir aux écritures: l'intertextualité dans les romans d'Eduardo Mendoza*, Université d' Aix-en-Provence, 1995.

- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1993.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel: *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid, Síntesis, 2004.
- GAZARIAN GAUTIER, Marie-Lise: "Entrevista con Eduardo Mendoza", en *Interviews with Spanish Writers*, Toronto, Dalkey Archive Press, 1991, pp. 201-207.
- GELAS, Nadine y KERBAT-ORECCHIONI, Catherine (EDS.): *Le discours polémique*, Presses Universitaires de Lyon, 1980.
- GENETTE, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GIL, Miguel: "El laberinto de las aceitunas", *Quimera*, 21-22, julio-agosto, 1982, pp. 91-92.
- GIL CASADO, Pablo: *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Barcelona, Anthropos, 1990.
- GIMÉNEZ FRONTÍN, J. L.: "El caso de "El caso Savolta"", *Tele-Expres*, 21 de mayo de 1975, p. 16.
- GIMÉNEZ MICÓ, M. J.: *Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*. Madrid, Pliegos, 2000.
- GIMFERRER, Pere: "Imágenes de Eduardo Mendoza", *El País*, 29 de julio de 1990, pp. 11-12.
- GIMFERRER, Pere: *Radicalidades*. Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. "Gravedad e importancia del humorismo", *Revista de Occidente*, febrero 1928, pp. 348-360, en *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Buckley, Ramón y Crispin, John (eds.) Madrid, Alianza, 1973.
- : "Laberinto del nuevo humorismo" en *La estafeta literaria*, nº 73, 8-XII-1956.
- : "Introducción. Proclama futurista a los españoles" en *Prometeo*, nº 20. Madrid,

1910.

-----: *Greguerías selección 1910-1960*. Madrid, Espasa Calpe, 1960.

-----: *El libro mudo: Secretos* [1921]. Zotlescu, I. (ed). México, FCE, 1987.

-----: *Retratos contemporáneos*. Madrid, Aguilar, 1989 [1941].

-----: *Lo cursi y otros ensayos*. Buenos Aires, 1943.

-----: *Automoribundia*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1948.

-----: "Humorismo" en *El cubismo y otro Ismos* (1931). Madrid, 1975, pp. 197-233.

GÓMEZ SANTOS, M.: "Edgar Neville cuenta su vida", *Pueblo*, 1 de mayo de 1962.

GÓMEZ-TORRES, D.: "Eduardo Mendoza desde una perspectiva neobarroca: *El laberinto de las aceitunas y El misterio de la cripta embrujada*", 2004. En [www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v12/gomeztorres.htm](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v12/gomeztorres.htm).

GONZÁLEZ CASONOVA, J. A.: *El cambio inacabable (1975-1985)*. Barcelona, Anthropos, 1986.

GONZALEZ GRANO DE ORO, Emilio: *La otra Generación del 27: el Humor Nuevo español y La Codorniz*. Madrid, Polifemo, 2004.

-----: *Ocho humoristas en busca de un humor*. Madrid, Polifemo, 2005.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo: "La verdad como enigma", *Correo Nueva Era*, mayo de 1976, p. 17.

GOÑI, Javier: "Eduardo Mendoza: Para mí escribir es una forma de vivir", Entrevista en *El Socialista*, junio de 1982, pp. 6-7.

-----: "Novela española 1989-1990", *Ínsula*, 525, 1990, pp. 10-11.

GOÑI, J. y RODRÍGUEZ, E: "Los libros a examen", *Delibros*, 29, diciembre de 1990, pp. 27-56.

GOYANES, J. Capdevila: *Del sentimiento cómico en la vida y en el arte*. Madrid,

Aguilar, 1932.

GOYTISOLO, Juan: "La novela española contemporánea" (1971), en *Disidencias*. Barcelona, Seix Barral, 1977, pp. 166-167.

GRAFF, Gerald: "Some doubts about Postmodernism", *Par rapport*, 2, 1979, pp. 101-106.

GROTJAHN, Martin: *Beyond Laughter. Humour an the Subconscious*. Londres, McHill, 1957.

GRUIA, Ioana: "Canon literario: reglas del juego". *Sociocriticism*, 2007, vol. XXII, 295-332.

GUELBENZU, José María: "La travesía del desfiladero. Narradores españoles de los noventa", *Revista de Libros*, 17, 1998, pp. 40-43.

GULLÓN, Germán: "La perezosa modernidad de la novela española (y la ficción más reciente)", *Ínsula*, 464-465, 7 de agosto de 1985, p. 8.

-----: "Cómo se lee una novela de la última generación (apartado X)", *Ínsula*, 589-590, 1996, pp. 31-32.

-----: "El porqué de la literatura", *Ínsula*, núm. 587-588, 1995, p. 37.

GULLÓN, Ricardo: *La novela española contemporánea*. Madrid, Alianza, 1994.

-----: y FERNÁNDEZ MÉNDEZ (eds). Jiménez, Juan Ramón: *El modernismo. Notas de un curso*. Madrid, Aguilar, 1962.

GUTIÉREZ CARBAJO, Francisco: "Caracterización del personaje en la novela policíaca", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 371, mayo de 1981, pp. 320-337.

GUTTHY, Agnieszka: *El arte narrativo de Eduardo Mendoza*. Temple University, 1993.

-----: "El humor en las novelas de Eduardo Mendoza", *Cincinnati Romance Review*, 14, 1995, pp. 132-137.

- HABERMAS, Jürgen: *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid, Katz, 2008.
- HANNOOSH, Michele: *Parody and Decadence*. Columbus, The Ohio State University Press, 1989.
- : "The Reflexive Function of Parody", *Comparative Litterature*, 41-2, Spring 1989, pp. 113-126.
- HART, Patricia: *The Spanish Sleuth: The Detective in Spanish Fiction*. Cranbury, Associated University Presses, 1987.
- HASSAN, Ihab: *The dismemberment of Orpheus: Toward a Post-Modern Literature*. New York, Oxford University Press, 1971.
- : *The Postmodern Turn: Essay In Postmdern Theory and Culture*. Ohio State University Press, 1987.
- HAYWORTH, D.: "The Social Origin and Function of Laughter" en *Psychological Review*, nº 35, 1928, pp. 367-385.
- HEGEL, G.W.F.: *Lecciones de estética*. Madrid, Akal, 1989.
- HEISENBERG, Werner: *The discontinuous universe*. New York, Schocken, 1972.
- HELLER, Agnes y FEHÉR, Ferenc: *Políticas de la postmodernidad*. Ensayos de crítica cultural. Barcelona, Península, 1989.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, María Belén: "El humor, la ironía y el cómico: códigos transgresores de lenguajes e ideologías" en *Signa*, nº 8, 1999: 217-232.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Teresa: "El orden secreto de la nueva narrativa II (1997-1998)", *Barcarola*, 56-57, 1998, pp. 251-288.
- HERRÁEZ, Miguel: *La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza*. Barcelona, Ronsel, 1998.
- : "Entrevista con Eduardo Mendoza", *Débats*, 56, 1996, pp. 118-125.



HERRÁEZ, Miguel: "Novela negra y novela policíaca, dos ejes de expresión convergentes", *Comunicación y Estudios Universitarios*. Universidad Politécnica de Valencia, 1992, pp. 91-111.

