

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española II



**“LA VERDAD SOBRE EL CASO SAVOLTA” DE
EDUARDO MENDOZA: CARTOGRAFÍA LITERARIA DE
UNA CIUDAD O VIVIR EN BARCELONA ENTRE 1917 Y
1919.**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Mame Malamine Gaye

Bajo la dirección del doctor
Andrés Amorós Guardiola

Madrid, 2008

- **ISBN: 978-84-692-1751-1**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II



LA VERDAD SOBRE EL CASO SAVOLTA
DE EDUARDO MENDOZA
CARTOGRAFÍA LITERARIA DE UNA
CIUDAD O VIVIR EN BARCELONA ENTRE
1917 Y 1919

TESIS DOCTORAL

De

MAME MALAMINE GAYE

DIRECTOR: D. ANDRÉS AMORÓS GUARDIOLA

CURSO ACADÉMICO: 2008-2009

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a la **AECI (Agencia Española de Cooperación Internacional)**, por la beca que me ha permitido llevar a cabo los estudios doctorales cuya culminación es la presente tesis.

Quiero dar las gracias a los Profesores **Jesús Sánchez Lobato** y **Julia Mendoza**, cuyas cartas a dicha Agencia me han salvado la beca cuando tenía dificultades para matricularme.

Quiero dejar constancia de mi gratitud a: **Julia Cereceda**, secretaria del Departamento de Filología Española II, por su amabilidad y permanente solicitud; **Rebeca Bastida Sanmartín**, mi tutora, por su asistencia diaria; **Juan Manuel M. González**, de la Casa-Museo Lope de Vega, por los libros que me ha regalado; **Felipe**, el recepcionista del **Colegio Mayor Nuestra Señora de África**, por sus indicaciones lingüísticas.

Quiero expresar mi reconocimiento a todos **los profesores del Departamento de Filología Española II** de la Universidad Complutense de Madrid, por cuanto me han enseñado sobre esta grata tierra de España, su lengua, su cultura y sus gentes.

Finalmente, no puedo dejar de hacer pública la gran admiración que siento por **mi director**, el catedrático **Andrés Amorós Guardiola**, y darle las gracias por su constante disponibilidad, su paciencia, sus orientaciones y sugerencias sin las que este trabajo no pasaría de ser un “borrador silvestre”.

A mis padres,
A todos los miembros de mi familia,
A mis amigos,
Y a mis profesores, como prenda de eterno agradecimiento,

Pues lo que el árbol tiene florido viene de lo sepultado.

***“SÉ BREVE EN TUS RAZONAMIENTOS,
QUE NINGUNO HAY GUSTOSO SI ES LARGO”***

(EL Quijote, Capítulo XXI, Primera Parte)

Miguel de Cervantes

ÍNDICE

<u>INTRODUCCIÓN: CAMINO DE SANTIAGO</u>	8
<u>I. PRIMERA PARTE: PREMISAS POLÍTICAS Y LITERARIAS DE UNA OBRA DE RUPTURA</u>	
I.1. EDUARDO MENDOZA DESDE DENTRO	20
I. 2. LA APUESTA ESTÉTICA DE LOS AÑOS SESENTA	28
I. 3. EL CAMBIO DE RUMBO	36
I. 4. UNA OBRA DE RUPTURA	43
<u>II. SEGUNDA PARTE: LA ILUSIÓN DE VERDAD EN LA VERDAD SOBRE EL CASO SAVOLTA</u>	
II.1. LA ESCENIFICACIÓN HISTÓRICA	48
II. 2. EL DISCURSO PANFLETARIO	70
II. 3. EL APARENTE DOMINIO DE LO JURÍDICO	94
II .4. LA ANDANZA DETECTIVESCA	117
<u>III. TERCERA PARTE: PAISAJES Y SEMBLANZAS EN LA VERDAD SOBRE EL CASO SAVOLTA</u>	
III. 1. LA RADIOGRAFÍA SOCIAL	151
III. 2. LOS AMBIENTES CONTRAPUESTOS	177
III. 3. LA NOCHE COMO ESCENARIO	198
III. 4. LA VERDAD EN CLAVE DE MUJERES	217

IV. <u>CUARTA PARTE: LA ESTRATEGIA FORMAL EN EL PRIMER MENDOZA</u>	
IV. 1. EL PLURILINGÜISMO	263
IV. 2. EL TRATAMIENTO DEL TIEMPO	278
IV. 3. LOS COMPONENTES ESTILÍSTICO-ESTÉTICOS	289
IV. 4. LA PARODIA	301
<u>CONCLUSIÓN: UN PALIMPSESTO POSTMODERNO</u>	317
<u>APÉNDICE: DE SAVOLTA A POMPONIO FLATO (1975-2008)</u>	326
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	370

INTRODUCCIÓN:

CAMINO DE SANTIAGO

(El corazón, si existe, siempre es igual.)

INTRODUCCIÓN: CAMINO DE SANTIAGO

Tras varios años de total dedicación a la enseñanza de la lengua y cultura española, primero en el Instituto Charles de Gaulle de Saint-Louis, en Senegal, y luego en la Universidad Gaston Berger de la misma localidad, como profesor asociado, obtuve en el año 2005 una beca de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) que me trajo a España a completar mi formación.

Las autoridades académicas de mi tierra se encargaron de recordarme, durante la despedida, que era la mejor manera de oficializar una situación profesional que no dejaba de ser precaria y revocable en cualquier momento, por muy duradera que fuera. A decir verdad, ni que decir tenían, pues a un romero no se le empuja cuando va camino de Santiago: le mueve la fe.

Igual que a mí me movía la afición inquebrantable por España y lo hispánico que me llevó varias veces a hacer oídos sordos cuando se me proponía ir a Francia (Rouen/Toulouse) a doctorarme, redactando –claro está- en lengua francesa. No podía, por tanto, desaprovechar la oportunidad que se me ofrecía, por fin, de vivir durante largo tiempo por entre gentes y cosas de España, para empaparme de lengua y cultura española.

Es más, fuera de mi eternamente juvenil entusiasmo por la lengua española y de una curiosidad nunca satisfecha por cuanto se relaciona con este pueblo, pensar que podía diariamente “ver y tocar” a gente tan erudita como los profesores del Departamento de Filología Española, a los que leía y citaba fervorosamente, sin conocerlos, aprovechar su saber y sabiduría que se extiende, de hecho, a todos los dominios de la lengua, e intercambiar impresiones con ellos, me llenaba de ilusión.

Esta grata ilusión por la que sigo caminando rumbo al doctorado, igual que siempre, con el mismo temblor, como en el primer día de clase cuando en el Salón de Actos del Departamento de Filología II de la Universidad Complutense de Madrid, una profesora, algo sorprendida de encontrar a un africano entre sus alumnos, no pudo resistir la tentación de darme la palabra preguntándome lo que entendía por *Prensa Literaria* y la orientación que iba a dar a mi trabajo en ese curso.

Contesté refiriéndome a lo que se hacía en revistas como *La Estafeta Literaria*, *Clavileño*, *Caracol*, *Ínsula*, o en los catálogos anuales de la ARCE. Aludí a los artículos, entrevistas o “textos de sobremesa” como Fanny Rubio los llama, con los que unos misioneros de las Letras como Ricardo Cid Cañaverál, pionero en estas prendas, o el recién fallecido Francisco Umbral, le hacían al lector algunas sugerencias, punto de partida para renovaciones futuras o cualquier aproximación a un autor, una obra, un acontecimiento literario.

Tenía ya claro, pues, al meterme en aquel curso, que podía aprovechar el puente existente entre Literatura y Periodismo, para acercarme a algún escritor español contemporáneo, partiendo de sus propias declaraciones (entrevistas, artículos, charlas) publicadas en diferentes revistas y diarios.

Las numerosas entregas publicadas por revistas como *Clavileño* (42, 1956), *La Torre* (19-20, 1957) o *Ínsula* (128-129, 1957), por motivo de la concesión del Premio Nobel de Literatura a Juan Ramón Jiménez, me vinieron, atropelladamente, a la mente. Luego, hojeando *Los Cuadernos Hispanoamericanos* (272, 1972 / 300, 1975) o *Hispano* (45, 1972 / 51, 1974), estuve a punto de orientarme hacia Miguel Delibes, durante algún tiempo.

Acabé abandonando dichas pistas por un motivo muy sencillo: había venido a España a aprender más de lo poco que sabía y me perdería mucho quedándome cerca de mis “primeros amores”, obras y autores en torno a los que había publicado ya alguna cosita; lo mejor –pensé– era meterme en algo totalmente nuevo, inédito para mí.

Un poco para agradecerles su apoyo a una amiga catalana y a un antiguo alumno mío, hoy residente en Sabadell, que habían ido regalándome cuanto publicaba su paisano, y que se ofrecieron luego para ir a la sede editora (Seix Barral había contestado positivamente a la carta que les mandé) a recoger el catálogo de textos que me regalaron, elegí a Eduardo Mendoza que me parecía más actual y me ofrecía la oportunidad de acercarme a la “narrativa de la democracia” poco visitada por los eruditos de mi país y, por tanto, de colmar un vacío.

Pasé mucho tiempo en la Hemeroteca Municipal de Madrid (Conde Duque, 11), en la de la biblioteca Acuña (Quintana, 9), por entre los archivos de la Biblioteca Nacional y, por supuesto, en la hemeroteca de la Complutense. Apoyándome en entrevistas publicadas en *El Viejo Topo* (35, 1979), *Mundo* (1891, 1976), *El Urugallo* (octubre, 1986), *Leer* (6, 1986), etcétera, abonándome al campo de sus declaraciones, sugerencias o explicaciones; omparándolo todo con mis conocimientos acerca del mundo contemporáneo español, presenté a mi profesora un trabajo cuyo título rezaba: ***Eduardo Mendoza desde dentro***.

Gustó mi diálogo a distancia con Eduardo Mendoza. Tanto fue así que decidí, al superar el primer año de doctorado, quedarme en compañía del escritor barcelonés cuya primera novela –*La verdad sobre el caso Savolta*– me permitía estar –como quien diría– a caballo sobre el siglo XX, pues me trasladaba hasta el

primer tercio del siglo (1917-1919), a la vez que inauguraba la llamada novela de la transición (1975) poco conocida –insisto- en mi país.

La imprescindible guía de lectura de Santos Alonso me ayudó, en un primer momento, para no perderme por sus laberintos. Recorrí, asimismo, las tesis doctorales de Giménez Mico, Miguel Herráez, David Knutson, Amalia Pulgarín, Santos Botana, y la de Yang. Volví luego a *La verdad sobre el caso Savolta*, al cabo de cuya lectura decidí titular mi trabajo de investigación: **La ilusión de verdad en *La verdad sobre el caso Savolta***, desarrollando, adelantadamente, la segunda parte de mi tesis.

Me parecía que ninguno de los trabajos leídos hasta entonces hablaba detenidamente de este tema, contentándose todos con referirse *in extenso* al triunfo o no de la verdad referente al caso Savolta. Mi investigación alude, por el contrario, al espíritu hispánico enamorado de verismo que le lleva a Eduardo Mendoza a presentar la escenificación histórica, el periodismo panfletario, la crónica judicial, así como la andanza detectivesca y la violencia diaria que invade la novela en un cuadro que parece tan real y un ambiente tan cómplice que lo autentifican todo, dejando al lector, en medio de la burla general, una persistente impresión de verdad que hace difícil distinguir lo real de lo inventado.

Se me ha ocurrido a veces disentir, sin nunca perder el respeto debido a mis eminentes predecesores ni ocultar lo debido a sus valiosos trabajos, de ciertas ideas defendidas por Ruiz Tosaus, Giménez Mico, Miguel Herráez o Malcunzynski, para dar a conocer mi percepción desde “la otra orilla”, con ojo ajeno al ámbito hispánico, de la *opera prima* de Mendoza.

No es éste el lugar de recordar lo difícil que fue encontrar a alguien que dirigiese y orientase mi trabajo para no herir la modestia de quienes me ayudaron y de quien acabó guiando mis pasos y tiene la total culpa de la alta calificación que recogió luego.

¡Qué susto! ¡Vaya temblor, el mío, cuando aquella primera entrevista con el Doctor Amorós! Pero, ¡cuánta alegría me produjo el resultado! El de la entrevista, y –desde luego- del examen final del DEA al cabo del que me agarré al Doctor Amorós (un equipo ganador no se cambia), quien, afortunadamente, aceptó dirigirme también la tesis, precisando de entrada, que mi estudio había de ser objetivo, histórico, inatacable, muy bien fundado.

Ya había localizado un tema y recopilado muchos documentos sobre el mismo, basándome en las amplias indicaciones bibliográficas que la Librería Blanquerna (Madrid) me había facilitado. Encontré, asimismo, en los archivos de la Biblioteca Nacional y catalogué todos los ensayos críticos y artículos publicados sobre Eduardo Mendoza. Por fin, consulté *on line* la página oficial del escritor barcelonés.

Al volver a examinar el plan que había esbozado a la luz de esta investigación bibliográfica, me vi en la obligación de cambiarlo varias veces. Renuncié, por ejemplo, bajo sugerencia de mi director, a cierto panorama cultural durante la posguerra, igual que lo antes concebido como introducción pasó a ser la primera parte de mi tesis (equiparable con una contextualización), obligándome a reiniciarlo todo en un tono más personal, individualizado.

Téngase ya presente que me he impuesto ciertos límites en esta tesis cuyo título reza: ***La verdad sobre el caso Savolta de Eduardo Mendoza: Cartografía literaria de una ciudad o vivir en Barcelona entre 1917 y 1919.*** Centraré mi estudio en Mendoza y su primera novela e iré tan sólo hasta donde lleve el tema elegido, sin preocuparme por rellenar folios y folios, consciente de que se juzgará mi trabajo por su contenido únicamente y no por el tamaño que tenga.

El diálogo que entablo, de **inicio**, con Eduardo Mendoza, bajo título de ***Premisas políticas y literarias de una obra de ruptura***, revela en un primer apartado, titulado Eduardo Mendoza desde dentro, el pensar del escritor barcelonés, las fuentes, las influencias y los géneros con los que juega; los dos apartados siguientes hacen hincapié en lo que pasa política y literariamente en España, vale decir en la apuesta estética de los años sesenta y en el cambio de rumbo que ha ido operándose antes de la muerte de Franco en 1975, año en el que sale a luz una obra de ruptura -*La verdad sobre el caso Savolta*- cuyo primer signo distintivo, la hibridación, era, en aquel entonces, todo un programa de escritura nueva.

Partiendo de este patrón narrativo y aprovechando las peripecias de la vida cotidiana en la tumultuosa Barcelona del bienio 1917-1919, Eduardo Mendoza nos propone, en su primera novela, un acercamiento entre historia y fantasía, literatura y periodismo, crónica de tribunales y autobiografía, intriga policial y amena crítica social que estudio en **la segunda parte** de este trabajo bajo el título de ***La ilusión de verdad en la verdad sobre el caso Savolta.***

Se trata, primero, de demostrar que al colocar la trama -el asesinato de un rico industrial catalán- en un período perfectamente reconocible -el bienio 1917-1919-, en un espacio real -Barcelona-, Eduardo Mendoza no escribió -tampoco se lo

proponía-, pese a las apariencias, una novela testimonial. Sin embargo logró, con la escenificación histórica, hacer verosímil la ficción novelesca, arropándola con el pasado histórico barcelonés, los asesinatos, la agitación anarquista, los ajustes de cuentas, la lucha de clases y la propaganda periodística, típicos de aquella época.

El conflicto de clases será, precisamente, el conflicto de clases, pretexto para el discurso panfletario de Domingo Pajarito de Soto que luego comentaré. Publicado en *La Voz de la Justicia* (diario ficticio), con objeto de denunciar la alienación de que son víctimas los obreros y suscitar así una lucha contra la explotación social, este “discurso beligerante” que podría bien considerarse como un valioso documento de época, no pasa de ser una parodia de cierta literatura de combate, una imitación graciosa de los artículos con los que *La Voz del Trabajo* y *La Veu de Catalunya* -diarios que sí existieron en la realidad- echaban leña al fogonazo social.

Procura Mendoza recrear este ambiente bochornoso dando la palabra no sólo a un periodista ocasional sino a todos los personajes que mezclan, al narrar las diferentes peripecias de su vivir, la trama con subtramas tan numerosas que acaban por ahogar por completo el caso que da título a la novela y los referentes históricos que lo enmarcan.

Entre dichas subtramas figura la narración episódica de las declaraciones que Javier Miranda hace, diez años después de los hechos contados, ante el juez Davidson, en un tribunal norteamericano, para intentar recuperar el dinero que una compañía de seguros debe a la viuda de Paul-André Lepprince.

Presenciamos así un simulacro de justicia, en el marco coercitivo de un tribunal, que Eduardo Mendoza logra recrear sutilmente, con un perfecto dominio de lo aparente que analizo en tercer lugar, antes de cerrar la segunda parte de mi estudio interesándome por la andanza detectivesca por medio de la investigación llevada a cabo por el comisario Vázquez –policía que, por tomarse demasiado en serio su cargo, verá su deseo de resolver el “caso” frustrado por decisión de los que mandan- y por los personajes que vinieron, en algún momento, a emularle.

Esta cancelación vino a relegar a segundo rango “el caso Savolta”, restando valor a la intriga policial que estudio, más para comprobar, al azar de las andanzas y deducciones de los detectives de turno, la corrupción de una sociedad donde el anhelo de una vida mejor y el cebo del dinero legitimaron el acecho diario de la muerte, que por la misma investigación, mera caricatura de la policía en general.

La persistente ilusión de realidad que nos deja esta segunda parte queda reforzada por la manera como Eduardo Mendoza pinta a la galería, confiriendo señas de identidad y sello de aparente autenticidad a los *Paisajes y semblanzas* que describe **la tercera parte** de este trabajo.

Estos paisajes y semblanzas constituyen un retablo de fondo mediante el que el escritor barcelonés nos hace la radiografía social de la Barcelona del primer tercio del siglo veinte –retrato de una sociedad y de una ciudad en una época tumultuosa de su historia- que estudio en primer lugar, insistiendo en el carácter proteico de la gente en busca de su identidad, la crisis de creencias y valores, así como en la tensión perpetua no ya entre obreros y patronos sino entre individuo y sociedad.

Son todas “las españas” (locos, funcionarios, vagabundos, revolucionarios, prostitutas, ricos, pobres, soplones y mirones, etcétera) las que le acompañan a Eduardo Mendoza en este peregrinar novelesco. Gente tan abigarrada, de modales y actitudes tan dispares que legitiman el cambio frecuente de lugares, momentos, personajes y temas en la novela. Lo cual nos obliga, para seguirles el paso, a frecuentar los ambientes contrastados a los que conduce el segundo apartado de este retrato paisajístico.