-----: "La comunicación rota: La progresión del discurso literario en la década de los sesenta", *Comunicación y Estudios Universitarios*. Universidad Politécnica de Valencia, 1994, pp. 203-212.

-----: *La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza*. Barcelona, Ronsel, 1998.

-----: "El modelo postmoderno en Eduardo Mendoza: la descreencia de lo real", *Espéculo*, 5, 1997. En [www.ucm.es/info/especulo/numero5/mendoza.htm](http://www.ucm.es/info/especulo/numero5/mendoza.htm).

HICKEY, Leo: "Deviancy and Deviation in Eduardo Mendoza's Enchanted Crypt", *Anales de la literatura española contemporánea*. Boulder, 1990, pp. 51-63.

-----: "The Incongruence Factor in Eduardo Mendoza's "Ceferino" novels". En *Leeds Papers on Thrillers in the Transition: "Novela negra" and Political Change in Spain*. Edited by Rob Rix, Trinity and All Saints Coll., 1992, pp. 75-104.

-----: *Curso de pragmaestilística*. Madrid, Coloquio, 1987.

HOLLAND, Jack. *Misogyny: The World's Oldest Prejudice*. New York, Carrol & Graf, 2006.

HOLLOWAY, Vance R.: *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*. Madrid, Espiral Hispano Americana, 1999.

HORACIO: *Arte Poética*. Madrid, Cátedra, 2012.

HUBBARD, Thomas K. (ed.): *Homosexuality in Greece and Rome*. Berkeley, University of California Press, 2003.

HUTCHEON, Linda: "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie.",

*Poétiques*, 46, pp. 140-155.

-----: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York, Methuen, 1984.

-----: *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York-Londres, Methuen, 1985.

-----: "The pastime of Past Time: Historiographic Metafiction", *Genre*, 20, Fall-winter 1987, pp. 285-305.

-----: *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*. New York, Routledge, 1988.

-----: "Representing the Postmodern", en *A Post-modern Reader*, Eds. Joseph Natoli and Linda Hutcheon. Albany, State University of New York Press, 1993, pp. 243-272.

HUYSEN, Andreas: *After the Great Devile: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1986.

-----: "The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970's", *New German Critique*, 22, 1981, pp. 23-40.

IBORRA, Juan Ramón: "Entrevista con Eduardo Mendoza", *El Periódico de Catalunya* (Dominical), 30 de enero de 2000, pp. 50-59.

IBAÑEZ de la CUESTA, Miguel: "La recuperación del argumento", *Altazor*, 5, Santander, marzo, 1994, pp. 33-41.

IGLESIAS LAGUNA, Antonio. *Treinta años de novela española. 1938-1968. Vol I*. Madrid, Prensa Española, 1969.

IMBERT, Anderson: *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas, Monte Ávila, 1976.

INMAN FOX, E.: *Ideología y Política en las letras de fin de siglo (1898)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

ISER, Wolfgang: *The Implied Reader*. Baltimore, Johns Hopkins U. P., 1974.

- : *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1985.
- IZQUIERDO, Paula: "En el estudio de Eduardo Mendoza. El apartamento de los prodigios", *La Esfera* (Suplemento Literario de *El Mundo*), 27 de marzo de 1999, p. 19.
- JAMESON, Frederic: *Teoría de la postmodernidad*, 2da edición, Valladolid, Ed. Trotta, 1998.
- : *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
- : "Posmodernismo y sociedad de consumo", en *La posmodernidad*. Selección y prólogo de Hal Foster. Barcelona, Kairós, 1985.
- JARDIEL PONCELA, Enrique. *Tadeo el grecorromano*. Barcelona, Ediciones G.P., 1958.
- : *Obras completas*. Barcelona, AHR, 5 vols, 1963.
- : *Amor se escribe sin hache*, ed. de Roberto Pérez. Madrid, Cátedra, 1999.
- : *La "tourné" de dios*. México, Editora Latino Americana, 1963.
- : *¡Espérame en Siberia, vida mía!* Madrid, Cátedra, 1997.
- : *Eloísa está debajo de un almendro/ Las cinco advertencias de Satanás*. Madrid, Austral, 2000.
- : *Angelina o el honor de un brigadier/Un marido de ida y vuelta*. Madrid, Austral, 1999.
- JAUSS, Hans Robert: "The Theory of Reception: A retrospective of its Unrecognized Prehistory". *Literary Theory Today*. Eds. Collier and Geyer-Ryan. Ithaca, 1990.
- JENCKS, Charles: *What is Postmodernism?* London, Academy, 1986.
- JOCKERS, M.: *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History. Topics in the Digital Humanities*. University of Illinois Press, 2013.

JOLY, Monique, Ignacio SOLDEVILA, Jean TENA: *Panorama du roman espagnol contemporain (1939-1975)*, Centre d'Etudes Sociocritiques, Montpellier, 1979.

JONSON, Ben. *The Complete Plays of Ben Jonson*, vol. I. Londres-Nueva York, J. M. Dent & Sons y E.P. Dutton & Co. 1910.

-----: *Every man on his humour*. (Libro electrónico). Project Gutenberg, 2013.

JOUBERT, Laurent: *Tratado de la risa*. Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2002.

JULIÁ, Mercedes: "El protagonista en las novelas de Eduardo Mendoza: Un ajuste de cuentas con el lector". En Adelaida López de Martínez ed., *Publicaciones de la Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos*. Erie, 1995, pp. 131-143.

JURISICH, Marcelo. "Lo que yace debajo: para qué sirve el canon literario", *Espéculo*, 38, junio 2008.

JURISTO, Juan Ángel: "Hacia una nueva novela", *Leer*, 76. Madrid, primavera 1995, pp. 52-55.

KANT, I.: *Crítica del juicio*. Madrid, Espasa-Calpe. 1977.

KAPLAN, E. Ann, ed.: *Postmodernism and its Discontents*. New York, Verso, 1993.

KAYSER, W.: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1961.

KING, Stewart: "“Tímido, reprimido o simplemente torpe”: la masculinidad parodiada en *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas* y *La aventura del tocador de señoras*", en José Saval, coord., *La verdad sobre el caso Mendoza*. Madrid, Fundamentos, 2005, pp.195-208.

KLOEPFER, Rolf: "La ciudad de los prodigios o como volverse absolutamente moderno", *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Dieter Ingenschay y

- Hans Jörg Neuschäfer [eds]. Barcelona, Lumen, 1994, pp. 105-106.
- KOESTLER, A.: *The Act of Creation*. Londres, Hutchinson, 1964.
- KNUTSON, David: *Las novelas de Eduardo Mendoza: la parodia de los márgenes*. Madrid, Pliegos, 1999.
- KRISTEVA, Julia: "Postmodernism? ", *Bucknell Review*, 25, pp. 136-141.
- : (1966): "La palabra, el diálogo y la novela", en *Semiótica*. (Trad. José Martín Arancibia). Madrid, Fundamentos, 1978, vol. I, pp. 187-225.
- LAIGLESIA, Álvaro de: *¡Nene, caca!* Barcelona, Planeta, 1969.
- : *La Codorniz sin jaula*. Barcelona, Planeta, 1981.
- LAÍN Entralgo, Pedro: "El futurismo irónico de Jardiel", *La Gaceta Ilustrada*, 28 de mayo, 1972. p. 15.
- LANDEIRA, Ricardo y GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T. (eds.): *Nuevos y novísimos. Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los setenta*. Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987.
- LANGA PIZARRO, M. Mar: "La novela en la Transición: 1975-1982", en *Del franquismo a la posmodernidad: La novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*. Alicante, Universidad de Alicante, 2000, pp. 30-32.
- LAVERGNE, Gerard: "Temps et mémoire dans *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza", *Arquivos do Centro Cultural Português de Lisboa*, XXXI, 1992, pp. 815-836.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: "Contestación al Discurso de ingreso en la RAE", en *La otra generación del 27*, Discurso. (José López Rubio) Madrid, RAE, 1983, p.78.
- LAUSBERG, Heinrich: *Elementos de retórica literaria*. Mariano Marín Casero (trad.) Madrid, Gredos, 1983.

LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama, 1986.

LIPPS, Theodore: *Los fundamentos de la Estética*. Madrid, Daniel Jorro, 1923.

-----: *El humor y lo cómico*. Madrid, Textos de Cultura Alemana, 2015.

LISSORGUES, Yvan: "Algunos aspectos de la renovación de la novela española desde 1975", en Yvan Lissorgues, coord., *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*. Toulouse, Presses Universitaires du Miral, 1991, pp. 27-38.

LLERA, José Antonio: *El humor verbal y visual de La Codorniz*. Madrid, CSIC, 2003.

-----: "Documentos inéditos sobre La Ametralladora y La Codorniz de Miguel Mihura". En *Anales de Literatura Española*, nº 19, 2007: 115-135.

-----:"Poéticas del humor: desde el novecientos hasta la época contemporánea". En *Revista de Literatura LXIII*, 126, 2001: 461-476.

-----: "Una aproximación interdisciplinaria al concepto del humor" en *Signa*, nº 12, 2003<sup>a</sup>: 613-628.

LÓPEZ, Julio: "Acercamiento a las vanguardias literarias", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 398, agosto de 1983, pp. 361-371.

LÓPEZ CRUCES, José Antonio: Introducción a *La risa en la literatura española*. (Antología de Textos). En [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduccion-a-la-risa-en-la-literatura-espanola-antologia-de-textos—0/html/000ae540-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduccion-a-la-risa-en-la-literatura-espanola-antologia-de-textos—0/html/000ae540-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html). 2003.

LÓPEZ GARCÍA, Dámaso: "Una tragicomedia lumpen", *Libros*, 8, julio-agosto de 1982, pp. 15-16.

LÓPEZ RUBIO, José. *La otra generación del 27*, Discurso [recepción RAE]. Madrid, RAE, 1983.

- LÓPEZ RUIZ, José María. *La vida alegre: historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la villa y corte de Madrid*. Madrid, Compañía Literaria, 1995.
- LORENZO-RIVERO, Luis: "Elementos grotescos como recurso satírico en *El árbol de la ciencia*", en *Los hallazgos de la lectura: estudio dedicado a Miguel Enguídanos*. Madrid, ed. José Porrúa, 1989, pp. 163-176.
- LOZANO, Jorge: *El discurso histórico*. Madrid, Alianza, 1987.
- LOZANO MIJARES, María del Pilar: *La novela española posmoderna*. Madrid, Arco Libros, 2007.
- LUDOVICI: *The Secret of Laughter*. Londres, Constable Press, 1932.
- LYOTARD, Jean-François: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris, Minuit, 1979.
- MAGNIEN, Brigitte (ed.): *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*. Barcelona, Anthropos, 1995.
- MAINER, José-Carlos: *De postguerra (1951-1990)*. Barcelona, Crítica, 1994.
- MARAVALL, José Antonio: *La literatura picaresca desde la historia social*. Madrid, Taurus, 1986.
- MARCO, Joaquín: "La verdad sobre el caso Savolta de Eduardo Mendoza y las perspectivas de la novela barrojana", *La Vanguardia Española*, 27 de mayo de 1976, p. 47.
- MARCO, Joaquín: *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Taurus, 1977.
- : "La novela española entre 1939 y 1979", *Tiempo de Historia*, 62, enero de 1980, pp. 110-125.
- MARCO, Joaquín: "Eduardo Mendoza". *Novelistas españoles del siglo XX (VIII)*.

*Fundación Juan March*, 2002. En <http://digital.march.es/ensayos/fedora/repository/ensayos:321/OBJ>.

MARCO, José María: "El espacio de la libertad", *Quimera*, 66-67, 1987, pp. 48-52.

MARÍAS, J. *Ortega. II. Las trayectorias*. Madrid, Alianza, 1983.

MARÍN, Paco: "Un constructor por libre", *Quimera*, 66-67, 1987, pp. 36-38.

MARÍN MINGUILLÓN, Adolfo: *El espectro posutópico: Eduardo Mendoza y la narrativa posmoderna*, The University of Texas at Austin, 1991.

MARÍN MINGUILLÓN, Adolfo: "Hacia la España del 92: Sociedad de libre mercado y la novela de la democracia", *Revista de Estudios Hispánicos*, Río Piedras, 17-18, 1991, pp. 105-113.

MARQUÉS, Carles: "Entrevista con Eduardo Mendoza. Un senyor escriptor de Barcelona", *Cultura*, junio de 1994, pp. 10-18.

MARSÁ, Ángel: "El caso Savolta de nuevo", *El Correo Catalán*, 15 de mayo de 1975, p. 13.

MARTÍN CASAMITJANA, Rosa María. *Humor y vanguardia*. [Tesis Doctoral]. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1995.

NEVILLE, Edgar: "El humor en el teatro", en *Primer Acto*. IV-1959: 13.

MARTÍNEZ, Gabi: "Entrevista con Eduardo Mendoza", *Qué leer*, 53, marzo de 2001, pp. 26-30.

MARTÍNEZ-BONATI, Felix: "El arte de escribir ficciones", *Dispositivo*, 7-8, 1978, pp. 137-141.

MARTÍNEZ CACHERO, José M.: *La novela entre 1936 y 1980 (Historia de una aventura)*. Madrid, Castalia, 1985.

-----: *La novela española entre 1936 y el fin de siglo: historia de una aventura*. Madrid,



Castalia, 1997.

MARTÍNEZ RUIZ, Florencio: "La verdad sobre el caso Savolta o la gran coartada del montaje", *La Estafeta Literaria*. Madrid, 587, mayo de 1976, pp. 452-453.

MAURICE, Jacques: "De la manipulation de l'Histoire dans *La verdad sobre el caso Savolta*", en Yvan Lissorgues, coord., *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, pp. 75-78.

Mc GOWAN, John: *Postmodernism and its Critics*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1991

Mc HALE, Brian: *Postmodernist Fiction*. New York, Methuen, 1987.

-----: *Constructing Posmodernism*. Londres y Nueva York, Routledge, 1992.

MENDOZA, Cristina y Eduardo: *Barcelona Modernista*. Barcelona, Planeta, Ciudades en la Historia, 1989.

MENDOZA, Eduardo: "El escritor y la crítica", en José Saval, coord.: *La verdad sobre el caso Mendoza*. Madrid, Fundamentos, 2005, p. 16.

-----: "Si comienzas un libro y no te gusta debes tirarlo", *La Razón*, 4 de octubre de 2013, en <http://www.larazon.es/cultura/libros/eduardo-mendoza-si-comienzas-un-libro-y-no-t-NL3850791?sky=Sky-Noviembre-2016#Ttt1cDPC0rkkW7V6>.