Dichos ambientes y los tipos que los dan vida y color, refuerzan la condición metanovelística de *La verdad sobre el caso Savolta*. Al conducir al lector del Teatro del Liceo a Montjuïc, por ejemplo, o de las fiestas mundanas a la taberna de Pepín Matacríos, Eduardo Mendoza le propone una gran variedad de temas y motivos sutilmente envueltos en una estructura intrigante que suele tener la noche como escenario.

En tercer lugar, estudio este ambiente nocturno que es, a la vez, cómplice del clima de terror que reina en la novela; velo transparente que cubre las aventuras y amores prohibidos, los temores y las aspiraciones ocultas de los diferentes grupos sociales que comparten la escena; así como un cuadro picaresco sumamente divertido que viene a derribar las barreras sociales al ser testigo de la vida pecaminosa que todos -tanto ricos como pobres- llevan en el submundo barcelonés, cuando la ciudad “duerme boquiabierta”.

Dualidad y oposición entre ricos y pobres que el análisis, a finales de esta tercera parte, de la magistral actuación de la galería femenina que pasea su peculiar gracia por los “pasillos” de la novela, deja patente. Es su verdad, la que guía cada uno de sus pasos, todo un caso. Lo cual nos induce a analizar *La verdad sobre el*

caso Savolta en clave de mujeres cuya singular sensibilidad femenina -suma interesante de caracteres, caprichos, mundos y modales opuestos- bordea el vasto fresco barcelonés que Mendoza nos propone, introduciéndonos en la cotidiana realidad de los “hogares”.

El escritor barcelonés pinta así un mural de grandes dimensiones. Un cuadro gigantesco de muchos lienzos donde la perspectiva cambia constantemente. Con lo que *La estrategia formal en el primer Mendoza*, analizada en **la cuarta** y última **parte** de este trabajo, se parece a una nueva “experimentación” pero con las posibilidades infinitas de la narratividad.

Variando los tonos y significados, mezclando los registros estéticos y cambiando permanentemente las formas del discurso, Eduardo Mendoza acopla el lenguaje a las diferentes categorías sociales retratadas, a su actuar y a los ambientes en los que se mueven. Con este plurilingüismo estudiado en primer lugar, abre ante el lector miles de realidades intercaladas en medio de la trama. Anécdotas que se superponen y entremezclan con la trama, alejando al narrador de la realidad bruta, y mediante las que él contrapone historia y ficción, rompiendo adrede el transcurso del tiempo en la novela, desmontando la historia, rompiendo su cronología.

En un segundo apartado analizo en un segundo apartado, bajo el título de el tratamiento discontinuo del tiempo, estos cortes temporales que obligan a Mendoza a mezclar pasado y presente para narrar la historia, dejando el relato en manos de los personajes que recurren frecuentemente a la memoria –infiel por esencia- para guiar al lector por este reino del recuerdo que es *La verdad sobre el caso Savolta*.

Se trata, a todas luces, de una nueva manera de escribir basada en un estilo camaleónico al servicio de un texto escurridizo en el que el escritor barcelonés mezcla, a vuela pluma, sin nunca profundizar ni completar la evocación, las observaciones de la vida cotidiana con las especulaciones y anécdotas narradas por personajes que aparecen y desaparecen como por encanto, con paso de ballet.

Es muy de época esta perspectiva leve, parte integrante de los recursos estilístico-estéticos al término de cuyo estudio analizo, en cuarto y último lugar, la parodia de géneros, así como la caricaturización de los diferentes actores de la farsa social a la que asistimos.

Procuró evidenciar que Eduardo Mendoza recurre al relato histórico, policíaco, folletinesco y picaresco con claro intento desacralizador. Nunca reproduce exactamente los modelos que imita escondiendo bajo el disfraz del humor y la ironía la voluntad subversiva latente en cada página de *La verdad sobre el caso Savolta*. Rompe, pues, los códigos de dichos géneros para proponernos un pastiche, una burla cuyos protagonistas vienen a ser meros peleles en medio de un gran guiñol.

El breve panorama de la obra narrativa de Eduardo Mendoza que aparece a finales de este estudio, en **apéndice**, sólo sirve para recorrer el itinerario novelesco seguido por el escritor barcelonés desde la publicación de la *opera prima* hasta hoy día --vale decir de *Savolta a Pomponio Flato (1975-2008)*- y para comprobar algunas variaciones, o diferencias en ciertos casos, con el subjetivismo que hace de *La verdad sobre el caso Savolta* una obra abierta, perspectivística, o sea -como reza el título de la **conclusión** al presente trabajo- ***un palimpsesto postmoderno***.

I. PRIMERA PARTE

PREMISAS POLÍTICAS Y LITERARIAS

DE UNA OBRA DE RUPTURA

I. 1. EDUARDO MENDOZA DESDE DENTRO

Yo nunca trato de poner ideas en mis novelas [...] Más me inclino en dar sensaciones [...], plantear cosas, presentar imágenes en acción casi en un plano cinematográfico.

(Mendoza, 1979: 54)

Cualquier escritor, salvo los que han claudicado y persiguen objetivos más groseros: el dinero, el halago de ciertos dogmáticos, etc., intenta recomponer el puente roto que una estas dos imágenes: la de lo que soñamos ser y la de lo que nos vemos ser irremediable y reiterativamente.

(Mendoza, 1986: 37)

Nos parece oportuno, a la hora de iniciar este trabajo, volver a colocar al escritor -Eduardo Mendoza- y la novela -*La verdad sobre el caso Savolta*- objeto de nuestro estudio, dentro del contexto político y literario que les corresponde.

Por ello, vamos, primero, a modo de presentación, a dialogar con el escritor barcelonés, partiendo de algunas entrevistas que él mismo concedió a la prensa, a partir de 1975, cuando la salida a luz de su primera novela le dio, de súbito, una inesperada popularidad.

Cobran especial interés dichas entrevistas por indicar o precisar la trayectoria del escritor, por revelar o definir su pensar y su quehacer literario, así como por guiar al lector, ayudándole sobremanera a comprender el laberíntico argumento histórico-social y político que sirve de pretexto para un texto a la vez ficticio y real.

El primer Mendoza, poco acostumbrado a declarar, nos parece muy escurridizo y algo reticente en cuanto se trate de facilitar claves que ayuden a comprender su obra:

Siento que tengo derecho a descansar tras cumplir mi deber, esto es, escribir la novela [...] Siento un desapego por mis propios libros que a mí mismo me horroriza, pero que no puedo falsear. Una vez he puesto la palabra fin en una novela considero que ésta ha empezado a vivir por su cuenta. (Valle, 1986: 36)

Pensamos que este desinterés es, tan sólo, aparente. Al desmarcarse, al hacerse -como quien dice- el muerto, Mendoza intenta relativizar el punto de vista del escritor, desmitificar su función. La independencia a la que aspira y la neutralidad que reivindica, se deben, a nuestro modo de ver, al miedo a ser atrapado, a traicionar o a reducir, por una sugerencia exclusivista, el mensaje de por sí plural de una obra abierta cuyo contenido varía según vaya cada cual interpretándola.

El descanso al que aspira Mendoza, responde, pues, a un deseo de blindarse frente a la crítica y al público lector con objeto de no ser catalogado en un universo narrativo español adicto a la globalización temática o generacional. Ya podemos medir el genio del escritor barcelonés a esta capacidad a esconderse para dejar paso, cuando y después de la entrega, a esta presencia invisible a la vez que tangible, personal e impersonal, que firma en su nombre para luego superar y exceder su propio yo.

Movido por este deseo, Eduardo Mendoza no se compromete con nada ni nadie. Por oposición a la “literatura de la resistencia” (Amorós, 1987: 10) típica de la clandestina lucha antifranquista y a los escritores comprometidos con ciertos utópicos ideales de libertad, nuestro autor considera “el escribir como una actividad

que tiene como objeto y finalidad esa misma actividad y no el producto de ella” (Valle, 1987: 37).

Precisamente por ello, en vez de reflexionar sobre el período asfixiante que le ha visto crecer, Mendoza ha preferido dar un salto en el tiempo para ubicar la acción de *La verdad sobre el caso Savolta* en el bienio 1917-1919, precisando, de entrada, que por muy revuelta que fuera también aquella época, la novela no tiene ninguna coloración ideológica:

El interés político me fue un poco de rebote. Tampoco tengo el menor sentido mesiánico [...] No pretendía hacer una novela política ni social. Tampoco pretendía hacer la epopeya del proletariado. (Tuñón, 1976: 51-52)

Pues bien, a Eduardo Mendoza sólo le mueve el placer por contar una historia. Todo lo demás queda relegado a segundo rango y resulta muy accesorio, contrario a la vocación del duende que le acompaña en el momento de la creación y en nombre de quien confiesa:

La verdad es que yo no tengo nada que decir, nada que exponer, soy poco reflexivo, ni tengo conceptos para pontificar con ellos, tan sólo se me ocurren historias, cuentos como los que me gusta que me cuenten y me gusta contarlos. (Alzueta, 1979: 52)

Yo no pretendo más que contar una historia, casi como lo haría un niño o un adulto cuando tratan de dormir a una persona mayor. [...] Esto, supongo, facilita el que mi narración sea fluida. (Alzueta, 1979: 55)

Mendoza preconiza, pues, la vuelta al argumento, a la narrativa. Con lo que parece compartir la idea de que el verdadero triunfo del escritor estriba en su capacidad de esconderse para dejar a los mismos personajes narrar la historia y componer, pues, el texto, partiendo de las peripecias de sus propias vidas:

En esta novela he intentado que los personajes digan y hagan lo que ellos están pensando y haciendo en todo momento, sin crear ese doble juego que despista al lector. Creo que el resultado ha sido de lo más divertido. (Alzueta, 1979: 55)

Figura apenas visible en *La verdad sobre el caso Savolta*, Eduardo Mendoza acepta, pues, el mortal sitio del escritor pero no deja por ello de insistir, en todo caso, en la necesidad de gozar escribiendo y de mirar por los gustos del público:

No creo que se tenga que escribir obligatoriamente para todo el mundo, pero sí hacer un cierto cortejo al público. Luego está la diversión y la relajación al escribir, es fundamental [...] Sí, porque ya me dirás, ¿si no me divierte a mí cómo va a divertirse a otro? [...] Me gusta, me divierte, jugar con géneros, estilos, hacer imitaciones. (Tuñón, 1976: 52)

Es precisamente este deseo de deleitarse escribiendo lo que le lleva al escritor barcelonés a cambiar permanentemente de tema, a variar siempre el matiz, a diversificar el tono, actuando como “un viajero sin maleta” que va a todas partes y lo toca todo, evitando de este modo cualquier clasificación. Está claro que Mendoza concibe la literatura como una empresa lúdica, un juego mediante el que presenta al lector una realidad de muchas facetas, hija de la sensación y percepción de los diferentes tipos y grupos sociales, protagonistas de una ficción que nunca pierde contacto con la bochornosa realidad de la Barcelona del bienio 1917-1919.

Puede decirse que *La verdad sobre el caso Savolta* es una miscelánea, una obra pastiche en cuya génesis Mendoza se complace en incluir unos elementos muy diversos:

Me cuesta verme como fruto de un solo árbol. Mi formación viene de Baroja. He sido siempre un seguidor fiel [...] de la novela clásica, de la picaresca, y también del siglo XIX. Yo buscaba una forma de continuar esta tradición, pero actualizándola. Mi formación incluye los archivos ingleses, probablemente sí. Pero también la biblioteca de mi abuela con novelas de Balzac, Dostoyevski. (Goñi, 1982: 6-7)

Estamos ante un escritor de muchas facetas, quien confiesa, al declarar que su obra no desdeña ningún género y tiende, más bien, a abarcarlos todos, que es -valga la palabra- un pícaro de la literatura. Un “mozo de muchos amos” que algo aprende de todos y va parodiando algunos aspectos, deformándolos y, sobretodo, divirtiéndose, mezclando elementos tan dispares como el gusto por la aventura de Pío Baroja y el realismo de Honoré de Balzac; el clasicismo de la mejor novela española -la del Siglo de Oro- y el folletinismo decimonónico; la afición anglosajona por las intrigas policíacas y el existencialismo dostoievskiano, sin dejar de prestar, igual que Emile Zola, su pluma a los desheredados para que expresen sus pesares y sus ilusiones.

Se nos antoja que Eduardo Mendoza recibió una formación literaria “muy anárquica”; suyo es este calificativo que luego matiza declarando:

[...] aunque no creo que no haya sido mala. Leía de pequeño todo lo que me caía en las manos, siempre he sido un lector entusiasta de las novelas de

Julio Verne, Tarzán, etc [...] En aquellos años me llené la cabeza de aventuras y novelas apasionantes. (Alzueta, 1979: 54)

El escritor barcelonés se entretiene, así, jugando al despiste con el lector y con los críticos, multiplicando las pistas, diversificando las fuentes. Para imposibilitar cualquier clasificación genérica y dificultar, *ipso facto*, la labor de los estudiosos de su literatura, se define como un “neurótico” que tiene la manía de crear unos mundos imaginarios donde “se entremezclan historias diferentes [...], historia, política, “subliteratura popular” y asesinatos” (Tuñón, 1976: 51) en un cuadro entretenido donde, con desenfado, se entrega a una constante desmitificación de los héroes, a la vez que propone al lector una visión perspectivística de la realidad contemplada.

Signos distintivos que le llevan a Eduardo Mendoza a entablar una conexión inevitable con la literatura clásica española:

Soy bastante tradicional en mis concepciones y gustos literarios, creo que hay que ir innovando, experimentando, a la vez que utilizando formas que por el mero hecho de estar aquí tienen un claro arraigo cultural. La gran novela española picaresca, de caballería, existe y la gente la tiene olvidada, dejada. (Alzueta, 1979:53)

Por fin Mendoza se echa al agua. Heredó de estos modelos señeros, el gusto por la aventura, los encuentros fortuitos, los detalles escatológicos, los ambientes cómplices y cierta inclinación a dar la palabra a los marginados. Además, confiesa que *La verdad sobre el caso Savolta* es, amén de una crítica social burlesca, “una

parodia al estilo cervantino” (Goñi, 1982: 7), lo cual hace muy naturales el humor, la ironía y la indulgente sonrisa que suavizan las revueltas páginas de la novela.

Puede decirse, pues, que Eduardo Mendoza es heredero de una larga tradición hispánica propensa a normalizar lo raro y a reírse de lo real, interponiendo el mundo de la imaginación a la realidad circundante. Normal que pensemos, en este ámbito, por lo que tiene de cervantina y picaresca, así como por la trayectoria vital de unos personajes como Aviraneta, el conspirador, Elizabide, el vagabundo, o Zalacaín, el aventurero, en la figura de Pío Baroja, de quien Mendoza dice:

Durante mucho tiempo Baroja fue para mí no solamente un escritor al que admiraba, sino un escritor muy entrañable. Creo, pues, que la influencia de Baroja es enorme. (Mendoza, 1976: 30)

El genial escritor vasco será pues, para el barcelonés, el nexo entre tradición y modernidad, siendo el denominador común entre ambos, los ambientes contrastados, la ronda de los personajes, las aventuras que se suceden, el toque rápido y la mirada curiosa que pasean, cual el espejo de Stendhal, por el camino frágil de la vida por donde van reuniendo y despidiendo a personajes de muy diferente abolengo.

Asimismo, *La verdad sobre el caso Savolta* recuerda, por proponer una visión deformadora de la realidad -("Más que parodiar caricaturizo, utilizando el humor y siendo más real que la vida misma. La caricatura, si es buena, es más retrato que el retrato. Es lo que intento", Goñi, 1982: 7)-, a otro maestro de la contraposición: Ramón María del Valle-Inclán. El de la etapa del esperpento, con su propensión a la "idealización hacia abajo [...], su estética de la calle del Gato, sus

espejos deformantes, cóncavos y convexos” (Amorós, 1973: 29) que siempre proponen una imagen más desaliñada y fea que la real.

Apuntemos, para cerrar este capítulo de influencias, que *La verdad sobre el caso Savolta* reveló también el indudable talento de Mendoza para captar y mantener tensa la atención del lector, transmitiéndole la tensión de los personajes al dictado de los que escribe empleando recursos propios de la novela negra. La acción parte -recordémoslo- del asesinato, en su propia casa, cuando la fiesta de fin de año, en medio de los numerosos invitados, de un rico industrial catalán cuyo caso da título a la novela, y dura hasta el último momento cuando, tras una larga investigación, el comisario Vázquez da su versión de los hechos:

La literatura anglosajona es la que más me ha influido, sobre todo en [...] ese tener en cuenta los gustos del público que les hace escribir, a veces, cosas muy comerciales [...] Esto hace que el tipo de novelas que más me gustan son las policíacas, las de Ross Mc Donald, Hammet [...] Soy un escritor policíaco frustrado [...] *La verdad sobre el caso Savolta* es una novela de intriga. (Tuñón, 1976: 51)

La primera novela de Eduardo Mendoza tiene, pues, tintes de relato policíaco.

I. 2. LA APUESTA ESTÉTICA DE LOS AÑOS SESENTA

En el frenesí del experimentalismo la novela había llegado a convertirse en un discurso impenetrable y solipsista.

(Villanueva, 1987: 56)

Son novelas por lo común caudalosas, sinfónicas, que en su presentación ostentan un diseño renovador, y su lenguaje persigue ante todo riqueza, potencia y complejidad.

(Sobejano, 2003: 125-126)

Reunir elementos tan heterogéneos como los reseñados en el capítulo anterior en una novela que resulte coherente, no era nada evidente. Además del talento, esto suponía—claro está- un profundo conocimiento, por parte del escritor barcelonés, del universo novelesco español, del momento literario que le tocó vivir, así como de los problemas y tendencias de la narrativa imperante en España cuando en 1973 remite a la tardía censura franquista el manuscrito cuyo título inicial *-Los soldados de Cataluña-* fue rechazado.

Así los resume:

La cultura española [...] está pasando por una etapa de crisis necesaria, o mejor dicho de auto examen, al darse cuenta de que ha perdido parte de esa fuerza que tuvo hace un tiempo, sobre todo en el campo de la novela que ahora ha pasado a ser dominado por la norteamericana y la latinoamericana, ese elemento de aventura vital. Ahora la novela de aquí se ha convertido más en un estudio del lenguaje, olvidando su parte de aventura, de desconocimiento de lo que va a pasar, como en el siglo XIX, y que aún tiene la latinoamericana de estos momentos. Creo, pero, que esta crisis es transitoria y que se volverá a recuperar, tras este *impasse* que ya termina y nos

conduce otra vez a la emoción vital de la escritura.
(Alzueta, 1979: 54)

Tomemos, momentáneamente, el relevo de Eduardo Mendoza para “hablar” de cómo se gestó y materializó aquel “estudio del lenguaje”, así como de la “crisis” y el “*impasse*” a los que acabó conduciendo.