MERINO, José María: "Reflexiones sobre el momento actual de la narrativa española", *República de las Letras*, 22, 1988, pp. 23-26.

MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de: "El humor de Miguel Mihura y el teatro del absurdo" en *Vanguardismo y humorismo. La otra generación del 27*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1998: 121-142.

MIHURA, Miguel. "Periodismo de humor" en *Enciclopedia del periodismo* (dirigida por Nicolás González Ruiz). Barcelona, Noguer, 1966, pp. 435-449.

-----: AA. VV. *La Codorniz* 6-VII-1941.

MINGOTE, Antonio. "La Codorniz" en *Vanguardia y humorismo. La Otra Generación del 27*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1998, p. 152.

-----: "Humor, surrealismo y cine: la poesía del disparate. La Otra Generación del 27" en *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*. Carlos Heredero (coord.). Cuadernos de la Academia, números 11 y 12. Madrid, Academia, 2002, pp. 95-105.

-----: "Edgar Neville" en *Onerama*. Madrid, diciembre de 1996, pp. 95-100.

MOIX, Llätzer: "Entrevista con Eduardo Mendoza", *La Vanguardia*, 26 de noviembre de 1996, p. 42.

-----: "Entrevista con Eduardo Mendoza", *La Vanguardia*, 20 de febrero de 2001, p. 36.

-----: *Mundo Mendoza*. Barcelona, Seix Barral, 2006.

-----: "En esta novela, un solo fallo podía costarle la vida al artista". Entrevista con Eduardo Mendoza, *La Vanguardia*, 2 de abril de 2006, p. 45.

MOLINS, Patricia (ed.): *Los humoristas del 27*. Madrid, Sinsentido, 2002.

MONEGAL, Ferrán: "El caso del industrial catalán, fabricante de armas que fue asesinado". Entrevista, *La Vanguardia Española*, 21 de abril de 1976, p. 34.

MONLEÓN, José B. (ed): *Del franquismo a la posmodernidad*, (VV AA). Madrid, Akal, 1995.

MORALES, Gregorio: "Narrativa española última. La narrativa de la transubstanciación", *Ínsula*, 464-465, 1985, p. 10.

MORÁN, Fernando: "Los personajes femeninos en la novela española", en *La destrucción del lenguaje y otros ensayos literarios*. Madrid, Mezquita, 1982, pp. 46-47.

MORÁN, Gregorio: *El precio de la transición*. Barcelona, Planeta, 1992.

- MOREIRO, Julián. *Mihura Humor y melancolía*. Madrid, Algaba, 2004.
- MORENO, Victor: *De bromas y de veras. La crítica literaria en los periódicos*. Pamplona, Pamiela, 1994.
- MORILLA TRUJILLO, M.: "*La isla inaudita* de Eduardo Mendoza y *El desorden de tu nombre* de Juan José Millás: "El héroe perdido" en el espacio novelesco de los ochenta". *Actas del V Encuentro de Jóvenes Hispanistas Las Palmas de Gran Canaria*, 1995. En [www.ucm.es/info/especulo/bibl\\_esp/jhispani/morill14.html](http://www.ucm.es/info/especulo/bibl_esp/jhispani/morill14.html)
- MOURALIS, B.: *Les contre-littératures*. Paris, PUF, 1975.
- MUECKE, Douglas C.: *The Compass of Irony*. Londres, Methuen, 1969.
- MULKAY, M.: *On Humour. Its Nature and Its Place in Modern Society*. Cambridge, Polity Press, 1988.
- MUÑOZ, Jacobo: "Inventario provisional (Modernos, postmodernos, antimodernos)", *Revista de occidente*, 66, 1986, p. 5-22.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio: *La realidad de la ficción*. Sevilla, Renacimiento, 1993.
- MUÑOZ RAMOS, Rafael. "Semiótica del mensaje humorístico", Volumen I de las Actas del *Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, 20-25 de junio de 1983. Madrid, Editorial CSIC, 1984.
- MUÑOZ SECA, Pedro.: *La venganza de don Mendo*, caricatura de tragedia en cuatro jornadas. Madrid, Afrodisio Aguado, S. A, 1962.
- MURILLO, Enrique: "Introducción a *La verdad sobre el caso Savolta*". Barcelona, *Círculo de Lectores*, 1988, pp.7-15.
- NAVAJAS, Gonzalo: *Mimesis y cultura en la ficción (Post-estructuralismo y novela)*. Londres, Tamesis Books, 1984.
- : *Teoría y práctica de la novela posmoderna*. Barcelona, Ediciones del Mall, 1987.

-----: "Una estética para después del posmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española", *Revista de Occidente*, 143, pp. 105-130.

-----: *Más allá de la postmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona, EUB, 1996.

NAVARRO ARISA, J. J.: "Entrevista con Eduardo Mendoza ante la publicación de *Sin noticias de Gurb*", *El País*, 29 de julio de 1990, pp. 2-3.

NEVILLE, Edgar. *Don Clorato de Potasa*. Barcelona, La hostería del Buen Humor, 1947.

-----: "Prólogo a Miguel Mihura" en *Obras Completas*. Barcelona, AHR, 1962:11.

NORA, Eugenio de: *Novela española contemporánea*, vol. II. Madrid, Gredos, 1973.

NORRICK, Neal R.: "Intertextuality in humor", *Humor* 2-2, 1989, pp. 117-139.

NORRIS, Christopher: *The Truth about Postmodernism*. Oxford, Blackwell, 1993.

-----: *What's wrong with Postmodernism*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1990.

NÚÑEZ RAMOS, Rafael. "Semiótica del mensaje humorístico". En: Garrido Gallardo, M. A. (ed.). 1984, pp. 287-293.

OLEZA, Juan: "La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo", *Compás de espera*, 3, 1993, pp. 113-126.

-----: "Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo", *Diablotexto*, 1, 1995, pp. 79-104.

-----: "Un realismo posmoderno", *Ínsula*, 589-590, 1996, pp. 39-40.

OLMOS GIL, Miguel A.: "La comicidad como fundamento de la novelística de Eduardo Mendoza", *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 17, 1993, pp. 115-123.

OLSEN, Lance: *Circus of the mind. Postmodernism and Comic Vision*. Detroit, Wayne State University Press, 1990.

ONETO, José: *Del franquismo al felipismo; anatomía de un cambio*. Barcelona, Planeta, 1992.

ORTEGA, José: "Estilo y nueva narrativa española", *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Departement of Spanish and Potuguese, University of Toronto, 1980, pp. 547-551.

-----: "Novela y realidad en España", *Mundo Nuevo*, 444, febrero, 1970, pp. 83-86.

ORTEGA Y GASSET, José. "Ensayo de estética a manera de prólogo" en *El Pasajero*, de J. Moreno Villa. Madrid, Renacimiento, 1914.

-----: *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid, Revista de Occidente, Alianza Editorial, 2005 [1982].

-----: *Obras Completas*, Vol. I, Madrid, Revista de Occidente, 1966: 513.

-----: *Espíritu de la letra*, [ed. Ricardo Senabre]. Madrid, Catedra, 1985.

-----: "La deshumanización del arte" [1925]. En: *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*. Madrid, Alianza, 1983.