El contacto reanudado con Europa (entrada en la ONU, abertura de las fronteras, auge del turismo, liberalización económica) trajo a España, en el dominio literario, mucha información cultural, lecturas y gustos tan diversificados que hicieron nacer un deseo frenético de superar las normas de escritura y la orientación temático-formal existentes.

Se hicieron sentir, atropelladamente, las influencias de los movimientos artísticos y literarios de vanguardia: el culto a la velocidad y modernidad del futurismo marinettiano que se tradujo, en lo literario, por la supresión de los adjetivos y adverbios para recortar las distancias expresivas y lograr, así, mayor dinamismo y agilidad verbal; el expresionismo cuyos colores fuertes (Kandinsky) son equiparables con el desequilibrante humor negro de las novelas de Werfel, próximo al estilo degradante de Valle-Inclán; la descomposición cubista de las formas que en lo literario arranca con el primer “Manifiesto” de Guillaume Apollinaire (1913) y se realiza mediante el collage y la deformación y reconstrucción de la realidad; el dadaísmo, sinónimo de irracionalismo, protesta, anarquía, crisis de creencias; la automatización del lenguaje, las sorprendentes asociaciones de palabras y las metáforas insólitas del Surrealismo cuyo primer Manifiesto lanzó André Breton en 1924.

También tuvieron ecos de *L'ère du soupçon* (1956) que se había convertido, tácitamente, en el abrevadero de un grupo de novelistas -Nathalie Sarraute, Michel Butor, Marguerite Duras, Claude Simon, etcétera- a los que Alain Robbe-Grillet, deseoso de montar una *Ecole du Regard*, intentó, sin éxito, liderar, preconizando una visión cosificada del mundo mediante una descripción minuciosa de los objetos muy alejada de la subjetividad que Natalie Sarraute creía básica para el advenimiento del *Nouveau Roman*.

De igual forma, casi al mismo tiempo que el eco de las vanguardias, llegaron a España *La región más transparente*, *El artillero*, *La ciudad y los perros*, *Rayuela*, *Cien años de soledad*, etcétera. Aquellos títulos del llamado *boom* hispanoamericano ante los que “el lector se ha encontrado [...] con una serie asombrosa de obras maestras que revelan un profundo conocimiento de la literatura europea y una decidida voluntad de renovación” (Amorós, 1971: 19).

Conocimiento de la literatura europea perceptible en el faulkneriano mundo cerrado creado por Juan Carlos Onetti; en la indudable influencia de Marcel Proust que se nota en la prosa cargada de José Lezama Lima, así como en el subjetivismo de Mario Vargas Llosa y el aprovechamiento de las formas simbólicas que nos propone Alejo Carpentier.

Voluntad de renovación del instrumento lingüístico de que dan cuenta el barroquismo de Carpentier y Fuentes; las frases descomunales de Onetti; la acumulación de adjetivos y adverbios que hace difícil la lectura de Lezama Lima; los recursos formales diversos y los juegos expresivos que tipifican la anti-escritura de Cortázar; así como la unión de mito, fantasía y narración clásica en la obra de Gabriel García Márquez donde “brillan, naturalmente, los rasgos característicos de

la nueva novela hispanoamericana: el vitalismo, el sentido del humor, la inquietud social y política, la técnica realmente renovadora” (Amorós, 1971: 159).

Renovación, sobre todo, porque, aprovechando el lejano y precioso don del venerado Quetzalcóatl, los escritores hispanoamericanos le pusieron alas a la literatura, recurriendo a la imaginación, fuente de asombro. Crearon así un mundo novelesco muy complejo que bañaba en un ambiente de brujería y animismo más rico que el puramente telúrico y costumbrista de antaño. Aplicando la teoría de lo “real maravilloso” en unas obras estéticamente abiertas, pusieron su espontaneidad y una gran riqueza lingüística al servicio de una fantasía y una pasión fabuladora que dieron cierta autonomía a la literatura.

En la Carta que prologa el libro que Marcelino Peñuelas dedica a su obra narrativa, Ramón Sender subraya, acertadamente, que el atropello fue inevitable con la convergencia y coexistencia de tanta información literaria en el mismo espacio cultural, porque “fieles al ser profundo del *homo hispanicus*”, los escritores españoles de aquel entonces se metieron en todo, lo probaron todo, volcándose con “lo mejor, lo mediano y lo peor para dejar de sí un testimonio entero que tal vez servirá a los que vengan después” (Sender, 1971: 4).

Más cercano a nosotros, Manuel Vázquez Montalbán sintetiza del siguiente modo la inevitable confusión que dimanó del súbito culto a lo novedoso, aquella carrera frenética hacia lo inédito: “a finales de los años 50 y comienzos de los 60, en el terreno de la novela en España se mezclan y casi se confunden [...] cuatro conceptos fundamentales que entre sí pueden ser incluso contradictorios. Por una parte la teoría de la muerte de la novela; por otra, la teoría de la necesidad de la vanguardia, que surge en ese período con el impacto que provoca en España *le*

Nouveau Roman; además el realismo social como tendencia todavía valorable de literatura de denuncia o de literatura alienada lógicamente para combatir la dictadura; y por fin, la aparición de pronto de un realismo mágico con el impacto de la literatura latino-americana sobre la sociedad literaria española” (Montalbán, 1991: 16).

Hartos, en suma, de pasar por ser diferentes -conforme con la imagen proyectada por los poderes públicos-, y deseosos de adentrarse decididamente por el camino de la total integración europea, los escritores españoles probaron, pues, todo lo nuevo que conllevaba y significaba aquel florecimiento de ideas artísticas y acabaron buscando una vía propia y la originalidad, experimentando una literatura desvinculada de cualquier compromiso, cuyo centro de interés sería la palabra misma, la arquitectura sintáctica.

Como consecuencia, escribir vino a reducirse, alrededor de los sesenta, a una apuesta estética que hizo de lo pictórico la preocupación central de una escritura dedicada a combinar armoniosamente las palabras y construcciones lingüísticas, mezclando lo verosímil y lo incongruente, como si se tratase de demostrar lo bien que se habían asimilado todas las aludidas tendencias, corrientes e influencias literarias, pese a que se había cogido tardíamente el tren en marcha, por razones obvias de aislamiento y autarquía.

Puede considerarse que se inició aquella renovación técnica con *Tiempos de silencio* (1962) de Luis Martín Santos, “novela de cambio y, también, de cierre y apertura [...], punto final de un cansancio y comienzo de un camino distinto” (Martínez Cachero, 1997: 250-251).

Voluntad de distanciamiento, pues, para con la llamada *poética dell'immediatezza* que había convertido la novela en mero reportaje. Apertura y exploración de un camino distinto en el que “el lenguaje se alza por encima de los hábitos y adquiere una calidad neologista, paradójica, irónica, pedante, barbarizada, abusiva y en perpetuo desentono” (Sobejano, 2003: 19).

El estilo suntuoso y barroco, el alarde lingüístico-técnico, el perspectivismo narrativo, la mezcla de estilos y el distanciamiento característicos de *Tiempos de silencio*, ofrecían, en efecto, otro paradigma centrado en la exploración de los modos novelísticos. Por lo que la potenciación del discurso supuso un cambio de sensibilidad y el desarrollo de un proyecto de escritura en libertad que acabó convirtiendo la literatura en un campo de experimentación de audacias expresivas y novedades estructurales ante las que el referente desapareció por completo.

Pues bien, con el culto a la belleza formal y la exploración de las “aventuras del significante” (Sobejano, 2003: 67), la novela española vino a ser mera invención, fantasía; música de palabras que destruyeron “de forma deliberada la coherencia de la historia -los personajes, la trama, el tiempo y el espacio narrativos- a favor de un discurso estilísticamente elevado, lleno de sensibilidad e inteligencia, rebosante de simbolismo” (Villanueva, 1987: 24).

Juan Goytisolo (*Señas de identidad*, 1966), Juan Benet (*Volverás a región*, 1967), José Leyva (*La circuncisión del señor solo*, 1972), y Juan García Hortelano (*El gran momento de Mary Tribune*, 1972) –por ejemplo- nos ofrecen muestras de aquellos “poemas o ejercicios de estilo [...] que no contemplaban otra realidad sino la meramente verbal” (Villanueva, 1987: 30-31): se trataba para ellos de reflexionar

sobre la escritura según escribían, además de que la conciencia que nos hablaba en estas novelas, se hablaba primero a sí misma.

Al igual que Alvaro Mendiola deshaciendo sus “señas de identidad” para comenzar de cero, la literatura había decidido despojarse de todo lo impuro y profano para reestructurarse poemáticamente, por creer los experimentalistas que *«témoigner c’est le contraire même de créer. Vouloir mêler la création au témoignage revient à admettre leur trahison réciproque»* (Ricardou, 1967 : 121).

El afán de creación llevó a los experimentalistas a eliminar la puntuación y a disminuir de manera drástica los capítulos. Se entregaron, asimismo, a frecuentes cambios de molde y a atrevidos juegos léxicos y semánticos. Consecuentemente, la inconexión discursiva, el ensimismamiento de los personajes, el expresionismo deformante, así como el narcisismo formal y la articulación autodialogal acabaron por poner “la obra de arte” fuera del alcance del vulgo.

Sintomáticamente, un señor solo, atemorizado por la circuncisión (Leyva), flota en el vacío, sin rumbo fijo, expresando en un incomprensible palabreo su desorientación por no ofrecerle la literatura amputada de un elemento vital -el diálogo con el lector- otra alternativa ni interlocutor alguno. Fue aquello el resultado de la experimentación. El caos y el vacío. El despiste.

Allí va la crisis, el *«impasse»* del que hablaba Eduardo Mendoza: los experimentalistas introdujeron en la lengua neologismos, cultismos y extranjerismos que vinieron a ser una barrera infranqueable para el lector medio incapaz de moverse por estos mundos etéreos que requerían unos esfuerzos participativos muy por encima de su capacidad de comprensión y su cultura.

Adoptaron, asimismo, técnicas innovadoras como el monólogo interior, los saltos temporales, los cambios de enfoque, las digresiones, olvidándose por completo del qué y del por qué de la literatura, de tanto ocuparse únicamente del cómo.

A partir de este momento, y es el reproche que no dejará de formularse, el novelista escribe menos para sus lectores que para sí mismo. Se erige en persona que goza escribiendo, escuchándose hablar. Pero lo propio de Narciso es ahogarse en su propia contemplación: sin el argumento y la anécdota que son la esencia misma de la literatura, la narrativa ha ido agonizando mientras innovaban estos demoledores en busca de formas nuevas. Por lo que no vacilaron los experimentalistas en decretar, en medio de los “paraísos artificiales” de lenguaje que habían creado, que la novela había muerto.

I. 3. EL CAMBIO DE RUMBO

Es típica de nuestro tiempo la quiebra de muchos dogmatismos, de verdades absolutas y universales. Parecen triunfar, en cambio, el relativismo metafísico y, desde luego, psicológico. Cada hombre tiene su propia verdad, su verdad personal [...] No existe ya la realidad como un bloque compacto, de signo claro y evidente. Lo que existen son miles de pequeñas impresiones. Varían según el sujeto, según el momento, la luz, el ambiente, el talante afectivo.

(Amorós, 1981: 61)

Para Eduardo Mendoza, el experimentalismo que llevó la intencionalidad formal y el prurito de originalidad a los extremos señalados puede explicarse por la situación política que reinaba en España:

Aquí, en este país, los escritores están muy marcados por el contexto político: pienso que las condiciones del franquismo han influido en un anclamiento también literario. La verdad es que la novela actual está muy aburrida. (Tuñón, 1976: 51)

Es verdad que el derrumbe de aquel “totalitarismo estético” coincidió -por mera casualidad -con el desgaste de la dictadura y el aligeramiento de la censura, pero no creemos -y en esto coincidimos con unas magnas autoridades de las Letras- que los factores políticos sean determinantes en el desarrollo de la cultura en general:

-Algunos creyeron [...] que el clima de mayor libertad iba a desencadenar la creatividad espontánea, antes aherrojada. Hay que reconocer [...] que no ha sido así. (Amorós, 1979: 7)

-La historia política no es determinante de los cambios literarios, y un suceso histórico, por muy

importante que sea, no arrastra necesariamente consigo una renovación cultural. (Alonso, 1988:6)

-En el terreno de la cultura, no es tan claro que haya un antes y un después de Franco por cuanto las condiciones sociales que hacen posible el hecho cultural ya habían cambiado progresivamente antes de la muerte de Franco. (Vázquez Montalbán, 1991: 14)

Valga *La saga/fuga de J.B.* (1972) de Gonzalo Torrente Ballester -mezcla paródica de la renovación estructural de la época con la fantasía- como ejemplo de que el cambio de rumbo se inició, literariamente, antes de la muerte de Franco. La modernización progresiva de las instituciones estatales había permitido a antiguos colaboradores de Franco como Ruiz Giménez, por ejemplo, iniciar el cambio, editando unos *Cuadernos para el diálogo* desde cuyas páginas podía, libremente, opinar sobre los problemas nacionales más candentes.

De igual forma, las concesiones -edición sin censura alguna, en 1974, del *Réquiem por un campesino español* publicado en México en 1953- que condujeron a un ciudadano discrepante como Ramón Sender (vivía en el exilio desde 1939) a España donde fue el autor más vendido en la Feria de libro de aquel año, apadrinaron, también, el resurgir de una literatura destinada, desde una perspectiva crítica y no documental, a la recuperación de la memoria colectiva.

Mendoza analiza esta resurrección de esta manera:

Para mí el problema es que en un momento dado la novela española quedó totalmente rota. Antes había una gran tradición literaria, había generaciones que se destruían para dar paso a otras, había una tradición muy dialéctica, pero todo se rompió y desaparecieron unos eslabones de la escalera

absolutamente necesarios para los que retomamos esta tradición. Por otro lado se da el caso de que dicha recuperación se realizó hacia figuras olvidadas, mártires a los que no se los pudo criticar, y a los que la novela moderna no se podía enfrentar. Esta generación puente desapareció: Sender, Poncela, Francisco Ayala, etc. Ahora las cosas se recuperan pero se echa en falta su influencia en las futuras generaciones que nacen un poco sin unos padres claros. (Alzuela, 1979: 53)

Quizás tenga razón Eduardo Mendoza si, pensando en la guerra civil y en el consecuente exilio de miles de intelectuales, se refiere, al hablar de ruptura y olvido, a la incomunicación con la madre patria, la dispersión de la España peregrina por la geografía y el difícil acceso que las obras de los desterrados han tenido a la crítica española y al público nacional en general. El período de que habla es, empero, en cuanto a producción literaria, tan rico como variado en sus estilos e influencias, pese a sus complejidades y a la calidad desigual de sus numerosos representantes.

Baste con recordar, pensando en las mismas características del escritor barcelonés, la innegable influencia que la deformación grotesca de la realidad propuesta en *De raptos, violaciones y otras inconveniencias* (1960), *El as de bastos* (1963) o en *El jardín de la delicias* (1971) por un monumento vivo y escritor fecundo como Francisco Ayala; su propensión a situarse adrede al margen del “cainismo” y de la circunstancia histórica, y a huir de las etiquetas por concebir su obra como una variación permanente, así como su afición a las composiciones narrativas fragmentadas en unidades diferenciadas y el perspectivismo de voces - este “dejar que las palabras traicionen los pensamientos de los personajes y hasta

delaten aquellos fondos de su conciencia que son arcanos para el propio sujeto” (Ayala, 1969: 59)- que propone, tuvieron en las generaciones futuras.

Podríamos decir lo mismo de la obra multiforme (relato histórico, alegórico, sociopolítico, autobiográfico, y también lúdico con la serie de *Nancy*), de imposible clasificación general y de gran proyección de Ramón Sender. O, desde una perspectiva más general, de la propensión de cierta literatura a expresar, en la posguerra, las inquietudes y anhelos del hombre común, dando cabida al individuo extraído de la masa, al hombre humilde.

Con lo que se nos antoja que mediante aquel parecer Eduardo Mendoza sólo intentaba explicar por qué se había ido a buscar sus raíces literarias en otros ámbitos, o legitimar el salto que había dado en el tiempo para ubicar la acción de su primera novela en el bienio 1917-1919, cuando casi todos se dedicaban a recoger los escombros de cultura y las memorias deslenguadas de los que habían dado su vida o salud a la contienda civil.

La larga enfermedad de Franco mientras unos y otros forcejeaban para participar de aquel combate de la memoria, aquella aventura de la conciencia, y la aparición, cuando ya estaba dando los últimos suspiros, de otra literatura también conectada con la realidad social, pero evocada a través del filtro relativizador de la ironía y la distancia, fueron signos premonitorios de un cambio inminente y de ruptura literaria.

Entre los partidarios de aquel cambio de orientación literaria, para quienes escribir parecía ser un juego ético y estético que procuraba constantemente

desacralizar la realidad contemplada, encontramos a Eduardo Mendoza cuya primera novela *-La verdad sobre el caso Savolta-* salió a luz el 23 de abril de 1975.

Llàtzer Moix reproduce, para información del estudioso, en *Mundo Mendoza* (2006: 76), el informe de la censura, fechado el 14 de septiembre de 1973:

Novelón estúpido y confuso, escrito sin pies ni cabeza. La acción pasa en Barcelona en 1917, y el tema son los enredos de una empresa comercial, todo mezclado con historias internas de los miembros de la sociedad, casamientos, cuernos, asesinatos y todo lo típico de las novelas pésimas escritas por escritores que no saben escribir.

En contraposición con este juicio despectivo, con el que Eduardo Mendoza suele bromear diciendo que es el único que comparte totalmente, la crítica especializada acogió la novela con fervor y entusiasmo:

Una novela de gran complejidad estructural, que, sin embargo, resulta fácil, entra por los ojos sin complicaciones, sin la menor concesión. Que potencia mil niveles de lectura y que todos, hasta los más superficiales, resultan activos y atractivos. (Pereda, 1975: 3)

Asombroso por su técnica, por su estructura, por su manejo de niveles, por su habilidad narrativa, por la maestría con que han sido manejados y combinados los materiales narrativos. (Conte, 1975: 5)

No hace falta subrayar la diferencia con el juicio de la tardía censura franquista. Lo que sí hemos de mencionar es que este fervor y este entusiasmo son muy del año 1975. Año mágico y doliente en el que España y los españoles se encontraban, tanto en lo político como en lo literario, *à la croisée des chemins*.

Mágico por coincidir, en el dominio de las letras españolas, con la irrupción, en el escenario literario, de unos escritores atípicos como el barcelonés cuya *opera prima* maravilló al público lector y deslumbró a los críticos por su forma múltiple y su estructura laberíntica.

Doliente porque, el mismo año, tras una larga agonía, el 20 de noviembre, murió Francisco Franco Bahamonde, después de 39 años de poder absoluto.

La muerte del Caudillo abría una era de dudas y esperanzas. Dudas de que se intentara prolongar el franquismo más allá de los límites naturales fijados por la muerte de Franco. Y enormes esperanzas de que el pueblo español que había crecido en el dolor, en un ambiente asfixiante de censuras y restricciones, aprovecharía la ocasión para recobrar todas las libertades confiscadas por la dictadura.

Alentó el rey Don Juan Carlos de Borbón, sucesor de Franco, dichas esperanzas, al aludir, en su primer discurso a la nación, a la imperiosa necesidad de reconocer las peculiaridades regionales, expresión de la sagrada realidad de España. Pero las defraudó también al nombrar como jefe de gobierno a Arias Navarro, antiguo colaborador y ministro de Franco.

Dicho nombramiento era, a los ojos de la inmensa mayoría, un intento de institucionalización del franquismo. Consecuentemente, el pueblo español, nada dispuesto a aceptar esta continuidad disfrazada, rechazó en bloque los llamamientos al diálogo y a la concertación de Arias Navarro que acabó recibiendo críticas que llovían de todas partes: del pueblo que deseaba más libertad, del Bunker que consideraba su moderación como una traición y, por fin, de los dirigentes políticos

que vivían todavía en el exilio (París) desde donde elaboraron unas plataformas reivindicativas en las que reclamaban la formación de un gobierno provisional, la amnistía general, la legalización de todos los partidos políticos, la convocación de unas elecciones a Cortes Constituyentes y la elaboración de una nueva Constitución.

I. 4. UNA OBRA DE RUPTURA

La eliminación de los tabúes formales, el realismo, la fabulación, la imaginación, la fantasía, la crítica irónica y humorística, la recuperación de técnicas tradicionales y la clarificación y transparencia discursivas, fueron [...] los rasgos más significativos de la novela de la Transición.

(Alonso, 2003: 61)

La verdad sobre el caso Savolta apostó [...] por la fabulación y la fantasía dentro de un contexto de novela histórica, por la escritura realista que no descartaba el relato de intriga, de aventuras y de acción y por unos materiales de rasgo folclóricos heredados del folletín decimonónico o de la novela rosa.

(Alonso, 2003: 68)

Mientras unos y otros pugnaban por hacer realidad la deseada “ruptura democrática”, los críticos literarios, unánimemente, llegaron a la conclusión de que *La verdad sobre el caso Savolta* era, también, una obra de ruptura. Ruptura con los que concebían la literatura como motor de cambio social y con la postura estetizante y el formalismo de los experimentalistas. Ruptura con la supeditación del texto a una sola dirección y con la marginalización de ciertos géneros menores -si es que pueden llamarse así- como la literatura folletinesca, la policíaca o la picaresca.

Por ello, podemos afirmar que, mientras los políticos reclamaban la democratización de la vida política española y un cambio profundo de las estructuras e instituciones estatales, Eduardo Mendoza proponía, mediante *La verdad sobre el caso Savolta*, una renovación, en cuanto a temática, forma, contenido y a la misma postura del novelista ante la realidad, de la narrativa de su tiempo.

Renovación por la recuperación del pasado narrativo español, por la vuelta al argumento, por la mezcla rupturista de lo histórico y lo policíaco, lo periodístico

y lo picaresco, lo folletinesco y lo jurídico. Renovación por la introducción, en medio de la narración, de mini relatos que se superponen y entremezclan con la historia central sin echar a perder la unidad de la novela.

Claro que Eduardo Mendoza no podía llevar a cabo, a solas, una empresa tan magna. Menos mal que, a bordo del barco, junto a él, listos para esta exaltadora aventura literaria, se encontraban -entre otros- Juan José Millás, Álvaro Pombo, Lourdes Ortiz, Eduardo Alonso, Raúl Guerra Garrido, Esther Tuquets, José María Vaz de Soto y unos escritores más jóvenes como Miguel Sánchez-Ostiz, Jesús Ferrero, Javier García Sánchez, Julio Llamazares, Antonio Muñoz Molina o Alejandro Gándara, portaestandartes de la nueva literatura.

Todos ellos se situaron “a medio camino entre la explicitación y la sugerencia, clarificando la expresión, dando prioridad a la anécdota y cuidando con esmero el lenguaje y el estilo, olvidando presupuestos teóricos sin salida, rescatando aspectos tradicionales, pero conservando aquellas innovaciones recientes e irreversibles, siempre y cuando no interrumpen su modo de comunicación” (Alonso, 1988 : 60).

Alejándose de cualquier afán testimonial y huyendo de cualquier exhibicionismo culturalista, ellos hicieron del argumento el componente principal de sus novelas, dando entrada a la fantasía y la imaginación creadora. Volvieron, pues, a cierto clasicismo, a la narratividad y devolvieron al público lector el gusto por la lectura, rescatándole del abismo en el que la arriesgada apuesta experimentalista le había arrojado.

Mendoza y los escritores ya citados comenzaron así a aprovechar “las posibilidades ilimitadas de una novela en libertad, no sometida al imperio de lo real ni a la tiranía de una experimentación formalista que conduce a un callejón sin salida” (Villanueva, 1987: 64). Novela en libertad donde la metacreatividad, el pacto lúdico y la actitud irónica adoptada por el novelista frente a la realidad, dejan al lector una amena impresión de diversidad que la escritura chata y el manierismo anterior habían echado a perder.

Unos críticos relacionaron el desarrollo de dicha novela, sus presunciones de autonomía, su desenvoltura, su elasticidad y su socarronería con la permisividad, independencia e impunidad garantizadas por la superación del lastre ideológico que fue la dictadura franquista. Nosotros creemos que el cambio patrocinado en 1976 por Adolfo Suárez, contribuyó a crear un cuadro idóneo para que la novela española, contemporánea de la transición democrática, pudiese aprovechar las muchas posibilidades que se le ofrecían y ser así diferente de sus predecesoras.

La diferencia fue tan grande que muchos estudiosos del tema se apresuraron en bautizar a sus representantes. Se barajaron nombres como “generación de 1966” (Soldevila Durante, 1980: 385), “generación de 1968” (Basanta, 1980: 94), “novelistas del 68” (Sanz Villanueva, 1986: 5). Santos Alonso (1988: 11) propuso “novela de la imaginación crítica”, mientras Yvan Lissorgues (1991: 30) prefirió hablar de “literatura de la distensión”, empleando una expresión de María-Elena Bravo (1986: 12-13).

Sin embargo, nos parece más sencillo, en vez de apoyarnos en sus fechas de nacimiento o en hechos trascendentes como el famoso mayo francés o la muerte

del general Franco, calificar a estos escritores por su forma de escribir que es lo más personal y genuino, el imborrable sello que dejaron puesto en sus escritos.

Llamémoslos, pues, “los camaleones de la literatura” por haber hecho ellos de lo imprevisible un estilo, por ser cada página suya una sorpresa, por variar permanentemente el matiz, por cambiar varias veces su texto de forma, ofreciendo esta fragmentación de la realidad -llámese postmodernismo o, como sugiere Mendoza, postvanguardismo- diversas perspectivas, hijas todas de la percepción que cada cual tendrá de esta misma realidad.

II. SEGUNDA PARTE

LA ILUSIÓN DE VERDAD

EN

LA VERDAD SOBRE EL CASO

SAVOLTA

II. 1. LA ESCENIFICACIÓN HISTÓRICA.

Aquí la historia había quedado controlada por escritores en la línea de Vicens Vives o Pierre Vilar, de análisis en los que se impone la estadística. Considero, entonces, que es necesario que alguien monte un escenario en el que los personajes anden por la calle, se saluden; que se vea un poco la película de esta historia [...] que estos personajes, en suma, encarnen la vida, sin competir con la historia.

(Eduardo Mendoza)

A principios del siglo veinte, el progresivo desarrollo de las industrias catalanas ocasionó un masivo desplazamiento de las poblaciones rurales hacia la ciudad para buscar mejores condiciones de vida y de trabajo.

Para los desplazados, no siempre pudieron satisfacerse dichas expectativas, por lo cual se crearon bolsas de marginación social y una división muy marcada entre ricos y pobres que pronto derivó en una lucha de clases.

Eduardo Mendoza nos ofrece, en *La verdad sobre el caso Savolta*, una ilustración de este conflicto de intereses, ubicando la trama de la novela en la Barcelona agitada de entre 1917 y 1919, narrando, a su manera, la rebeldía social, la anarquía y los complots típicos de aquella época.

Ante esta “novela de fuerte contenido social” ubicada en “un marco histórico muy determinado” (Alonso, 1998: 24), algunos críticos han opinado con insistencia que Eduardo Mendoza sólo “ha reconstruido la agitación revolucionaria acaecida en Barcelona durante el período 1917-1919” (González Vigil, 1976: 17) y que su novela no pasa de ser “un libro que revive una Barcelona turbulenta, en los albores del fabrilismo, con el intricado mundo de empresarios, trabajadores,

huelgas, intrigas, compromisos sociales y políticos, bancarrotas y pistoletazos de anarquismos” (Sarrías, 1976: 51).

Así pues, no faltaron quienes pensaron que *La verdad sobre el caso Savolta* tenía, por reproducir una página muy representativa de la historia de Barcelona, indudable valor testimonial, o que era, meramente, una novela histórica.

Se nos antoja que volver a abrir la aludida página será de mucha utilidad para poder discutir del uso que Eduardo Mendoza hace de lo histórico. El asesinato de Savolta -recordémoslo-, la anarquía ambiental y el clima de tensión e intranquilidad psicológica típico de la época narrada son, en la novela, pretexto para un texto que cuenta una realidad de lastre histórico.

El texto que nos ocupa alude a los años 1917-1919, cuando España vivía el período de la Restauración, correspondientes con el reinado de Alfonso XIII caracterizado por el bipartidismo, el dirigismo eclesiástico, el intervencionismo militar, el caciquismo, el centralismo gubernamental en pugna contra el catalanismo, el desarrollismo urbano, etcétera.

El reinado de Alfonso XIII cubrió todo el primer tercio del siglo veinte (1902-1930) aunque hemos de señalar que fue entrecortado, entre 1923 y 1930, por la dictadura del General Primo de Rivera.

Durante dicho reinado funcionó el sistema canovista que consistió en el turno pacífico, en el poder, de dos partidos políticos -el liberal y el conservador-. Así recoge, la novela, el dato:

Este país no tiene remedio, aunque me esté mal
el decirlo en mi calidad de extranjero. Existen dos

grandes partidos, en el sentido clásico del término, que son el conservador y el liberal, ambos monárquicos y que se turnan con amañada regularidad en el poder. Ninguno de ellos demuestra tener un programa definido, sino más bien unas características generales vagas. Y aún esas cuatro vaguedades que forman su esqueleto ideológico varían al compás de los acontecimientos y por motivos de oportunidad. (VSCS¹: 110-111)

La situación política que imperaba en España no puede pintarse mejor, sobre todo cuando el juicio es de un extranjero, por supuesto neutro, objetivo. En este marco, las elecciones eran mercados de voto, farsas que los caciques montaban a su antojo, ayudados espiritualmente por la Iglesia católica, con enorme poder económico y social, que abogaba por el mantenimiento del orden existente.

El orden entonces existente consistía en el monopolio del capital y de los medios de producción por unos hombres de negocios que fueron enriqueciéndose explotando a la inmensa mayoría con el apoyo del poder y del ejército; fuerza ésta de actuación represiva, y decisiva, a lo largo del reinado de Alfonso XIII, caracterizado por el imparable auge de la burguesía.

Dadas las perspectivas que ofrecían las industrias nacientes, la fascinación y atracción que la ciudad ejercía sobre los campesinos, se dio un abandono masivo del campo, a la vez que aparecía en el medio urbano el fenómeno del chabolismo, descrito así en la novela:

Los suburbios que atravesábamos, y que yo desconocía, me deprimieron hondamente. Junto a la vía, y hasta donde alcanzaba la vista, se apiñaban las

¹ VSCS: designaremos *La verdad sobre el caso Savolta* con estas siglas.

barracas sin luz, en una tierra grisácea, polvorienta y carente de vegetación. Circulaban por entre las barracas hileras de inmigrantes, venidos a Barcelona de todos los puntos del país. No habían logrado entrar en la ciudad: trabajaban en el cinturón fabril y moraban en las landas, en las antesalas de la prosperidad que los atrajo. Embrutecidos y hambrientos esperaban y callaban, uncidos a la ciudad como la hiedra al muro. (VSCS: 85)

Los inmigrados -hartos de permanecer, rumbo a la nada, en el ambiente asfixiante de este *no man's land*, a medio camino entre el campo y la ciudad, padeciendo la explotación capitalista y recibiendo todos los palos que se perdían- tomaron masivamente parte en la huelga general de 1902 que acabó paralizando todo en Cataluña.

La huelga, de coloración anarquista, estuvo protagonizada por organizaciones sindicales como Solidaridad Obrera (1904), La Federación Regional del Trabajo (1910) y La Confederación Nacional del Trabajo (1911). Las citadas organizaciones contaban cada día con más afiliados entre las masas populares, muy defraudadas por no gozar de las oportunidades de un desarrollo cuyos beneficios recaían exclusivamente en las manos de los burgueses.

Dichas masas no dudaron, para seguir manifestando su descontento, en sumarse, con motivo del envío de tropas españolas a la Guerra del Rif, a las manifestaciones callejeras que derivaron en barricadas, asaltos a sedes de partidos, incendios de conventos y asesinatos de curas.

Conocida bajo el nombre de Semana Trágica, acaecida entre el 23 y 30 de julio de 1909, la manifestación fue duramente reprimida por el ejército, muriendo

en estos actos Francisco Ferrer, conocido teórico del anarquismo mencionado varias veces en *La verdad sobre el caso Savolta*.

La muerte de Ferrer desencadenó una viva reacción internacional que acabó con el régimen conservador de Antonio Maura (también citado por Eduardo Mendoza) que fue sustituido por el liberal Canalejas que no pudo hacer nada - (aparte de enfrentarse con la Iglesia)- contra la radicalización del movimiento obrero: en la huelga de 1912, murió asesinado.

A la agitación obrera se sumó el tenso debate entre aliadófilos y germanófilos al estallar en 1914 la Primera Guerra Mundial en la que España, finalmente, no participó. La neutralidad española fue muy provechosa para los hombres de negocios que realizaron beneficios pingües (vendiendo hierro, plomo, níquel y armas a los beligerantes: comercio al que la novela alude) que reforzaron su poderío así como ahondaron la fosa entre ricos y pobres y agudizaron los problemas sociales que fueron el motivo de la huelga general de 1916.

Cada día quedaba más claro que la solución a los sufrimientos de la clase obrera no podía ser política pues los mismos políticos entraron en crisis entre 1917 y 1923, período en el que se formaron trece gobiernos, ocho de los cuales fueron liberales, cuatro conservadores y uno de concentración.

Con lo dicho anteriormente, nos estamos refiriendo a la crisis del sistema de la Restauración. La *Lliga Regionalista*, encabezada por Prat de la Riba y luego Francesc Cambó, aprovechó esta situación para exigir una revisión de la Constitución de 1876 y reivindicar un estatuto de autonomía.

Los militares, también, aprovecharon la crisis del sistema de la restauración para crear las famosas “Juntas de Defensa”, una especie de sindicatos para salvaguardar sus intereses profesionales. Esta reacción de los suboficiales contra la política de ascenso del Alto Mando militar fue interpretada por el pueblo como un medio de presión y asalto al poder

El movimiento obrero interpretó las Juntas tal cual, y, estimulado por la UGT y la CNT en pleno crecimiento, bajó a la calle a protestar contra la progresiva militarización de España y el deterioro de las condiciones de vida y trabajo de los asalariados. La huelga general revolucionaria estalló el 10 de agosto de 1917. Caos, miseria y déficit, ajustes de cuenta y pistoleroismo caracterizaron aquellas jornadas sangrientas cuyas consecuencias Javier Miranda recuerda así:

He olvidado la fecha exacta de nuestro encuentro. Sé que fue a principio del otoño 17. Habían finalizado las turbulentas jornadas de agosto: las juntas de defensa habían sido disueltas; los suboficiales, encarcelados y libertados; Saborit, Anguiano, Besteiro y Largo Caballero seguían presos. Lerroux y Macià en el exilio; las calles tranquilas. (VSCS: 34)

Una vez más, en aquella Barcelona del año 1917, la rebelión había sido domada por la represión. Una represión bárbara que llegó a su paroxismo en el año 1918, cuando la Federación Patronal Catalana montó el *Somaten* (cuerpo armado popular) y la temible Banda Negra del “Gran Detective Privado” (el barón de Köning, alemán que se adueñó de la ciudad -Lepprinse en la novela-) ante cuyas actuaciones (detenciones arbitrarias, ejecuciones y sabotajes de cualquier tipo) tanto la patronal como los obreros acabaron por ser como rehenes de unos justicieros sin

ninguna idea de la justicia, que propagaron, a diestro y siniestro, la violencia que invade la novela.

Una víctima de esta espiral de violencia, exactamente el 18 de enero de 1918, fue José Alberto Barret y Monet, fabricante de armas, profesor en la Escuela Industrial, ingeniero-presidente de la Sociedad de Industriales Mecánicos y Metalario. Nuria Plaza Carrero dice de José Alberto, en el prólogo a la edición de *La verdad sobre el caso Savolta* ofrecida en el año 2005 por la editorial Crítica, que su asesinato inspiró el título de la novela que nos ocupa.

Sin embargo, acaso fuera más acertado equiparar la trayectoria de José Alberto (vida, cargo y muerte) con la de Savolta y dejar de lado lo del título, pues se sabe que, tras rechazar la censura franquista el título inicial (*Los soldados de Cataluña*), Pere Gimferrer, máximo responsable de la editorial Seix Barral, había logrado imponerle el título actual de la novela a Eduardo Mendoza.

En el año 1918 estalló, también, en los campos andaluces, una revolución proletaria alentada por el triunfo de los bolcheviques en Rusia, en 1917. Los campesinos de Andalucía habían creído llegada la hora de la revolución social y protagonizaron el famoso “trienio bolchevique” (1918-1920) que regó con olas de sangre Andalucía.