OSUNA, Rafael. *Las Revistas Españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*. Valencia, Pre-textos, 1986.

-----: *Las Revistas del 27*. Valencia, Pre-textos, 1993.

OSWALD, Kalen: *Eduardo Mendoza's Barcelona*. Arizona, The University of Arizona, 2001.

OTERO, Carlos: "Lenguaje e imaginación: la nueva novela en castellano", *Quimera*, 2, diciembre de 1980, pp. 9-21.

OXFORD, J., KNUTSON, D. (Eds): *Eduardo Mendoza: A New Look*. Lang, New York,

2002.

PALMER, Jerry: *La novela de misterio (thrillers)*. México, FCE, 1983.

PALOMO, M<sup>a</sup> del Pilar: *Narrativa española actual* (VVAA), Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.

PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, M. *Manual de literatura española: X. Novecentismo y vanguardia: Introducción, prosistas y dramaturgos*. Pamplona, Cénlit Ediciones, 1991.

PÉREZ GALLEGO, Cándido: *El diálogo en la novela*. Barcelona, Península, 1988.

PICÓ, Josep: *Modernidad y postmodernidad*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.

PIRANDELLO, Luigi: *Ensayos*. José Miguel Velloso (trad.). Madrid, Guadarrama, 1968.

PLAZA CARRERO, Nuria: "La verdad sobre el caso Savolta: El magisterio del arte combinatorio", Prólogo a *La verdad sobre el caso Savolta*. Madrid, Crítica, 2005, pp. 7-90.

PEREDA, Rosa María: "La verdad sobre el caso Savolta: como un torrente", *Informaciones de las artes y las letras*, 28 de agosto de 1975, p. 3.

-----: "Entrevista con Eduardo Mendoza", *El País*, junio de 1982, p. 34.

PÉREZ PERUCHA, Julio. *El cinema de Edgar Neville*. Valladolid, Seminci, 1982.

PÉREZ-RASILIA BAYO, E. y JOYA TORRES, J .M.: "Estudio de *La verdad sobre el caso Savolta*", en *Obras clave de la narrativa española*, Madrid, Ciclo, 1990, pp. 285-289.

PLATÓN: *La República*. Madrid, Aguilar. 1963.

-----: *Diálogos*. Madrid, Gredos, 1992.

POGGIOLI, Renato. "Teoría del arte de vanguardia" en *Revista de Occidente*. Madrid,

1964, p. 151.

POMBO, Álvaro: "De las narraciones y sus filosofías furtivas", *Revista de Occidente*, 44, enero de 1985, pp. 7-17.

POZUELO YVANCOS, José María: *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis, 1993.

-----: "Parodiar, rev (b) elar", *Exemplaria*, 4, 2000, pp. 1-18.

PRIETO, M., MOREIRO, J. (eds.). *La Codorniz Antología (1941-1978)*. Madrid, Editorial Edaf, 2000.

PROPP, Vladimir. *Edipo a la luz del Folklore*. Madrid, Edit. Fundamentos, 1980, p. 58.

PROPP, Vladimir: *Morphology of the Folktale* [1928]. Laurence Scott (trad.). Austin: University of Texas Press, 1968, [2ª ed].

PUEO, Juan Carlos: *Los reflejos en juego (Una teoría de la parodia)*. Valencia, Tirant lo Blanc, 2002.

PULGARÍN, Amalia: "El triunfo de la ficción: *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza", en *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid, Fundamento, 1995, pp. 17-56.

PULGARÍN, Amelia: *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica postmoderna*. Madrid, Fundamentos, 1995.

RAMOS MEJÍA, Angela Galli: *El humor en el teatro de Miguel Mihura*. Buenos Aires, Ediciones Dintel, 1974.

RAPP, Albert. *The Origins of Wit and Humor*. Nueva York, Dutton, 1951.

RASKIN, V. *Semantic Mechanisms of Humor*. Boston, D. Reidel Publishing Company, 1985.

-----: (ed.) *The Primer of Humor Research*. Berlin, Mouton de Gruyter, 2008.

REDONDO Goicoechea, Alicia: *Manual de análisis de literatura narrativa*. La

*polifonía textual*. Madrid, Siglo XXI, 1995.

REY HAZAS, Antonio: *La novela picaresca*. Madrid, Anaya, 1990.

REY, Santiago del: "Entrevista con Eduardo Mendoza", *El Observador*, 12 de noviembre de 1990, p. 55.

RICHTER, Jean Paul. *Introducción a la Estética* [1804]. Madrid, Verbum, 1990.

RICO, Francisco: *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

RICOEUR, Paul: *Tiempo y narración*. Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987.

-----: *Historia y narratividad*. Barcelona, Paidós-I.C.E. /U.A.B., 1999.

RIERA, Miguel: "El caso Mendoza". Entrevista, *Quimera*, 66-67, Barcelona, 1987, pp. 42-47.

RIFFATERRE, M. *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. "La otra generación del 27 y el cine". Conferencia leída en *VI Congreso Internacional de Literatura Comparada*, Universidad de Vigo, 4-6 de noviembre de 2009. En [https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjWhY2V2qrQAhVEXBQKHUE1CGAQFggBMAA&url=https%3A%2F%2Frua.ua.es%2Fdspace%2Fbitstream%2F10045%2F24820%2F1%2FLA%2520OTRA%2520GENERACI%25C3%2593N%2520DEL%252027%2520Y%2520EL%2520CINE.pdf&usg=AFQjCNHVSEaM3A\\_5oV2lwdODRrFe\\_hUSqg](https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjWhY2V2qrQAhVEXBQKHUE1CGAQFggBMAA&url=https%3A%2F%2Frua.ua.es%2Fdspace%2Fbitstream%2F10045%2F24820%2F1%2FLA%2520OTRA%2520GENERACI%25C3%2593N%2520DEL%252027%2520Y%2520EL%2520CINE.pdf&usg=AFQjCNHVSEaM3A_5oV2lwdODRrFe_hUSqg).

RIVIÈRE, Margarita: "Eduardo Mendoza y el laberinto." Entrevista, *El Periódico de Catalunya*, 12 de agosto de 1986, p. 28.

-----: "Entrevista con Eduardo Mendoza", *Qué leer*, 6 de diciembre de 1996, pp. 38-42.

RODÓN, Francesc: "Recreación de la historia: *La verdad sobre el caso Savolta* ", *El Correo Catalán*, 1 de mayo de 1975, p. 29.



RODRÍGUEZ-GARCÍA, José M.: "Gastby goes to Barcelona: On the Configuration of the Post-Modern Spanish Novel (*La verdad sobre el caso Savolta*)", *Letras Peninsulares*, 53, 1993, pp. 60-78.

RODRÍGUEZ FER, Claudio: "Novela española 1989-1990", *Ínsula*, 525, 1990, 13.

RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo, GARCÍA DE LUCAS, Virginia: "Edgar Neville, un dandy tras la cámara" en *Nickel Odeon* 17, Madrid, 1999, pp. 132-148.

RODRÍGUEZ PADRÓN, José: "Narrativa española hoy: reflexiones de un observador", *El Urogallo*, septiembre-octubre de 1988, pp. 88-91.

RODRIGUEZ PEQUEÑO, Javier. "El nombre de la risa", *Revista de Electrónica de estudios filológicos*, nº XVI, diciembre de 2008. En <https://www.um.es/tonosdigital/znum16/secciones/estudios-14-El%20Nombre%20de%20la%20risa.htm>

ROJAS, Carlos: "Problemas de la nueva novela española", en *La nueva novela europea*. Madrid, Guadarrama, 1968, pp. 121-135.

ROJO, Andrés José: "El reto de la última narrativa española", *Delibro*, 13, junio 1989, pp. 5-13.

ROMERA CASTILLO, José: "Escritores españoles en Hollywood y testimonios autobiográficos". En: *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*. La Coruña, Visor, 1999.

ROMERA, Ángel: *Manual de retórica y recursos estilísticos* en [www.retorica.librodenotas.com](http://www.retorica.librodenotas.com), 2006.

ROMERA, CASTILLO, José (ed.): *La novela histórica a finales del siglo XX*, (VV AA), Madrid, Visor, 1996.

ROMERO RECHE, Alejandro. "La producción especializada del discurso humorístico en un entorno cultural posmoderno". *Reis*, 109, 2005, pp 75-125.

ROMERO TOBAR, Leonardo: *La novela popular española del siglo XIX*. Madrid, Fundación Juan March-Ariel, 1976.

ROSE, Margaret: *Parody // Meta-Fiction, An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. Londres, Croom Helm, 1979.

-----: "Parody/ Post-modernism", *Poetics*, 17, 1988, pp. 39-56.

-----: *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge University Press, 1993.

ROY, Joaquín: "De Macondo a Barcelona: *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza", *Journal Studies of the University of Auckland and La Trobe University*. New Zealand, 1991, pp. 177-190.

-----: "*La ciudad de los prodigios*, de Eduardo Mendoza. Una meditación cultural sobre Barcelona", *Hispanic journal*, 12, otoño de 1991, pp. 231-246.

RUBIO, Teresa: "Entrevista con Eduardo Mendoza sobre la versión cinematográfica de *La Ciudad de los prodigios*", *El Periódico de Catalunya*, 23 de mayo de 1999, p. 58.

RUIZ GURILLO, Leonor. *La lingüística del humor en español*. Madrid, Arco Libros, 2012.

RUIZ SENOSIAÍN, José M.: *Narrativa española actual*, (VV AA). Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.

RUIZ TOSAUS, Eduardo: *La narrativa de Eduardo Mendoza: paradigma de la transgresión (1975-1996)*. Madrid, UNED, 2000.

-----: "El caso Savolta: entre realidad y ficción", *Espéculo*, 18, julio de 2001.

-----: "La Barcelona prodigiosa de Eduardo Mendoza", *Espéculo*, 19, diciembre de 2001.

-----: "Juego, poesía y esperpento en la narrativa de Eduardo Mendoza", *Espéculo*, 22, 2002. En [www.ucm.es/info/especulo/numero22/emhumor.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/emhumor.html).

- : "Sin noticias de Gurb, la paradoja corrosiva", *Espéculo*, 25, 2003.  
www.ucm.es/info/especulo/numero25/gurb.html.
- : "El caso Savolta de Eduardo Mendoza, treinta años después", *Espéculo*, 29, 2005. En www.ucm.es/info/especulo/numero29/savolta.html.
- SALMÓN, Alex: "Entrevista con Eduardo Mendoza", *El Mundo*, 20 de junio de 2001, p. 61.
- SANTANA, Mario: "Antagonismo y complicidad: parábolas de la comunicación literaria en *Volverás a región* y *La verdad sobre el caso Savolta*", *Revista Hispánica Moderna*, 50:1, junio de 1997, pp. 132-141.
- : "Eduardo Mendoza y la narrativa de la Transición", en José Saval, coord., *La verdad sobre el caso Mendoza*. Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 19-31.
- SANTOS BOTANA, Elena: *La narrativa de Eduardo Mendoza y la posmodernidad: Un análisis textual*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1997.
- SANTOS, Care: "Entrevista con Eduardo Mendoza", *El Cultural* (Suplemento literario de *El Mundo*), 6 de diciembre de 2000, pp. 40-42.
- SARRIAS, Cristóbal: "Nueva versión de la Barcelona del 18", *Hechos y Dichos*, marzo de 1976, p. 51.
- SALADRIGAS, Robert: "La novela española de los setenta", *Camp de l' arpa*, 48-49, Barcelona, marzo 1978, pp. 22-25.
- SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros: "El abandono de la experimentación formal", *Libros*, 7, junio de 1982, pp. 12-13.
- SÁNCHEZ MARROYO, Fernando: *La España del siglo XX. Economía, demografía y sociedad*. Madrid, Istmo, 2003.
- SANGSUE, Daniel: *La parodie*. Paris, Hachette, 1994.

SANZ VILLANUEVA, Santos: *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*. Madrid, Edicusa, 1972.

-----: "La prosa narrativa desde 1936", en Díez Borque, coord., *Historia de la Literatura Española, T. IV, siglo XX*. Madrid, Taurus, 1980, pp. 253-325.

-----: *Historia de la Literatura Española, 6/2, Literatura actual*. Barcelona, Ariel, 1984.

-----: "La novela española desde 1975", *Las Nuevas Letras*, 3-4, Almería, 1985, pp. 30-35.

-----: "Últimos narradores españoles", *Nuevas Letras*, 5, Almería, verano 1986, pp.4-7.

-----: "Generación del 68", *El Urogallo*, 26, Madrid, junio de 1988, pp. 28-31.

-----: "La novela", en *Los nuevos nombres*, tomo IX de *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Barcelona, Crítica, 1992, pp. 249-284.

-----: "La novela española entre 1975 y 2000", en *Cultura, pensamiento, medios de comunicación en el fin de siglo*, Universidad Rey Juan Carlos-Fundación Airtel, 2001, pp. 161-176.

SAVAL, José V.: "*La ciudad de los prodigios*" de Eduardo Mendoza. Madrid, Síntesis, 2003.

-----: *La verdad sobre el caso Mendoza*. Madrid, Fundamentos, 2005.

SAVATER, Fernando: "Novela detectivesca y conciencia moral", *Vuelta* 78, mayo de 1983, pp. 33-35.

SAWIKCI, Piotr: *La narrativa española de la guerra civil (1936-1975). Propaganda, testimonio y memoria creativa*. (Tesis doctoral). Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. En <https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0ahUKEwiXup->

W16rQAhWLNxQKHxzjAWoQFgglMAE&url=http%3A%2F%2Fwww.cervantesvirtu

al.com/%2FdescargaPdf%2Fla-narrativa-espanola-de-la-guerra-civil-19361975-

propaganda-testimonio-y-memoria-creativa—0%2F&usg=

AFQjCNGurVoZKBcSeeBt8BD-tyVnY2W4eQ&cad=rja

SCHOLES, Robert: *Fabulation and Metafiction*. Urbana, University of Illinois Press, 1979.

SCHOPENHAUER, A.: "Teoría de la risa" en *El mundo como voluntad y representación*, vol. I. Madrid, Aguilar, 1928: 168-175.

SENABRE, Ricardo: "La novela española, hacia el año 2000", *Letras de Deusto*, 66, 1995, pp. 23-38.

SEVILLA ARROYO, Florencio: *La novela picaresca española*. Madrid, Castalia, 2001.

SILVA DA, Camila: *A ironia e suas refrações. Um estudo sobre a disonância na paródia e no riso*. São Paulo, Cultura Acadêmica, 2009.