Mientras tanto, la guerra mundial había terminado y, con ella, los buenos negocios. La patronal se vio obligada a reducir las plantillas, con lo cual aumentaron el paro y la tensión social que Javier Miranda comenta de la siguiente manera:

Perico Serramadriles, siguiendo el vaivén de los acontecimientos, se había vuelto revolucionario y quería saquear los conventos y los palacios, del mismo modo que dos años atrás exigía una intervención armada para poner fin con hierro y fuego a las huelgas y a los alborotos.

A decir verdad, la situación en aquel año de 1919 era la peor por la que habíamos atravesado jamás. Las fábricas cerraban, el paro aumentaba [...] Y naturalmente, los sindicatos y las sociedades de resistencia habían vuelto a desencadenar una trágica marea de huelgas y atentados... Los confusos rumores que, procedentes de Europa, daban cuenta de los sucesos de Rusia, encendían los ánimos y azuzaban la imaginación de los desheredados. En las paredes aparecían signos nuevos y el nombre de Lenin se repetía con frecuencia obsesiva. (VSCS: 197)

Dada su importancia en la parte final de la novela, cabe mencionar entre las aludidas huelgas de 1919, la de la Canadiense (central eléctrica); huelga que dejó a oscuras Barcelona y los pueblos lindantes durante tres días: a causa de ella, tras la persecución de los fugitivos (Max y María Coral) y su desaparición, la vuelta de Javier Miranda a Barcelona será muy difícil y acabará haciéndose en el pintoresco camión de las misioneras del sexo.

Terminaremos este recorrido histórico evocando la derrota que el ejército español sufrió ante Abd El Krim, en 1921, en Annual, en medio de un desconcierto general cuya germinación llevaría al poder al General Primo de Rivera, en 1923.

Esta historia es la oficial, la que cuentan detalladamente los libros especializados sobre el tema que nos ocupa. *La verdad sobre el caso Savolta* bebe en esta fuente hasta veintinueve veces, pues, a las veintisiete señaladas por Miguel

Herráez (1998: 71), habría que agregar la alusión a los sucesos de Rusia y a Lenin (referente nominal y general, según apelación suya) que aparece en la cita anterior; y también lo de “cuatro negrotos de mierda zurrándole la badana a un país que años ha conquistado América” (VSCS: 361), tema muy manido que no hace falta comentar aquí.

Ahora sí procede preguntarnos: ¿qué uso hace Mendoza de lo histórico?

Partiendo de unos documentos reales o de libros de la época citados en la nota que acompaña la primera edición de la novela (Seix Barral, 1975), el escritor barcelonés confiesa que ha reproducido, “convenientemente adaptados”, estadísticas y datos concretos relacionados con el bienio narrado.

Apuntemos, de inicio, que el detallismo de dichos libros contrasta con la técnica cinematográfica adoptada por Mendoza en *La verdad sobre el caso Savolta*. Por lo demás comprobamos, a lo largo de la novela, que son los mismos personajes los que recrean el panorama político y socioeconómico, partiendo de sus recuerdos.

El comisario Vázquez -por ejemplo- mezcla, al hacer la historia del anarquismo (VSCS: 99-100), leyendas orales y destacados teóricos de este movimiento con gente anónima (“emigrantes de otras regiones, recién llegados”), prestándoles la misma ideología y cierto protagonismo (“Un buen día cometen un crimen [...] Obedecen consignas de quienes obran en la sombra...”), fundiendo y confundiendo lo histórico con lo anecdótico.

Asimismo, en la fiesta de los Lepprince, cuando el cliente de Cortabanyes se obstina en hablar, ante la indiferencia general, de la Guerra de Marruecos, de Sagasta y Canovas del Castillo y de Cambó a propósito de quien le falla la memoria

(pues no fue ministro hasta 1921), Javier Miranda se acuerda más bien de que “allí en los lujosos salones de la mansión, entre perfumes, sedas y joyas [...], industriales y financieros, la sórdida realidad parecía lejana y sus peligros, conjurados” (VSCS: 360).

Cuadros como éste son valiosas estampas de la época narrada, que Eduardo Mendoza reconstruye, haciendo partícipes de la historia real a unos seres ficticios que la evocan aprisa y corriendo, sin entrar a narrar las vidas y hazañas de los protagonistas de la historia que citan.

Dicho proceder se repite varias en la novela donde, a medida que avanza el relato, la historia oficial pierde terreno, dejando de importar realmente para diluirse en la historia vivida diariamente por los personajes; historia presente en cada rincón, viva en cada hogar, pujante y desquiciadora para todos:

El regreso a Barcelona nos enfrentó a una realidad casi olvidada. Nada más bajar del tren [...], percibí una cierta tensión en el ambiente, fruto de la crisis [...] La guardia civil controlaba el tráfico de vagones y hacía formar en míseras escuadras a los inmigrantes [...] En las paredes y tapias se leían inscripciones de todo signo, la mayoría de las cuales incitaban a la violencia y a la subversión. En el camino a casa presenciamos una reducida manifestación de obreros que reclamaban mayores emolumentos. (VSCS: 334-335)

No tenemos ni una fecha, ni un nombre: sólo anécdotas que no los precisan. No obstante, es, aparentemente, la misma historia que Javier Miranda está narrando, la de Barcelona: la del conflicto obrero que derivó en enfrentamiento social. Pero

esta vez queda claro que Eduardo Mendoza no hace historia sino literatura, fijándose más bien en los ambientes sociales y en los tipos que los dan vida y color.

Es entonces cuando el cuadro llega a ser una irónica puesta en escena de una historia que narra el miedo generalizado, el terror que reina en Barcelona, creando un clímax inquietante mediante los asesinatos, los atentados, las reuniones clandestinas y los ajustes de cuenta:

Más unidos por el antagonismo y la angustia que separados por las diferencias ideológicas, los españoles descendíamos en confusa turbamulta una escala de Jacob invertida, cuyos peldaños eran venganzas de venganzas y su trama un ovillo confuso de alianzas, denuncias, represalias y traiciones que conducían al infierno de la intransigencia fundada en el miedo y el crimen engendrado por la desesperación.
(VSCS: 335)

De este modo se nos propone una representación parcial y personal de la historia: la narran los personajes, apoyándose en su vivencia, desde su propia perspectiva. Nos quedamos por ello con una parcela de historia, una historia fragmentada, vista desde una óptica muy personal, ofreciendo el conjunto visiones dispares de una misma realidad.

La novela renuncia así al “trampolín de la realidad” del que hablaba Pío Baroja, para potenciar la visión deformadora que de ella ofrecen las voces plurales que la narran. Ya “no se trata tan sólo de una visión histórica, política y social de Barcelona, que trasladaría el texto hacia otros ámbitos de la prosa, sino de trascenderla mediante la ficción y las vicisitudes de unos personajes zarandeados

por esas circunstancias adversas de las que finalmente no pueden salir” (Alonso, 1988: 34-35).

En *La verdad sobre el caso Savolta*, este juego creativo entre la ficción y la realidad es permanente. De esta confrontación de lo verdadero y lo falso nace otra historia que se mezcla con los acontecimientos y transforma la evocación del pasado barcelonés en un relato de hondas resonancias humanas, mediante el cual los protagonistas dan su propia percepción de los hechos.

Javier Miranda, valga el ejemplo, deprimido por el intento de suicidio de su esposa, sale a la calle y se topa con Perico Serramadriles; le invita a tomar un trago en un local donde encuentran a “dos borrachos, vestidos con raídos uniformes de veteranos de la guerra de Cuba, [que] tarareaban por lo bajo, estrechamente abrazados para no caer, haciendo vaivenes por entre las mesas” (VSCS: 371).

Un hecho tan relevante como la Guerra entre España y los Estados Unidos de América, bajo el falso pretexto de la explosión del *Maine*, el desastre sufrido por el ejército español y la consecuente pérdida de las últimas colonias (Cuba, Puerto Rico y las Islas Filipinas); la decadencia y la aparición de unos hombres de letras (Unamuno, Baroja, los Machado, Ganivet, Azorín, etcétera) que proclamaron el “me duele España” como temática de predilección para volver a conquistar el mundo, con la pluma como arma, no suscitan por parte de Eduardo Mendoza, ni de Javier Miranda y Perico Serramadriles que narran el suceso, ningún comentario histórico.

Los citados personajes, cómplices de Mendoza que parodia la historia, insisten en el aspecto esperpéntico de los viejos derrotados de la Guerra de Cuba,

caricaturizándolos. Hablan luego, detenidamente, de los amores prohibidos de María Coral -de su propia historia, pues-, estos trozos de vida guardados en un rinconcito del alma.

Estas gentes, en lugar de la historia oficial a la que, de todos modos, no tienen acceso, sólo pueden contar la otra historia grabada “en carne viva”, que ni siquiera se recuerda con la memoria sino con el corazón, tras sufrirla intensamente.

Nos parece oportuno, a este nivel, destacar la fuerza del recuerdo en *La verdad sobre el caso Savolta*:

La mente humana tiene un curioso y temible poder. A medida que rememoro momentos del pasado, experimento las sensaciones que otrora experimentara, con tal verismo que reproduce movimientos, estados y trastornos de otro tiempo. Lloro y río como si los motivos que hace años provocaron aquella risa y aquel llanto volvieran a existir con la misma intensidad. (VSCS: 168)

Cuando los documentos oficiales reproducen datos y cifras, con pesado detallismo, los hombres implicados en los hechos que Eduardo Mendoza narra, los recuerdan anímicamente. Ahí está la diferencia: Mendoza deja el relato en manos de los personajes que cuentan, de hecho, la historia escrita, en letras de fuego, en su alma; la que recuerdan temblando, sufriendo, resistiéndose a acoplar el recuerdo con la estricta realidad.

Dando constantes saltos en el tiempo mediante fórmulas como “recuerdo aquella tarde” (VSCS: 28), “he olvidado la fecha exacta de nuestro encuentro” (VSCS: 34), “los recuerdos de aquella época” (VSCS: 123), los personajes de la

novela mezclan, a base de *flash back*, secuencias del pasado y del presente, y a veces les falla humanamente la memoria porque los recuerdos se difuminan con el tiempo y transfiguran los hechos.

Así pueden interpretarse las dudas del comisario Vázquez referentes a Pajarito de Soto (“se desconocía su filiación; [...] vivía con una mujer [...] ignorándose si esta unión se había realizado...”, VSCS: 38), la falta de precisión temporal de los demás personajes, la manía que tiene Miranda de uniformar y convertir “los recuerdos de aquella época [...] en detalles de un solo cuadro” (VSCS: 123).

Birago (1947: 3) nos enseña, con razón, que *«quand la mémoire va ramasser du bois mort, elle rapporte le fagot qu’il lui plaît»*. Por entre la leña, en el manojo de recuerdos atados por su memoria, los personajes de la novela obran por selección; pero aun parcial, aun parcelada, su historia deja una estampa más vigorosa, más auténtica que la oficial, por conferir a los eventos del año 1917 una dimensión humana pujante.

Ahora bien, por coincidir con la convencional en ciertos aspectos, por ser la fuente la misma, “la historia de las gentes de Barcelona” viene a borrar las distancias entre lo real y lo ficticio. Se funde y confunde con la historia oficial y, en contrapartida, ésta pone su oficialidad al servicio de la ficción narrativa y le da una apariencia de verdad: piénsese -sí es el caso- en los vasos comunicantes de Arquímedes.

Llàtzer Moix puntualiza tal proceder de la siguiente manera: “Mendoza es capaz de ver la realidad simultáneamente, desde distintas posiciones, y al mismo

tiempo de narrarla a su manera, fantaseando, mezclando lo real y lo fantástico, y echándole siempre al relato sentido del humor” (2006: 31).

Pues bien, Eduardo Mendoza no se acerca a la historia para recitarla ni para contemplarla como pieza de museo. No es un espectador del pasado. Alejándose de cualquier mimetismo, ve la historia a través de otros lentes, con unos ojos prismáticos, que no la perciben sino diversificada.

Busca en la historia elementos que le permitan enmarcar lo que narra, hacerlo reconocible. Buceando en el pasado, potencia adrede unos indicios, ignorando otros, proponiendo así una visión utilitaria de la historia que recuerda mucho la de los trovadores africanos cuyo contenido varía según el contador de turno.

Basándose en recuerdos del pasado, Mendoza representa la historia de una manera subjetiva, muy paródica. Mueve, en medio de un discurso ficticio, a destacados personajes históricos para cuestionar la historia con objeto de poner al desnudo sus incoherencias: “examina el pasado de Barcelona y muestra como la verdad y la fantasía, la historia y la ficción se unifican para crear un mundo artístico que recuerda y recrea el pasado, pero a la vez cuestiona la realidad en la que se basa” (Knutson, 1999: 85).

En efecto, Eduardo Mendoza especula mucho con los datos socio económicos y políticos que dan a conocer, en *La verdad sobre el caso Savolta*, el vivir en Barcelona entre 1917 y 1919: al presentarlos, se distancia permanentemente de la realidad bruta, contraponiendo historia y ficción, rompiendo adrede el transcurso del tiempo en la novela.

Deja la palabra a los personajes y a éstos se les ocurre, muy a menudo, falsificar la historia, transgredirla, como si intentasen demostrar que no estamos ante una obra testimonial sino perspectivística que propone, en lugar de una mera reproducción fotográfica, una multiplicación, una interpretación diversificada de la realidad.

Quiere decirse que Eduardo Mendoza está más próximo a Pío Baroja que a Pérez Galdós, que deja a los historiadores recoger “los episodios nacionales” para dedicarse a llamar y despedir a un sinnúmero de personajes cuyos avatares narra paseando, fugazmente, a lo largo del camino fragoso de sus vidas, un espejo deformador que recoge, página tras página, la imagen rota de la Barcelona turbia en la que viven.

Si bien todos los determinantes socioeconómicos y políticos de aquella época son evidenciados en la novela, Mendoza se desmarca de la típica cronología de hechos inalterables del pasado y de cualquier globalización para ofrecer al lector una visión fragmentada de estos hitos del pasado barcelonés, esforzándose por mostrar cómo, en algún momento de la historia, influyeron en el ser y en el devenir de la comunidad barcelonesa novelada.

Nuestro novelista pone *ipso facto* la historia al servicio de la ficción. Estamos, pues, ante una parodia de historia cercana a la unamuniana intrahistoria. Huelga decir que Mendoza ha repasado mucho la historia que utiliza como telón de fondo, pero esta documentación histórica evidente, como si procurara no traicionar la verdad histórica, responde, de hecho, a un afán de verosimilitud.

En efecto, para que todo le parezca real al lector, para que nada desentone con el cuadro, ha ubicado la acción en un ambiente reconocible capaz de arropar la ficción novelesca con mucho verismo, técnica cervantina por excelencia, por haber sabido, magistralmente, el autor del *Quijote*, crear, en torno al hidalgo, un ambiente cómplice de su desvarío, un universo tan propicio a su desatinar que Don Quijote acabó siendo un pelele en medio de un gran guiñol, una eterna víctima de las circunstancias.

Por todo ello afirmamos, contrariamente a lo que dice Miguel Herráez (1998: 73) -“El reinado de Alfonso XIII, las tensiones de sus gobiernos, la pugna patrón-obrero, el clima prerrevolucionario, el orden constitucional seriamente amenazado, este conjunto de hechos y sucesos son transmitidos desde la VSCS [...] rotundamente y proyectan tanto cuerpo histórico como cualquier reconstrucción arqueológica [...]”- que el material histórico se diluye completamente en la ficción, dejando el protagonismo al enigma, a las pasiones individuales y colectivas, a la irrealidad costumbrista.

Por muy abundante que fuera la información histórica integrada a la narración, siempre va acompañada con una clarividente intención paródica. Mendoza no cita a ciertos personajes históricos o ciertos hechos sino como un paréntesis histórico (para facilitar la comprensión) que cierra en seguida, sin nunca dar explicación, sin jamás completar la evocación, quedándose así, siempre, a medio camino entre la descripción real y la ficción.

Hemos de repetir que son los mismos personajes de la novela los pregoneros de los problemas narrados. Los construyen y descomponen a su antojo. Los

readaptan a su vivir y sólo ofrecen al lector visiones personales, verdades parciales. Participan, de este modo, de una problematización de aquella época turbulenta.

Mendoza se vale así de “una poética postmodernista que valoriza el pastiche y el “collage” [...] características que no significan una renuncia ni negación de la historia como muchos críticos le han reprochado al posmodernismo al calificarlo de ahistoricista, sino que conciben la historia como una presencia en blanco a la que hay que devolver rasgos humanos” (Pulgarín, 1995: 14).

No se trata pues de borrar la historia. Estamos, más bien, ante un nuevo concepto de lo histórico. Mendoza proyecta una visión nueva sobre la historia: alejándose de cualquier mimetismo, incorpora en el corpus narrativo mini relatos que cuentan la vida y las andanzas de los personajes principales, poniendo voz a estas historias individuales. Demuestra así que se interesa por el pasado barcelonés desde una perspectiva humana en la que lo vivido y lo sufrido en carne viva cobran más valor que lo histórico documentado.

En *La verdad sobre el caso Savolta* lo real se desdibuja por la permanente trasgresión de la verdad histórica. Mendoza se aleja conscientemente de la historia como totalización, como conjunto de hechos inamovibles protagonizados por unos seres reales, en algún momento fijo del pasado, en un lugar cuyo único nombre basta para traerles a la mente a todos el evento: ¡Normandía, Dieumbenphu, Guernica, Hiroshima!

Eduardo Mendoza y los escritores de su tiempo -ya nombrados a inicios de este trabajo- se sitúan, al evocar el pasado, en el terreno de la fabulación que no es el de la realidad exacta. Apuestan por el error al proyectar el pasado sobre el

presente, al intentar reconstruir, en medio de miles de interrupciones y saltos temporales, la historia.

Mendoza habla -no cabe duda- de la sociedad barcelonesa de principios del siglo XX, de las desigualdades económicas y de la explotación social pero desde la distancia y sobre todo sin ninguna vena denunciadora, ni veta de compromiso.

Precisamente por ello, no comprendemos la obstinación de Eduardo Ruiz Tosaus en querer que se lea *La verdad sobre el caso Savolta* “como una interpretación de los episodios acaecidos en España durante la transición española” (*Espéculo*, julio de 2001). En vano hemos buceado en la novela, en busca de una pista, una vaga alusión, para poder entablar alguna conexión. En ningún momento este componente político referente al postfranquismo se nos revela de forma tan explícita como el sólido anclaje de la novela en la bochornosa actualidad del bienio 1917-1919.