SOBEJANO, Gonzalo: *Novela española de nuestro tiempo (en busca del tiempo perdido)*. Madrid, Prensa Española, 1975.

-----: "Ante la novela de los setenta", *Ínsula*, 396-397, noviembre-diciembre 1979, pp. 1-22.

-----: "La novela poemática y sus alrededores", *Ínsula*, 464-465, Madrid, 7 de agosto de 1985, pp. 1-26.

-----: "La novela ensimismada (1980-1985)", *España Contemporánea, Revista de Literatura y Cultura*, 1, The Ohio State University, 1988, pp. 9-26.

-----: "Novela y metanovela en España", *Ínsula*, 512-513, 1989, pp-6.

-----: *Novela española contemporánea 1940-1995*. Madrid, Mare Nostrum, 2003.

-----: "Para la historia de la crítica literaria en forma de ficción: *La caverna del humorismo*". Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. En <http://>

www.cervantesvirtual.com/portales/oliverio\_girondo/obra-visor-din/para-la-historia-de-la-crtica-literaria-en-forma-de-ficcin-la-caverna-del-humorismo-0/html/021ab3e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064\_2.html.

SOLANO, Francisco: "Narrativa última: estado de convivencia", *Reseña*, 184, 1988, pp. 110-112.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio: *La novela española desde 1936*. Madrid, Alhambra, 1980.

-----: "La novela española en lengua castellana desde 1976 hasta 1985", en *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, Madrid, Playor, 1988, pp. 37-47.

SOLER, Marc: "Proceloso mar de la novela histórica", *Quimera*, 36, marzo de 1984, pp. 8-9.

SORELA, Pedro: "Un viajero sin maletas", *El País*, Madrid, noviembre de 1986, p.30.

SOUBEYROUX, Jacques: "De la historia al texto: Génesis de *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza", en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Irvine), ed. de Juan Villegas, vol. 5, 1992, pp. 370-378.

-----: "Transtextualité et postmodernité: réflexion sur l'écriture de Eduardo Mendoza dans *La verdad sobre el caso Savolta*", en *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*. Ed.Georges Tyras. Grenoble, CERHIUS, 1996, pp. 145-157.

SOUSA SANTOS, B. *El milenio huérfano*. Madrid, Trotta, 2005

SPANOS, William: *Repetitions: The Postmodern Occasion in Literature and Culture*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1987.

SPENCER, Sharon: *Space, Time and Structure in the Modern Novel*. Chicago, Swallow Press, 1971.

SPIILKA, Mark: *Towards a Poetics of Fiction*. Bloomington, Indiana University Press, 1977.

SPIRES, Robert C.: "The Subject of Truth in *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza", en *Post-Totalitarian Spanish Fiction*, University of Missouri Press, Columbia/Londres, 1996, pp. 76-87.

SPITZMESSER, Ana María: "Visión y revisión de la H/historia: Eduardo Mendoza", en *Narrativa posmoderna española*. Nueva York, Peter Lang, 1999, pp. 19-46.

STARK, Werner: *The Sociology of Knowledge*. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1958.

STEINBACH, Denita Renee: *Postmodernism in Hispanic Literatura and Culture (Antoni Gaudí, Rigoberta Menchú, Eduardo Mendoza)*. Austin, The University of Texas, 1997.

SUÁREZ, Evaristo: "Entrevista con Eduardo Mendoza", *El Urogallo*, julio de 1986, pp. 12-16.

SUÑÉN, Luis: "La novela como cuestión o leer a los modernos", *Ínsula*, 396-397, Madrid, 11 de diciembre de 1979, p. 21.

-----: "Ser y parecer (Hacia una perspectiva crítica de la novela española escrita en castellano: 1970-1981)", *Quimera*, 16, febrero 1982, pp. 4-7.

-----: "*El misterio de la cripta embrujada* de Eduardo Mendoza", *Ínsula*, 392-393, 1979, p. 17.

-----: "La novela de los setenta", *Leviatán*, 12, Madrid, 1983, pp. 111-116.

-----: "Escritura y realidad", *Ínsula*, 464-465, Madrid, agosto de 1985, pp. 5-6.

-----: "Eduardo Mendoza y lo difícil que es ser uno mismo", *Ínsula*, 478, 1986, p. 7.

SWEENEY, Cathy: "Nivel y voz en *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo

Mendoza", *Caligrama*, III (1991), pp. 143-161.

SYMONS, Julián: *Historia del relato policial*. Barcelona, Bruguera, 1982.

TALBO, Paco Ignacio: "La otra novela policíaca", *Los Cuadernos del Norte*, 41, marzo-abril, 1987, pp. 10-14.

TÉBAR, Juan: "Novela criminal española en la transición", *Ínsula*, 464-465, Madrid, 7 de agosto de 1985, p. 4.

TENA, Jean: "Un éventail d'écritures: *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) de Eduardo Mendoza", en *Questionnement des formes, questionnement des sens*, Montpellier, CERS, 1997, pp. 24-37.

THORNE, Kristen Ann: *Las máscaras de la realidad y el desafío de la libertad: narraciones de una postmodernidad problemática en tres autores españoles contemporáneos (José María Guelbenzu, Eduardo Mendoza, Juan José Millás)*. New Haven, Conn., Yale University, 1992.

THWAITES, T., DAVIES, L., MULES, W. *Tools for Cultural Studies: An Introduction*. South Melbourne, Macmillan, 1994.

TOLA de HABICH, Fernando (y GRIEVE, Patricia): *Los españoles y el boom*. Caracas, Tiempo Nuevo, 1971.

TONO MARTÍNEZ, José: "Narrativa en la posmodernidad", *Los Cuadernos del Norte*, 26, julio-agosto de 1984, pp. 64-71.

-----: (coord.): *La polémica de la posmodernidad*, (VV. AA.), Madrid, Libertarias, 1986.

TORO, Alfonso de: "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)", *Acta Literaria*, 15, facultad de Educación, Humanidades y Arte, Universidad de Concepción, 1990, pp. 70-85.



-----: e INGENSCHAY, Dieter (coords.). *La novela española actual. Autores y tendencias*. Berlin, Reichenberger, 1995.

TORRE, Guillermo de: *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid, Guadarrama, 1965.

-----: "Generaciones y movimientos literarios", *Al pie de las letras*. Buenos Aires, Losada, 1967.

TORRES, R. "La revista más audaz para el lector más inteligente" [reseña de la antología de PRIETO, J. y MOREIRO, J. (eds.) (1998)], *El Mundo*, "La Esfera de los libros", 16-I-1999: 4-5.

TORRES CACHARRÓN, María. "El Nuevo Humor se pasea por Hollywood: Influencia del cine mudo en el teatro de Tono", en *Cuadernos de Aleph*, 6, 2014. Pp. 137-168.

TORRES SÁNCHEZ, M<sup>a</sup> Ángeles: "Teorías lingüísticas del humor verbal". *Pragmalingüística*, 5-6, Universidad de Cádiz, 1997, pp. 435-448. En <http://revistas.uca.es/index.php/pragma/article/viewFile/532/466>.

-----: *Aproximación pragmática a la ironía verbal*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 1999.

TORRIJOS, José María. "El humor inverosímil de José López Rubio" en *Vanguardismo y humorismo. La otra generación del 27*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1998: 143-150.