Pues bien, no creemos que Ruiz Tosaus esté acertado intuyendo que “existía una secreta concordancia entre 1917 y 1975, que la España de 1917 actuaba como reflejo de la España de 1975” (*Espéculo*, diciembre de 2001).

Nada legítima, en la novela, este planteamiento provocador. Mendoza no se hace eco de ninguna ideología. No se rebela contra nada. Lo ha dejado claro reiteradas veces:

-“No, el interés político me fue un poco de rebote [...] No pretendía hacer una novela política ni social. Tampoco pretendí hacer la epopeya del proletariado”. (Tuñón, 1976: 52)

-“No, nunca he pretendido hacer novela política al narrar la existencia de mis personajes [...] Yo no pretendo más que contar una historia”.
(Alzueta, 1979: 54)

Así que la referencia a la transición nos parece un poco forzada. Mejor nos quedamos dentro de los límites impuestos por nuestro texto: reconocemos el momento histórico y sus tremendos antagonismos sociales; reconocemos a ciertos tipos y hechos históricos; Barcelona es omnipresente.

Todos estos determinantes sirven para enmarcar un cuadro ficticio, irreal, al que confieren cierta verosimilitud, dentro de una obra concebida como un juego entre la fantasía y la historia. La localización temporal y espacial, los personajes históricos convocados en medio de la ficción novelesca y las dataciones explícitas si bien pueden traicionar un deseo de querer “rescatar” la historia, nos ayudan a comprender, desde la distancia crítica, el presente.

Cumplen, pues, -Miguel Herráez lo subraya acertadamente- un fin poético: “dataciones [...] que hacen mención explícita de lo que es un contexto socio-político-histórico, al tiempo que, implícitamente secuencian un argumento de ficción. Con estas dataciones, Mendoza sitúa entre parámetros reconocibles la trama y, en consecuencia, imprime un sello de credibilidad en el esquema narrativo” (1998: 72).

Repitémoslo: en vez de la historia cronológica, Eduardo Mendoza describe trayectorias individuales y colectivas, anécdotas en medio de las que el papel de la ambientación escénica es arropar lo narrado con un telón de fondo verosímil, para dejarle al lector la impresión de que lo fabulado ocurrió de veras.

Puede decirse que Eduardo Mendoza tiene una visión utilitaria de la historia que cumple, en *La verdad sobre el caso Savolta*, una finalidad estética: recurre a ella para dar peso a lo novelesco; la usa con el fin poético de la verosimilitud.

Para lograr tal objetivo, desmonta la historia en secuencias, rompe su cronología. Apuesta por una aproximación irónica a lo real: la presencia-sorpresa del rey Alfonso XIII y de la reina Victoria en casa de los Leppince (VSCS: 349) y la mención por su mismísima Majestad de que necesita la mediación de un advenedizo, extranjero por lo demás, como Leppince para ganarse la simpatía de los catalanes, sólo se comprenden partiendo, como soporte del relato, del pastiche con toda su carga provocadora y desmitificadora.

La relación distanciada que Eduardo Mendoza mantiene con la historia y su visión irónica del pasado evidencian, junto con su postura perspectivística, un claro intento desacralizador. En lugar de una reconstitución de la historia oficial, propone la historia discontinua de la vida privada de personajes tan desemejantes como Domingo Pajarito de Soto, Javier Miranda, Paul-André Leppince, el *mestre* Roca, Max, el comisario Vázquez, etcétera, mezclándola con digresiones históricas.

Consciente de los límites que le impondría una total adhesión a lo real, simula, mediante la historia fragmentada de la vida de esta gente, la representación de un pasado de formas y contenidos abiertos. Por hacerse la evocación en plan humorístico, la lleva a cabo la memoria colectiva que tiende a tergiversar los hechos, a deformarlos.

La subjetividad del recuerdo, la fusión del dato histórico -mediante la intervención de la imaginación- con la experiencia vital de los personajes que

deambulan por la novela y la tendencia de éstos a representar la realidad a su aire, dan nacimiento a una historia viva, atractiva y colorista, de infinitas posibilidades creativas, que Linda Hutcheon denomina “metaficción historiográfica” (1985: 153).

Asistimos así, en *La verdad sobre el caso Savolta*, a una reinterpretación de la historia de Barcelona, reinventada página tras página, a medida que los personajes van apareciendo y desapareciendo, como por arte de magia; su magia acabará ahogando, envolviendo la historia.

Esta contraposición entre realidad y ficción es permanente en la novela; (donde) Mendoza alía historia e inventiva para recrear un pasado marcado por graves disturbios condensados aquí en una fábula especuladora.

Eduardo Mendoza, por esta vía, rechaza el mimetismo que supone cualquier reproducción fotográfica de la realidad y cuestiona el pasado. Entabla con la historia un diálogo paródico, concibiéndolo todo como un mero juego narrativo. Buena muestra de este ejercicio de estilo es el discurso de Pajarito de Soto que ahora vamos a recorrer.

II. 2. EL DISCURSO PANFLETARIO

De sottise du temps je compose mon fiel.

(Boileau)

La verdad sobre el caso Savolta se inicia con un artículo publicado el 6 de octubre de 1917, en *La voz de la Justicia*. Dicho artículo consta de siete fragmentos intercalados en la narración, a lo largo de la primera parte de la novela, y prolongados por los comentarios, las charlas privadas, la asamblea de la empresa Savolta, las arengas públicas y la carta; en todos ellos que el articulista aborda el tema de la explotación social.

Puede decirse, teniendo en cuenta el terrorismo patronal, los conflictos de intereses y antagonismos sociales recontextualizados por Eduardo Mendoza, que dichos textos recrean el panorama socioeconómico de aquella época.

Domingo Pajarito de Soto, autor de estos textos, se hace voz y eco de los sufrimientos e injusticias que padecen los desheredados, ofreciendo al público-lector un compendio de las ideas que ha ido barajando durante las frecuentes charlas en las que, discutiendo con Javier Miranda, Nemesio Cabra Gómez, los directivos de la empresa Savolta, los trabajadores, o los parroquianos anónimos de alguna taberna, ha intentado analizar las relaciones sociales y propiciar un cambio positivo de la condición obrera.

Vamos a analizar estos textos interesándonos por la personalidad del emisor, el período de publicación, el género al que pertenecen sus entregas, el contenido que albergan, el objetivo perseguido, la relación emisor-receptor, los medios de que aquél se vale para adoctrinar a su mundo y -por fin- por el propósito de Eduardo

Mendoza al reencontrarse con este tipo de periodismo mediante la graciosa persona de Domingo Pajarito de Soto.

¿Quién es realmente este hombre que pretende, pese a vivir en medio de una aparente pobreza, en “una casa...ruinosa, en un aposento realquilado [...] poblado por un laberinto de muebles heterogéneos [...] sembrado de libros y periódicos amontonados” (VSCS: 78), cambiar la faz del mundo, elaborando proclamas y denuncias?

La anarquía ambiental y las ideas reformistas que Pajarito de Soto agita como caballo de batalla, revelan ya una clara conciencia de clase. El emisor es portador de una ideología de combate que le ha llevado a solidarizarse -mediante el militantismo periodístico- con la clase obrera, redactando un texto anti-burgués donde exige, a voz en grito, la abolición de la opresión y de la explotación social de que son víctimas los trabajadores.

Estamos, pues, en presencia de un activista entusiasta, “un personaje positivo que busca la justicia que merecen los obreros” (Giménez Micó, 2000: 88). El mismo emisor se define, más precisamente, como “el diablo cojuelo de nuestro siglo” (VSCS: 81) y pensamos -¿cómo no?- en el diablo retratado por Luis Vélez de Guevara en *El diablo cojuelo* (1641), personaje que sobrevuela Madrid para mostrar al estudiante Cleofás la realidad de los lugares y de las gentes, poniendo de realce su falsa apariencia.

Copiado de este modelo, Domingo Pajarito de Soto es “un pájaro que revolotea por todas partes [...] donde se tejen y destejen los acontecimientos” (Alonso, 1988: 108), el infatigable escudriñador de la sociedad barcelonesa,

preocupado por desnudar la personalidad de los patronos para revelar a los obreros “unas verdades” ante las que no podrán sino reaccionar contra ciertos abusos sociales.

Resulta que este hombre de intenciones tan nobles, oscila frecuentemente entre “violentos estados de avasalladora energía creativa y súbitas depresiones” que le sumen en “el malhumor y el silencio” (VSCS: 82): las veleidades del carácter de Pajarito de Soto se acoplan bien con el discurso subversivo, voluntariamente agrio y agresivo con el que la prensa de la época novelada se dirigía a los patronos.

“Nervioso e impulsivo” (VSCS: 78), muy amigo del dios Baco, Pajarito de Soto es digno representante de aquellos periodistas que arremetían contra todo y todos, movidos por un deseo de unirse, por cualquier motivo, a su tiempo. Se parece tanto en el estilo incisivo, el valor, la fe inquebrantable en su misión, como en la derrota a aquellos intelectuales anarquizantes, de escaso talento, cuya única y meritoria aspiración fue intentar subirse al tren que puso algún día en marcha Hegel, poniendo valientemente el dedo en las llagas sociales con objeto de despertar el inconsciente colectivo de las masas.

Cualquier acercamiento que hagamos a los textos de Domingo Pajarito de Soto, deja claro que más allá de los sucesos históricos Eduardo Mendoza se interesa también por las relaciones sociales que condicionaron la conducta de los personajes cuyo actuar viene a ser un fiel reflejo de la imagen que ofrecía aquella Barcelona turbulenta en la que la burguesía lo hizo todo para multiplicar los impedimentos con el fin de obstaculizar la mejora de las condiciones de vida y trabajo de los obreros.

Sírvanos, como ejemplo, la actuación de Lepprince, -parodia del terrorismo patronal que regía, en aquel entonces, la relación patrono-obrero-, que Mendoza contextualiza de nuevo para recrear el trasfondo económico y social que da motivo al artículo de Pajarito de Soto y lo hace verosímil. El contexto influye, pues, mucho en el texto que puede ser considerado, por denunciar “la conducta canallesca” (VSCS: 16) de los burgueses, el embrutecimiento de los obreros y las vejaciones sufridas por las masas, como un valioso documento de observación social.

El artículo de Pajarito de Soto es indudablemente un testimonio crítico que nos ofrece un análisis nada complaciente del desarrollo basado en la ley del provecho que desemboca en una expropiación y explotación despiadada de los trabajadores.

Con la pluma como arma, Pajarito de Soto quiere “enderezar tuertos”. Se las da pues de justiciero y escribe una literatura de combate que arranca de otra época. Según todos los analistas de *La verdad sobre el caso Savolta*, la descalificación progresiva del patronato, la acumulación de insultos, el encadenamiento episódico y el suspense sabiamente entretenido para captar la atención del lector, vinculan el artículo de Pajarito de Soto con el polémico periodismo político del siglo XIX.

A nosotros, nos parece que la literatura libelista que da el categorema arranca de mucho más lejos, pues viene tomando forma y letra desde el siglo XVII, cuando en el marco de la eterna rivalidad que oponía a los monarcas deseosos de extender todos su hegemonía sobre Europa, Quevedo, Pellicer y Saavedra Fajardo - por citar a algunos- prestaron en España su pluma muy afilada y su talento polémico a su Majestad Felipe IV, produciendo así una extensa obra panfletista.

Digamos, para volver al siglo XIX, que Mariano José de Larra -pongo por caso- retoma, adaptándola al periodismo, una tradición muy barroca, cuando firma, a partir de 1833, con el seudónimo de Fígaro, en las columnas de *La Revista Española*, unos artículos agresivos, presentándose como “charlatán, enredador, curioso, mordaz y satírico” (Larra, 1943: 793), por pensar que un periodista ha de dar opiniones, crear controversia, presagiar y polemizar.

Hay una correlación nítida entre este periodismo polémico -“obra tumultuaria, eterno iniciador de rencores”, según palabras de Menéndez y Pelayo- y el texto eléctrico de Domingo Pajarito de Soto, sintonizado con el pulso de la época que narra insistiendo en los eternos problemas de supervivencia de la inmensa mayoría trabajadora.

Para dar noticias de este dilema social, Pajarito de Soto elige, de entrada, quedarse en la sombra, dejando el protagonismo a los problemas experimentados por aquella sociedad barcelonesa en la que los pobres nunca tuvieron acceso al progreso. Deseoso de enganchar al lector, le ata al relato anunciándole unas revelaciones que no aparecerán sino en el último eslabón de la cadena informativa así montada, cultivando, con el eslabonamiento de la noticia, el suspense típico de los folletines del siglo XIX.

El arranque grandilocuente (kilométrica es la primera frase: “El autor del presente...principales”, VSCS: 15) contrasta con la claridad expositiva anunciada por el emisor y parece ser una ilustración paródica del estilo culto que rechaza por considerarlo como una de las causas de la desinformación de que son víctimas las masas desheredadas.

Reveladora de la técnica narrativa de que se vale el emisor, es la presentación, ya en esta misma frase, de los trabajadores como víctimas, medio sutil para abonar el terreno a fin de llevarles a establecer vínculos causales entre los hechos narrados y la vida miserable que llevan.

Pero, en vez de irse al grano, tras este inicio “jadeante”, marca una pausa hablando irónicamente de España, país de libertades y garantías constitucionales, donde los burgueses manejan a su antojo las informaciones: el ataque -claro está- se dirige contra las instituciones estatales ignorantes de lo sagrado que es el derecho a la información garantizado en todas las naciones modernas y desarrolladas.

El amor a la patria que, a continuación, confiesa y clama no logra amenizar la visión que ofrece de una España medieval, reserva anacrónica del tercermundismo intelectual, en la avanzada Europa del siglo XX donde ningún país civilizado mantiene a los trabajadores de espaldas a la realidad de las fuerzas económicas y sociales que determinan la cotidianeidad.

Pajarito de Soto discurre con un látigo en la mano, fustigando con acritud el tratamiento “inhumano e insólito” (VSCS: 16) reservado a los obreros y la actitud abusiva y criminal de los verdugos que los aterrorizan para prolongar su servidumbre.

Hay un desdoblamiento de personalidad porque en lugar del periodista informando con “firmeza y verismo” (VSCS: 16) pero guardándose de franquear los límites de lo permitido y decente, al autor del artículo que comentamos se ha metido en la piel del lector proletario que insulta a los patronos porque sus intereses están en juego. El emisor está enardecido y ofrece al receptor, como única conducta

viable, su reacción agresiva ante una expropiación social que le incomoda por ser injusta.

Echándose al agua, Pajarito de Soto denuncia “las condiciones salariales, el desequilibrio de precios y salarios y la condiciones de trabajo” (VSCS: 71) en la empresa Savolta, incitando a los trabajadores a la rebelión. Trae a colocación la muy conocida dialéctica hegeliana del maestro y del esclavo para arremeter contra “los rufianes y caciques” que se llevan el fruto del trabajo de las masas, condenándolas así a la eterna miseria. Asimismo, critica la vergonzosa ley del provecho que rige la relación patrono-obrero y el clima de terror bárbaro y represivo que impera dentro la fábrica obligando a los obreros a aceptar esta desequilibrada relación social de producción. Convencido de que todo lo que padecen los obreros (“la miseria, el hambre, el analfabetismo y el dolor”) es culpa de los patronos cuya caridad (el mendrugo que se compra el obrero con su salario de miseria) rechaza para reclamar, a voz en grito, Justicia, una justicia que sólo vendrá (su fracaso en la asamblea de la empresa Savolta es buena prueba de ello) mediante la revolución social.

La ambientación, pues, ha sido perfecta. El emisor ha ido calentándose, descargando su ira sobre los “rufianes y caciques” que desvaloran el trabajo embruteciendo y robotizando a los obreros. A decir verdad, a Pajarito de Soto, no le sorprende tal actitud en los directivos de la empresa Savolta cuyo desarrollo se hizo “al amparo y a costa de la sangrienta guerra” (VSCS: 27) que assolaba a Europa: sólo es señal de inhumanidad y de oportunismo malsano, signo distintivo de esa gente acostumbrada a aprovechar las desdichas ajenas para enriquecerse.

La mencionada opinión se verá reforzada por José Valles, quien nos recuerda, en la introducción de la edición que la Casa Austral ofrece de *La ciudad de los prodigios*, que *La verdad sobre el caso Savolta* narra “a través de las historias entrelazadas de Javier Miranda, el criminal Leppince y el periodista Pajarito de Soto, los hechos delictivos que tienen como trasfondo socioeconómico los enfrentamientos entre la burguesía y los movimientos obreros y el desarrollo del comercio de armas en la Barcelona de la industrialización y la primera Guerra Mundial” (Valles, 2006: 12).

Puede decirse, pues, que el texto de Domingo Pajarito de Soto tiene valor testimonial. Interpela la conciencia de los patronos para llevarles a abandonar este vergonzoso comercio de armas en una Europa en guerra que requiere, de su parte, una conducta menos mercantilista y más solidaria de la raza humana.

Lo expuesto confiere al artículo de Pajarito de Soto una ilusión de verdad pero pronto el emisor lo echa todo a perder, vertiendo en la subjetividad y contingencia, dejando gotear en cada página el desdén que siente por los burgueses y el asco que le invade al contemplar las repugnantes actividades de estos vampiros de los tiempos modernos que son como “la mosca [que] engorda y se nutre de la repugnante carroña” (VSCS: 27).

Los sentimientos, pues, son de suma importancia para un polemista como Pajarito de Soto, preocupado únicamente por desacreditar, por cualquier vía, a los directivos de la empresa Savolta: diciendo verdades y chismeando, mezclando rumores y suposiciones, moralizando e insultando, con tal que su decir arme el escándalo. Por ello, sigue hurgando en la herida social para aumentar la tensión de

los receptores que ignoran todavía “la índole y cariz de los negocios, [...] las presiones y abusos” (VSCS: 28) que denuncia.

Lo único que nuestro emisor deja claramente entender es que él está al tanto de todo, por tener una conciencia despierta y sensible: el guiño cómplice de Eduardo Mendoza a Pajarito de Soto es, a la vez, alabanza e ironía y sobre todo parodia del mucho aprecio, de la autoestima que el articulista tiene por su función y misión: nuestro periodista cree, de veras (es mérito suyo), que en aquella Europa de 1917 que estaba ardiendo, sólo un alto y agudo sentido del deber y un hondo humanismo podían mantenerle a uno alerta, en medio de las bombas, para poder desenmascarar y denunciar los complots sociales y las conspiraciones contra los honrados trabajadores.

Al recordarlo, Domingo Pajarito de Soto tiene la íntima convicción de que se ha ganado la simpatía y la adhesión del receptor; es entonces cuando suelta el cabo, pasando de una acusación general (la empresa Savolta) a otra específica, nominal (Savolta, el Hombre de la Mano de Hierro, Leppince), descargando su ira sobre el Hombre de la Mano de Hierro, símbolo de la explotación de que es víctima el obrero y de la represión que padece.

Más feo es el retrato que Pajarito de Soto hace de Leppince, insistiendo en su arrogancia, el poco aprecio que tiene por los trabajadores - (“gentecilla de poca monta”, VSCS: 61)- y la amoralidad de que hace muestra al gastar mucho dinero en medio de tanta miseria: llega a la conclusión de que “el flamante francesito” es fiel reflejo, espejo donde se mira la burguesía catalana indiferente e insensible a los sufrimientos de los trabajadores.

A Pajarito de Soto no le cae nada en gracia esta burguesía caprichosa, tiránica y feudal, que ha demostrado con el fulgurante ascenso social de Leppince, pese a la dudas sobre sus orígenes y la procedencia del dinero que gastaba, que “toma más el pulso al haber que al saber” y considera “un asno cubierto de oro mejor que un caballo enalbardado”. Esta máxima es de Sancho Panza, pero Pajarito de Soto dice lo mismo al lamentar el precio que se concede a lo material por entre esta gente proclive a medir el valor del individuo a lo que tiene. El emisor carga contra la burguesía porque considera que cultiva así la exclusión y discrimina a los trabajadores.

A Pajarito de Soto la citada situación le parece anacrónica, muy contradictoria por ser los obreros quienes trabajan “de sol a sol, hasta reventar” (VSCS: 227), expuestos a todos los peligros, privados de “las medidas más elementales de seguridad y reposo en pro de la rapidez en la manufactura de los productos” (VSCS: 45).

Preocupado, como está, por esta deshumanización progresiva de los trabajadores, Pajarito de Soto lamenta la situación desastrosa en la que siguen viviendo pese al desarrollo que su trabajo hizo posible y tacha, sin parecerlo, al clero de cierta complicidad al pedir irónicamente que le “perdonen las autoridades eclesiásticas por comparar la misa con ese infierno que es el mundo del trabajo” (VSCS: 47).

Olvidémonos de las disculpas fingidas de un anarquista en dirección a la iglesia e interpretemos de otra manera la alusión: en la Barcelona de principios del siglo XX, la Iglesia abogaba, agarrándose a sus privilegios, por el mantenimiento del orden existente, aleccionando a los pobres, adoctrinándoles para que aceptaran

su suerte y, por tanto, la estratificación social que les condenaba a la miseria durante toda su vida. O sea que, en vez de llevarles al paraíso -en el sentido de bienestar y alegría- el sermón de los curas sólo originó la perdición (“el infierno”) de los obreros, al hacerse cómplice de la explotación, la ostentación, la venta de influencias y del abuso de poder que Pajarito de Soto denuncia.

Así que, aunque aparentemente inocente, la disculpa de Pajarito de Soto es una crítica indirecta al clero, un ataque disfrazado porque el emisor deseoso de ganarse la simpatía y la adhesión del receptor, evita chocar con su sensibilidad religiosa, haciendo muestra de un anticlericalismo abierto.

Pero Pajarito de Soto no deja de fustigar con acritud la alianza farisaica de los “espíritus del orden” -vale decir la burguesía local, la iglesia, el ejército y los caciques- que aúnan sus fuerzas para llevar a cabo una represión económica, física, espiritual y moral contra los trabajadores, con objeto de aniquilar cualquier intento suyo de liberarse de sus cadenas.

Frente a esta vil conspiración encaminada a preservar unos “privilegios bastardos” (VSCS: 49), Pajarito de Soto anuncia, anticipándose a los eventos, la rebeldía social: por instinto de salvación, los pobres acabarán sacudiendo el yugo para exigir algún acceso a los beneficios que ellos mismos generaron con su trabajo.

En opinión del emisor, no hay otra vía de salvación ya que los que abogan contra la rebeldía social son quienes han de ser sus víctimas: “los logreros, los traficantes, los acaparadores, los falsificadores de mercancías, los plutócratas en suma” (VSCS: 49) deseosos de prolongar una “mera contraposición de servicios por

pago” que no ofrece a los desheredados sino migajas que acallan su hambre por un momento y prolongan su sumisión y dependencia.

Domingo Pajarito de Soto legitima, pues, el actuar de los trabajadores (la huelga era “lo único que podía planearse, pensarse e intentarse”, VSCS: 50) obligados por “la inhumana e insensible familia social” (VSCS: 49) a recurrir al cese del trabajo para mejorar sus condiciones de vida. Toma partido por los obreros; por ello nos suena falso su lamento: no le cuesta hablar de la huelga por muy “oscuro y penoso” que sea este pasaje de su artículo. Le agrada más bien comprobar que la situación que ha venido denunciando desde inicios de su artículo ha desembocado -como era de esperar- en la huelga, prueba de que sus palabras surtieron el deseado efecto.

El emisor apunta con orgullo y mal disimulado triunfalismo, que sólo una enorme labor de información y concienciación podía despertar “los cerebros embrutecidos” de los trabajadores y vencer la natural indeterminación del hombre-masa para convencer a todos de la necesidad de la huelga.

Ahora bien, el entusiasmo con que Pajarito de Soto describe la preparación de la huelga en la fábrica, saboreando su victoria como informador, contrasta mucho con la decepción y la desesperanza que el “¡ay!” (VSCS: 58) de dolor suelto, al comprobar que las expectativas no pudieron contemplarse, evidencia. Se le nota muy desilusionado y amargado a la hora de analizar las causas de dicho fracaso. Arremete contra Claudedeu pero no le nombra directamente por repudio, por la infamia que representa, por lo ignominioso que es este “cancerbero del capital” (VSCS: 50) a quien no le tiembla el pulso al reprimir a la clase obrera.

A decir verdad, no es el Hombre de la Mano de Hierro el mandante de las palizas nocturnas dadas a unos “elementos perturbadores del [...] buen orden de la empresa” (VSCS: 61) con objeto de disuadir a los obreros y acabar con la huelga. Es el frío, sibilino y calculador Leppince el que, apoyándose en la fama de duro y la mala reputación de Nicolás Claudedeu, se presenta a los matones y al mismo Pajarito de Soto en estos términos: “Me manda el Hombre de la Mano de Hierro [...] ¿Le conoce?” (VSCS: 50, 58), para intimidar y casi obligar a sus interlocutores.

Es Leppince, pues, el que, actuando en la sombra, responde a las reivindicaciones obreras con la fuerza de los puños de unos forzudos que narran así su proceder: “Buscamos al tipo que dice la lista y le damos garrotazos. Cuando está tendido le decimos: «para que aprendas a no meterte donde no te llaman» [...] Y vamos a todo correr, no sea que venga la policía” (VSCS: 68).

Pajarito de Soto bulle cuando, a modo de ejemplo, narra el primero de dichos atentados, insistiendo en la despreocupación de Vicente Puente García y su total confianza en las instituciones democráticas de su país, que no le permiten dudar de que, a pocos metros de su casa, en la sombra, dos “canallas groseras y amenazadoras” a sueldo de los patronos le acogerán para hacerle pasar un mal rato. A continuación, denuncia la deslealtad de ciertos obreros, aquellos “confidentes leales” (VSCS: 61) -según Leppince- cuya voluntad había sido comprada para poder identificar y localizar a los dirigentes sindicalistas con el fin de darles la aludida paliza disuasiva y grabarles en la mente el estribillo represivo con el que “aquellos facinerosos” se despedían de ellos.

Además de la dolorosa traición de estos soplones, Pajarito de Soto critica abiertamente a los gobernantes, por quedar en la total impunidad estos actos bárbaros, anticonstitucionales, aunque “se sabían los nombres de quienes movían los hilos de este sangriento e infame teatro de marionetas” (VSCS: 68). Carga, por fin, contra “el honrado sereno” porque le parece raro y ambiguo que, pese al ruido ocasionado por las palizas y los gritos, éste no acuda siempre sino cuando todo termina: piensa que está al tanto de lo “se cocina”, informado de antemano por los mandantes, a no ser que tenga, igual que todos los trabajadores, miedo.

Miedo al matón potencial escondido en el anonimato de la noche, miedo a abrir la boca por instinto de salvación, miedo a las represalias, miedo a la misma presencia muda de los obreros y a la máscara que todos llevan puesta a causa de lo arriesgado que resulta fiarse de gente hambrienta, acuciada por las necesidades, cuya voluntad se ha revelado fácil de comprar.

El silencio sonoro que invade así el ambiente parece ser -hay que reconocerlo- signo de que Leppince ha logrado echar a perder los objetivos perseguidos obstinadamente por Pajarito de Soto. Identifiquémoslos primero antes de pasar a analizar los medios de que se vale el emisor para alcanzarlos y la manera como reacciona el receptor para determinar quién de los dos triunfa.

Al iniciarse el artículo, Pajarito de Soto se hace eco de una idea cara a Costa, Cossío, al mismo Giner y a todos los escritores de la Institución de Libre Enseñanza -la de la necesidad de regeneración de una España confundida y degradada-. Nos encontramos, pues, primero, con un intelectual comprometido, obsesionado por la reforma del carácter español y preocupado por el desarrollo de su país: “sólo cuando las verdades resplandezcan y los más iletrados tengan acceso a ellas,

habremos alcanzado en España el lugar que nos corresponde en el concierto de las naciones civilizadas” (VSCS: 15).

El patriota -lo vemos- se desdobra con el periodista cuya escritura surge de la necesidad de informar objetivamente a las masas para combatir la ignorancia. Con miras a ello Pajarito de Soto concibe *La Voz de la Justicia* como una pantalla dinámica donde, con arreglo a la época narrada, proyecta los problemas políticos, culturales y económicos para mover a cambio la sociedad. Este deseo traiciona una difusa ideología anarquista que acabará por invadir todo el artículo, revelando al activista que obra por el advenimiento de una sociedad más equilibrada donde “se forja el porvenir en el trabajo, el orden y la justicia” (VSCS: 16).

Movido por este ideal, Pajarito de Soto se eleva contra la feudalidad que rige la relación burgués-obrero, con el propósito de llevar a los patronos a fijarse en lo anormal y absurda que es la situación de los trabajadores; quiere “el reconocimiento por parte de los directivos de la fábrica del malestar que existe y del que hablan los obreros” (Giménez Micó, 2000: 87).

Por ello, Pajarito de Soto se entrega a un cuestionamiento agresivo de las relaciones sociales que mantienen a los obreros en la miseria, con objeto de llevarlos, ellos también, a una toma de conciencia que desemboque en la reivindicación de “unas condiciones futuras que permitan a la humanidad una vida mejor en un mundo de horizontes amplios y claros” (VSCS: 71).

Convencido de la nobleza de esta misión, Pajarito de Soto alude a las cuestiones más urgentes del ámbito reivindicativo proletario para suscitar cierta adhesión popular espontánea a la causa que defiende benévolamente.

Vemos así unirse a la labor de información la propaganda a favor de los obreros: el emisor intenta informar y formar al receptor, sensibilizarle y fomentar en él la formación de una conciencia de clase solidaria de la lucha obrera. Es una intención noble, acorde a la necesidad de su tiempo y a la función social que ha de desempeñar como periodista; una actitud combativa que le convierte, contrariamente a lo que opina Giménez Micó -“Pajarito de Soto no es un agitador de masas, lo que intenta no es provocar atentados o huelgas” (2000: 87)-, en un mentor que actúa como Pavlov para provocar la indignación del receptor y su reacción agresiva contra los “demonios” opuestos a la emancipación de los trabajadores.

Haciendo muestra de un compromiso máximo con la colectividad obrera, Pajarito de Soto sale en defensa de sus intereses, ofreciéndose como emblema de su lucha “tan necesaria como justa” (VSCS: 65) por la libertad. Legitima la huelga con claro deseo de provocar a los patronos cuya avaricia de bienes ridiculiza para obligarles a prestar más atención al llanto de las masas desheredadas, a recapacitar de una vez y a recuperar su perdido humanismo.

El último pregón de Pajarito de Soto en la taberna resume claramente esta actitud beligerante: desmonta, llorando, el mecanismo de la explotación (“os pagan para que no muráis de hambre y podáis seguir trabajando, de sol a sol, hasta reventar”), denunciando la frivolidad y perversión de los patronos (“[...] Pero el dinero [...] eso se lo quedan ellos. Y se compran mansiones, automóviles, joyas, pieles y mujeres”), renegando de su propia intelectualidad que no sirve para nada con esta gente materialista, y deseando clamorosa y enérgicamente la exterminación de los burgueses: “Ahogadlos en sangre [...] ¡Matad, sí, matad! ¡Que no quede ni

uno con vida! [...] ¡Acabad con Ellos [...] para siempre!” (VSCS: 227-228). Todo pasa como si estuviésemos escuchando a Etienne Lalou intentando sembrar el germen del odio en el dolorido corazón de las masas obreras, con la absoluta convicción de que el estallido de la indispensable revolución social dimanará de la germinación de este grano.

Sin embargo, comprobamos, al calibrar el efecto causado en la sensibilidad de los receptores por el discurso incendiario de Pajarito de Soto, que para él *Le Grand Soir* no llegará nunca. Será Leprince -el enemigo- el primero en reaccionar, alabando su estilo incisivo y su valor: “He leído sus artículos en *La Voz de la Justicia*. Me han parecido brillantes, pero un tanto, ¿cómo diría?, un tanto apasionados. Bien está la pasión en un joven, no lo niego” (VSCS: 58).

Leprince trata así de dar confianza, con objeto de domeñarle luego, a Pajarito de Soto cuyo artículo panfletario había despertado cierta suspicacia en la empresa Savolta. Partiendo de la argumentación del emisor, le reprocha haber articulado su texto en torno a rumores y le ofrece un trabajo en la fábrica para permitirle averiguar desde dentro cuanto denuncia basándose en “versiones unilaterales [...] desmesuradamente abultadas y deformadas” (VSCS: 58). Para acabar de convencerle, le garantiza una total libertad y le da la seguridad de que el resultado de sus investigaciones se hará público tras averiguar su contenido, en su presencia, durante una asamblea general que reunirá a directivos y obreros.

Domingo Pajarito de Soto cae en la trampa: incrédulo, se lo cree todo; está contento de que se le dé la oportunidad de hacer “una labor positiva y veraz” (VSCS: 80). El ardid, sin embargo, se hace para ambos cuchillo de doble filo: permite -a priori- a Leprince tener a mano a Pajarito de Soto y controlarle; lleva

también a éste a descubrir la total responsabilidad de aquél en los atentados contra los obreros y el comercio de armas que realiza a espaldas de Savolta.

Fue motivo suficiente para que el círculo vicioso en el que se había metido Pajarito de Soto fuera reduciéndose hasta cogerle en sus mallas para ningunearle, dejándole sin aliados en la guerra contra la Patronal, sin otra compañía que la de Nemesio Cabra Gómez, basura humana que no le trajo más que decadencia y muerte.

“Pajarito de Soto [...] todo lo llega a conocer pero su ingenuidad e indefensión le llevarán a ser anulado por la misma selva que él tan bien ha observado” (Alonso, 1988: 108). Los mismos obreros en nombre de quienes se había metido en la boca del lobo acabarían por rogarle que “se callase y que no hiciese aún más comprometida su situación, que «bastante lata les había dado ya» y que les dejase arreglar por sí solos sus problemas” (VSCS: 84).

Pues bien, el emisor no parece haberse ganado el respeto ni la confianza de los principales receptores de “sus verdades” (“Patronos y obreros abuchearon a Pajarito de Soto, que abandonó la sala”, VSCS: 84) pero no rinde las armas.

Ante el naufragio de sus esperanzas, Pajarito de Soto decide proseguir la guerra en otro terreno, frente a otra gente más cercana a los obreros y, por supuesto, más atenta a sus problemas: se va a la taberna (allí está el pueblo verdadero, según piensa) donde la irritación que le producen el engaño y la desesperanza le sale con ira.

En un estilo incendiario, mordaz y bilioso, Pajarito de Soto se dirige a los parroquianos bajo forma de arenga pública. La amargura le corroe el alma y se le

oyen los máximos quejidos: “¿Y vosotros de qué os reís, idiotas? ¡Llorar deberíais si usarais de vuestra cabeza! ¡[...] tristes fantasmas harapientos! [...] Todos vosotros padecéis la miseria, el hambre, el analfabetismo y el dolor por culpa de Ellos [...] No ahoguéis en vino vuestros padecimientos [...] ¡ahogadlos en sangre!” (VSCS: 227-228).

Pajarito de Soto está propalando de viva voz una doctrina aprendida de coro y convertida en imprenta de sí mismo pero el cambio de táctica no le sirve para nada. Por muy revolucionario que sea, su último pregón no le atrae sino el trato despectivo de los clientes de la taberna:

-¡Quitadle los pantalones! Exclamó un parroquiano...

-¡Que se calle y no nos amargue la noche!...

-¡Salga de aquí, señor! No quiero líos en mi casa...

-¡Que se vaya, que se vaya! Dijeron los parroquianos al unísono. (VSCS: 229)

Una vez más, se nos impone constatar el fracaso del emisor en su intento de incitar al “pueblo” a la rebelión. Pajarito de Soto se las ha dado de prohombre pero “su propio estado y su radicalidad idealista le han llevado a caer [...] víctima de su propia confianza” (Plaza Carrero, 2005: 66).

Ahora, resulta nítida la diferencia entre Don Quijote (Giménez Micó les compara) y Pajarito de Soto: al hidalgo se le suplicaba para que interviniera; todos solicitaban su graciosa ayuda. Pajarito de Soto es -a la contra- rechazado, repudiado por todos; nadie le toma en serio y no inspira confianza a nadie.

Aun muerto, si bien Julián y sus compañeros anarquistas intentan descubrir al asesino para vengarle, por reconocer que “era hombre de buena voluntad que trabajaba por la causa”, no dejan de pensar que Pajarito de Soto “era un imbécil que les planteó más quebraderos de cabeza que otra cosa” (VSCS: 277).

Por lo visto, muerto o vivo, Pajarito de Soto es un perdedor “cuya megalomanía intelectual contrasta con la evolución real de su vida que no es otra que la de una víctima más de los mecanismos de Lepprince” (Alonso, 1988: 48).

El emisor es un derrotado a quien le faltan el aura, la nobleza del alma y la finura del hidalgo con quien vuelve -no obstante- a encontrarse al recobrar, tras su fracaso, cual Don Quijote en su lecho de muerte, la cordura: “Olvidaos de mí. Soy una ruina. Quise luchar a mi modo y fracasé. [...] Quise abrir sus ojos a la verdad y fue locura. [...] Yo era el ciego, el ignorante [...] pero ya no lo soy” (VSCS: 227).