-----: (ed.). *Edgar Neville 1899-1967, La Luz en la mirada*. Madrid, MEC/INAEM, 1999.

TRAMULLAS, Gemma: "Entrevista con Eduardo Mendoza", *El Periódico de Catalunya*, 4 de marzo de 2001, pp. 70-76.

TUBAU, Iván: *El humor gráfico en la prensa del franquismo*. Barcelona, Mitre, 1987.

TUÑÓN, Amparo: "Eduardo Mendoza: La otra verdad". Entrevista. *Mundo*, 18 de septiembre de 1976, pp. 51-52.

TUSÓN, Vicente: "*La verdad sobre el caso Savolta*", en *Literatura española*. Madrid, Anaya, pp. 432-448.

UMBRAL, Francisco. *Ramon y las vanguardias*. Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

-----: *Guía de la posmodernidad*. Madrid, El Papagayo, 1987.

-----: "Humorismo". *El Cultural*, 8 de mayo de 2002. <http://www.elcultural.com/revista/letras/Humorismo/4702>

URBANO OSORIO, Carlos: "Gráfico temporal de *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza (¿Errores o pastiche temporal?)", *Miguel de Cervantes*, 4, 1987, pp. 24-37.

VALLS, Fernando: "Historia y novela española actual", *Historia 16*, 163. Madrid, 1989, pp. 113-119.

VATTIMO, Gianni: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1990.

-----: y otros: *En torno a la postmodernidad*. Barcelona, Anthropos, 1994.

VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador: *La novela policíaca en España*. Barcelona, Ronsel, 1993.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: "Contra la novela policíaca", *Ínsula*, 512- 513, 1989, pp. 7-8.

-----: *Barcelonas*. Barcelona, Empuréis, 1990.

-----: "La deshumanización del personaje", en *El personaje novelesco* (Coord. Marina Mayoral). Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura, 1990, pp. 69-76.

-----: "La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo", en Lissorgues,

coord.: *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*. Toulouse, P.U.M, 1991, pp. 13-25.

VEGA, Cristina. "En torno al humor situacional. La amenaza como ficción humorística". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11. 1993.

VELASCO, Emilia: "Las aguas y el cauce: suerte de la metanovela", *Ínsula*, 589-590, 1996, pp. 45-47.

VEYNE, Paul: *Comment on écrit l' Histoire*. Paris, Seuil, 1971.

VIDAL-SANTOS, Miguel: "La novela policíaca española", *Camp de l'arpa*, 77-78, julio-agosto, 1989, pp. 53-55.

VILAR, Sergio: *La década sorprendente, 1976-1986*. Barcelona, Planeta, 1986.

-----: *El futuro de la cultura. Alternativas críticas*. Barcelona, Plaza y Janés, 1988.

VILAS, Santiago. *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1968

VILLANUEVA, Darío: *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia, Ed. Bello, 1977.

-----: "La novela", en *Letras Españolas 1976-1986*. Madrid, Castalia, 1987, pp. 19-64.

-----: "Novela lírica, novela poemática", *Ínsula*, 512-513, 1989, pp. 7-8.

VILLANUEVA, Darío y otros: *Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona, Crítica, 1992.

VILLAR, Carmen. "Quim Monzó, Escritor. "De una novela que no tenga humor no hablará nadie en veinte años", en *Faro de Vigo*, 24 de mayo de 2008. En <http://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2008/05/24/quim-monzo-escritor-novela-tenga-humor-hablara-nadie-veinte-anos/227864.html>

VALLE, Evaristo del: "Entrevista con Eduardo Mendoza", *El Urogallo*, 6, octubre de

1986, pp. 36-38.

VALLÉS CALATRAVA, José: "Ficción y espacio narrativo. Organización y funcionamiento del espacio en *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza", *Mundos de Ficción II*. Murcia, Universidad de Murcia, 1996, pp. 1527-1534.

-----: *El espacio en la novela: el papel del espacio narrativo en "La ciudad de los prodigios" de Eduardo Mendoza*, Universidad de Almería, Almería, 1999.

VALLS GUZMÁN, Fernando. Ed. *Vidas extrañas y otra literatura para perros*. Madrid, Espasa-Calpe, 2006.

VANDERLYNDEN, Anne-Marie: "*La verdad sobre el caso Savolta: impressions de lecture*", en Yvan Lissorgues, coord., *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, pp. 117-122.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: "Prólogo a *La verdad sobre el caso Savolta*", Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 9-15.

-----: "Algunas posibles verdades sobre *La verdad sobre el caso Savolta*", *El escriba sentado*. Barcelona, Crítica, 1997, pp. 175-180.

VIDAL-SANTOS, M.: "Entrevista con Eduardo Mendoza", *Ozono*, junio de 1979, pp. 42-45.

VIGARA TAUSTE, Ana María. "Sobre el chiste. Texto lúdico" en *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994.

VILA-SAN JUAN, Sergio: "Entrevista con Eduardo Mendoza", *Ajoblanco*, noviembre de 1986, pp. 52-57.

VILUMARA, Martín: "Reseña de *La verdad sobre el caso Savolta*", *Triunfo*, 666, 5 de julio de 1975, p. 52.

VIVES, Ángel: "Un viaje a la infancia de nuestro tiempo", *Leer*, 6, octubre de 1986, pp.

103-105.

WELLS, Caragh: "The City of Words: Eduardo Mendoza's *La ciudad de los prodigios*", *The Modern Language Review*, 96-3, 2001, pp.715-722.

WESTPHAL, Bertrand: "Au-delà du réel et de la fiction. Temps et Histoire chez Eduardo Mendoza", *Arquivos do Centro Cultural Português de Lisboa*, 23, 1993, pp. 107-120.

WHITE, Hayden: *The Content of Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore, John Hopkins, 1987.

WILDE, Alan: *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1981.

YANG, Chung- Ying: *Eduardo Mendoza y la búsqueda de una nueva novela policíaca española*. Madrid, Pliegos, 2000.

-----: "Parodia, humor y crítica de Eduardo Mendoza: crónica de un detective sin nombre", en José Saval, coord., *La verdad sobre el caso Mendoza*. Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 117-132.

YERRO, Tomás: *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*. Madrid, Eunsa, 1977.

YNDURÁIN, Domingo: *Época contemporánea 1939-1980*, Barcelona, Crítica, 1980.

-----: "Los últimos años", *Historia y Crítica de la literatura española, vol.III*. Barcelona, Grijalbo, 1981, pp. 345-352.

ZAMORA VICENTE, Alonso: *La realidad esperpéntica*. Madrid, Gredos, 1988.

ZUM FELDE, Alberto: *La narrativa en Hispanoamérica*. Madrid, Aguilar (Ensayistas Hispánicos), 1964.

VV. AA. *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras 1918-1936*,

SANTONJA , Gonzalo (ed.). Madrid, Taurus, 1990.

VV. AA. *Cincuenta años de historia de España*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2003.

VV. AA. *Edgar Neville en el cine*. Filmoteca Nacional, 1977.

VV. AA. *Humor Gráfico español del siglo XX*. Madrid, Alianza, 1970.

VV. AA. *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Buckley, Ramón y Crispin, John (eds.) Madrid, Alianza, 1973: 38-42.

VV. AA. *Un humorista en la España de Franco (1951-1975)*. Barcelona, Planeta, 1976.