Pajarito de Soto se sabe ahora vulnerable, aislado, indefensa y expuesto a todos los peligros. Es entonces cuando se saca de la manga la última baza -la carta-:

-Venga tengo que hacer un recado.

-¿A estas horas? Señor, está todo cerrado.

- Lo que yo busco, no. Es un buzón. Vamos a Correos [...]

-¿No podríamos dejar este recado para mañana?

- Mañana puede ser demasiado tarde. Lo que tengo que hacer es muy sencillo [...] Echar una carta a un buzón [...] Es un simple trozo de papel escrito, pero, ¡Ah, mi querido amigo! Muchas cabezas rodarán cuando llegue a su destino. (VSCS: 234-235)

Pajarito de Soto adivina el trágico desenlace que se perfila; tiene el presentimiento de que Lepprince ha decretado ya su muerte para liberarse de un testigo peligroso y él desea prolongar la lucha más allá de los límites de su propia vida. Por ello deja solemnemente caer en un buzón una carta destinada a algún habitante de Barcelona y, poco tiempo después, muere asesinado.

La citada carta va a acertar allí donde el emisor había fracasado rotundamente. Todos van a estar pendientes de ella: “Teresa huyó de Barcelona con su hijo y la carta se fue con ellos. Y mientras la carta viajaba por España perdida entre pañales, aquí los hombres se mataban por su posesión” (VSCS: 451). La carta, prolonga, pues, la relación emisor-receptor. Por ignorar su contenido y paradero, Lepprince está desquiciado, pendiente del legado escrito del difunto periodista, esta sombra suya, fantasma que aparece y desaparece novela adentro y amenaza con hacer públicas sus maniobras delictivas.

Domingo Pajarito de Soto tiene más poder muerto que vivo: el mismo Lepprince ha confesado a Javier Miranda que su amigo sigue siendo una molestia por “el mal ambiente que les había granjeado”: es el desquite del emisor. Así que, de todos los medios de que Pajarito de Soto se ha valido para convencer a sus interlocutores, el más modesto -un trocito de papel-, el que menos esfuerzos ha requerido, se ha revelado el más eficaz de todos.

“El uso desmedido y constante de conceptos abstractos morales y políticos [...], el empleo del plural de majestad o la interpelación directa al lector” (Soubeyroux, 1991: 98); la insistencia machacona con la que el articulista ha repetido el mecanismo de la explotación social y la abundante adjetivación peyorativa (“la repugnante carroña”, “el escurridizo y pérfido Lepprince”, VSCS:

58, “poco escrupulosos pecadores”, VSCS: 44) se han revelado ineficaces para condicionar al receptor.

Asimismo, no han servido para nada la argumentación de tipo polémico y la aplicación a los ricos de los nombres más viles (“rufianes y caciques”, VSCS: 16, “los logreros y los traficantes”, VSCS: 49).

A decir verdad, esta avalancha de insultos, agravios y difamaciones, sólo mueve a risa por ser el cinismo que lo invade todo al final, mero reflejo de la derrota que sufre Pajarito de Soto y, por tanto, cierto periodismo a lo Luís Bonafoux, que ante la desesperanza de no poder reformar la sociedad, intenta quemarla.

Vislumbramos, por detrás de esta vana pretensión, la perfecta adecuación entre el carácter “inconstante, nervioso e irresponsable” de Pajarito de Soto y su discurso arrebatado y contraproducente de que se burla Eduardo Mendoza.

Para saborear, desde la distancia, la carcajada general que suscitan la impotencia e ineficacia del periodista, Mendoza se ha desmarcado por completo, dejándonos a solas con un borracho iluminado, zarandeado por las circunstancias, rechazado por todos y descontento hasta consigo mismo: “¡[...] tristes fantasmas harapientos! Os reís de mí y no veis que soy un espejo de vuestra propia imagen [...] Olvidaos de mí. Soy una ruina. Quise luchar a mi modo y fracasé” (VSCS: 226-227).

Pajarito de Soto es el prototipo del eterno perdedor que permanece, sin embargo, inmutable, fijo en “la divina pelea”, pese a la adversidad, y que se merece, precisamente por ello, nuestra indulgente sonrisa.

¿Cómo no sonreír ante el arranque lírico del emisor, cuando ilusionado por la huelga que se avecina, la describe de una manera parabólica, valiéndose de la metáfora del sueño y sus pesadillas que “se reintegran al mundo de la noche de donde habían salido” (VSCS: 58), al echar luz sobre la tierra el amanecer?

El detallismo periodístico se acopla mal con la poesía: el canto de cisne con que Pajarito de Soto vaticina el advenimiento de un día nuevo, amanecer de una vida nueva para los trabajadores, deja patente que es un soñador de “ambiciones románticas” (VSCS: 80) que vive de los castillos que levanta al aire, un lunático que no podía ni debía acertar conforme con la voluntad paródica que le mueve al autor.

Al dar la palabra, en medio del rechazo general, a un polemista de reacciones bruscas y despóticas, a un marginal y anarquista por lo demás, Eduardo Mendoza quiere burlarse de cierta prensa polémica acostumbrada a arremeter contra todo y todos, a tontas y a locas.

El tema candente de la lucha de clases, base de su texto, es terreno ideal para la expresión virulenta de las imágenes peyorativas que vierte sobre la empresa Savolta y sus directivos. Pero el desbarajuste existencial de Pajarito de Soto, su propensión a armar líos y su lengua acerada no pueden promover sino un periodismo barato e ineficaz que no convence a nadie.

Además el tono -ora pomposo ora exaltado- de sus entregas es, de hecho, una imitación exagerada hasta la saturación de los rasgos definitorios de los textos arrebatados con los que los periodistas de la época bochornosa narrada recogían el latido social y tomaban el pulso de su tiempo.

Con este “texto dirigido, según su autor, a las mentes sencillas de los trabajadores, aun los más iletrados, pero escrito de forma un tanto enrevesada, trazando los meandros suficientes para que las mentes sencillas se fatiguen o extravíen de inmediato” (Moix, 2006: 61), Eduardo Mendoza parodia el estilo rebuscado de ciertos periodistas de segunda zona de poco fiar, igual que la brillante actuación del juez Davidson le permite reconstruir el ambiente coercitivo de un tribunal, logrando que lo aparente parezca real.

II. 3. EL APARENTE DOMINIO DE LO JURÍDICO

That summary tribunal which:

In a perpetual session sits,

And answer, if he can, to its

Intense interrogation...

(Auden, 1945: 269)

Ya hemos señalado que Eduardo Mendoza se basa en un material heterogéneo para narrar la historia de la empresa Savolta y, por extensión, el vivir en Barcelona entre 1917 y 1919. Incluye dicho material la declaración judicial hecha, en 1927, ante un tribunal neoyorquino, por Javier Miranda y los documentos adjuntos como prueba durante el juicio, así como los recuerdos que brotan a la mente del declarante a lo largo de la narración.

La evocación de estos recuerdos nos permitirá comprender progresivamente el proceso cuyo primer acto “presenciamos” con las declaraciones prestadas por Javier Miranda ante el juez Davidson, sin lograr entender el porqué de estas deposiciones.

El incógnito permanecerá hasta finales de la novela cuando Cortabanyes entrega a Miranda una carta de Leppince donde le habla de una póliza de seguros firmada con una compañía norteamericana, pidiéndole que intente cobrar más tarde el dinero para entregarlo a su esposa María Rosa Savolta:

Hace unos meses, previendo la catástrofe que se avecinaba, suscribí una póliza de seguros con una compañía americana [...] Toda la documentación se

halla en custodia de la firma *Hinder, Maladjusted & Mangle*, de Nueva York, mis abogados. Debes guardar el secreto y no intentar cobrar el seguro de inmediato, pues los acreedores se lanzarían sobre el dinero y no dejarían un céntimo. Espera unos años [...] Cuando hayas cobrado, busca a mi mujer y a mi hijo y entrégales ese dinero. (VSCS: 457)

Diez años después de la muerte de Leppince, al trasladarse a los Estados Unidos de América, Javier Miranda entra en contacto con la aludida compañía de seguros pero ésta se niega a pagar por la larga espera.

Ante esta situación, a Javier Miranda no le queda otro remedio sino hacer una reclamación por vía judicial, motivo del proceso cuyos elementos constitutivos hacen de *La verdad sobre el caso Savolta* “la reconstrucción memorística o imaginativa de acontecimientos ocurridos diez años antes” (Lissorgues, 1991: 32).

En el presente capítulo, en el marco del citado proceso, analizamos las diecinueve declaraciones prestadas por Javier Miranda que dan a conocer su itinerario vivencial y permiten reconstruir la historia de la vida de Leppince. Comentamos a la luz de ambos trozos de vida el interrogatorio apremiante al que el juez Davidson somete al declarante, así como el *affidavit* del comisario Vázquez que viene a constituir un documento fidedigno a causa de quien jura y de la objetividad con la que su cargo le obliga a analizar los hechos, dando con su testimonio carta de autenticidad al juicio.

Juicio durante el que el juez Davidson formula, primero, de una manera atropellada, dudas acerca de la doble nacionalidad del declarante, su traslado de Valladolid a Barcelona, su falta de trabajo y ciertas declaraciones contradictorias

referentes a su situación laboral; y exige aclaraciones aun cuando lo dicho no las necesita:

J. Davidson -¿Debo entender que vivía usted en Valladolid y se trasladaba diariamente a Barcelona donde trabajaba?

Miranda- No.

J. D. -¿Por qué no?

M. -Valladolid está a más de 700 kilómetros de Barcelona...

J. D. -Aclare este punto. (VSCS: 17)

Eduardo Mendoza está precisando así el perfil del personaje, dando los contornos de su personalidad de juez acostumbrado, por deformación profesional, a querer aclararlo todo: empieza ya la parodia con esta caricaturización del cargo que desempeña el magistrado.

Pese a la brevedad y concisión de las respuestas dadas por Javier Miranda, el juez Davidson sigue poniéndole a prueba, insinuando que a lo mejor su falta de trabajo en Valladolid se debía a una dudosa moralidad o a la poca credibilidad de que gozaba:

J. Davidson. -¿Por qué no encontraba trabajo?
¿Acaso nadie le quería contratar?

Miranda. -No. Había escasez de demanda en general. (VSCS: 17)

Las insinuaciones del juez Davidson constituyen, a todas luces, una provocación encaminada a desestabilizar de entrada al declarante; una manera de averiguar si es creíble y sobre todo capaz de permanecer, pese a la inevitable

molestia que han de procurarle tales insinuaciones, dueño de sí mismo. Pero la rudeza del juez y su manera abrupta de abordar los problemas no le impiden hacer muestra de algún espíritu de análisis y de una perspicacia muy de su cargo:

Juez Davidson. -¿Tenía trabajo cuando se fue a Barcelona?

Miranda. -No.

J. D. -Entonces, ¿cómo dice que había más oportunidades?

M. -Era sabido de todos.

J. D. -Explíquese. (VSCS: 17)

Con razón le parece raro al juez Davidson que Miranda relacione su traslado a Barcelona con unas oportunidades de las que no gozó a su llegada a la ciudad condal. Es por lo menos contradictorio que siga declarando lo mismo diez años después, tras comprobar que lo que se decía no siempre correspondía con la realidad.

Así de extraño le resulta al magistrado que el declarante equipare la situación que prevalecía en Valladolid con la de Vermont, localidad que no conoce sino de oídas. Le suena raro que Miranda tome como referencia algo leído inadvertidamente en algún diario y lo cite a título ilustrativo ante un tribunal público encargado de averiguar la autenticidad de ciertos hechos y la justeza de su demanda. Se lo hace notar sutilmente:

Juez Davidson. -¿Desea que el nombre de Vermont no figure en su declaración?

Miranda. -No, no. Me es indiferente. (VSCS: 18)

La argumentación de Javier Miranda es, de momento, tambaleante. No pierde sin embargo aplomo aunque adivina que algo ha fallado en esta primera confrontación con el juez durante la que Eduardo Mendoza ha montado un interrogatorio minucioso que nos deja la impresión de que estamos ante un tribunal de verdad.

Al auditorio, el declarante le parece muy vago, opinión reforzada por alguna que otra respuesta bastante imprecisa dada por Javier Miranda que no parece acostumbrado a declarar aunque dice que “acompañaba a los clientes a prestar declaración” (VSCS: 22) cuando trabajaba en el despacho de Cortabanyes:

Juez Davidson. -¿Qué tipo de trabajo realizaba para el señor Cortabanyes?

Miranda. -Era su ayudante.

J. D. -Amplíe la definición.

M. -Hacía recados en el palacio de justicia [...] realizaba gestiones de poca importancia [...] y buscaba cosas en los libros.

J. D. -¿Qué cosas buscaba? (VSCS: 22)

La imprecisión voluntaria de Javier Miranda y la vaguedad de sus respuestas irritan visiblemente al juez. La táctica de ahorro de detalles adoptada por el declarante se está volviendo contra él pues lleva al juez a creer que Miranda es poco apto para el cargo declarado e incapaz de encontrar “las sentencias, citas doctrinales, opiniones de autores especializados sobre temas jurídicos o económicos” (VSCS: 22) que el señor Cortabanyes necesitaba para corroborar sus asertos con el fin de ganar sus pleitos:

Juez Davidson. -¿Los encontraba?

Miranda. -Con frecuencia.

J. D. -¿Solían ir bien las cosas en el despacho?

M. -No. (VSCS: 23)

El juez Davidson establece tácitamente una relación de causa y efecto entre las citas proporcionadas por Javier Miranda a Cortabanyes y los malos resultados que éste obtiene utilizándolas. Le sorprendería lo contrario por ser un despreocupado como Miranda el encargado de dar peso, ilustrándolas, a sus argumentaciones.

A través de la pareja graciosa que forman un vago como Miranda y el señor Cortabanyes “holgazán, moroso y chapucero” (VSCS: 23), Eduardo Mendoza contempla la Justicia con una mirada irónica y paródica, poniendo en tela de juicio el funcionamiento de sus diferentes instituciones. Igual que Mendoza, el juez Davidson piensa que el cargo (ayudante de abogado) requiere más seriedad y sobre todo una formación más profunda que “los dos cursos de leyes” que Miranda había estudiado en su pueblo.

Para el juez Davidson, Miranda es el prototipo del empleado abstracto que no tiene ninguna calificación profesional y cuya única aspiración es trabajar en lo que sea pero sin ensuciarse las manos ni cansarse. Por esto no da mucho crédito al declarante que sólo podía encontrar trabajo por enchufe (cartas de recomendación dirigidas a gente de dedicación tan dispar como comerciantes, abogados, médicos), lo cual no es ningún mérito. Pero al confesar sus límites y al reconocer los defectos de su cargo, Javier Miranda se gana, en contrapartida, la confianza del juez Davidson que no dejará de notar la sinceridad del declarante.

O sea que el ciudadano norteamericano que declara bajo juramento y respeta por ello la verdad aunque no le favorezca, hace muestra, desde el punto de vista ético, de una cualidad que redime, a los ojos del juez, al mal aprendiz de abogado que fue Miranda. El tribunal se queda, de momento, con esta imagen de un ciudadano medio incapaz de autorrealizarse pero honrado y digno de fe, razón por la que otra persona de rango (Leppince) ha depositado en él, antes de morir, su confianza, dejando entre sus manos la herencia de su familia.

Pero el juez, consciente de que la Ley no puede contentarse tan sólo con esto, pasa a averiguar la naturaleza de las relaciones que unían a Miranda con aquella persona:

Juez Davidson. -¿Conoció usted por razón de su trabajo al señor Leppince o fueron otras causas las que le pusieron en contacto con él?

Miranda. -Fue a través de mi trabajo.

J. D. -¿El señor Leppince era cliente del despacho del señor Cortabanyes?

M. -No.

J. D. -Creo ver un contrasentido. (VSCS: 29)

En el diálogo que entabla con el demandante en torno a los servicios que prestó a Leppince, no se le escapa al juez Davidson que Javier Miranda no parece estar a sus anchas con este tema. Se hace adrede impreciso porque miente al decir que prestó a Leppince “servicios siempre acordes con [su] profesión” (VSCS: 33): contratar a matones nada tiene que ver con la abogacía.

El declarante maneja, pues, la verdad, la transfigura. Calla todo lo jurídicamente reprehensible. Se vale de lo que Jacques Maurice llama «*une réthorique*

de la dissimulation» (Maurice, 1991: 80) para intentar conservar la escasa credibilidad de que goza ante el juez. Omitiendo, por ejemplo, lo de las pistolas al referirse a su incursión nocturna en el cabaret para contratar a los matones. Hace una narración fragmentaria de los hechos. Procede por eliminación; selecciona los trozos de vida idóneos para demostrar al tribunal que, a lo largo del proceso que le ha llevado a demandar, la ley había sido respetada.

Javier y el juez, pues, están cumpliendo con un ritual muy del Templo de Temis, que «*la brièveté incisive de l'interrogatoire du juge Davidson*» (Lissorgues, 1991: 108) y las dudas y vacilaciones de Miranda hacen verosímil:

Juez Davidson. -¿Trabajó para Leppince por delegación de Cortabanyes?

Miranda. -Sí..., no.

J. D. -¿Sí o no?

M. -Al principio, sí. (VSCS: 33-34)

Este juego permanente de preguntas y respuestas da al lector la impresión de presenciar un juicio de verdad donde el magistrado, deseoso de confundir de entrada al demandante, trae a colocación cuanto puede perturbarle y éste zozobra y se tambalea a veces humanamente, reforzando así la apariencia de verdad del cuadro.

El juez Davidson cita por ejemplo como “documento de prueba número 1” los artículos de Domingo Pajarito de Soto cuyo contenido panfletario no escapa a Miranda que había sido testigo o confidente de muchos hechos a los que se refiere el difunto periodista: es, por parte del juez, una manera abrupta de poner al

declarante a prueba pues dichos artículos pintan a Leppince bajo unos colores sombríos, poniendo de realce su perfidia, su arrogancia y su espíritu calculador.

Javier Miranda -al asumir ante el juez, pese a todo, el trato amistoso y la frecuentación asidua de Pajarito de Soto- tiene plena conciencia de que está manejando un cuchillo de doble hoja: ora da crédito, sin quererlo, a sus denuncias, ora se gana la confianza del tribunal por reconocer públicamente los lazos que le unían al periodista pese a que su decir resalte en contra de su querer en el marco del proceso que inició:

Juez Davidson. -¿Conoció usted [...] a Domingo Pajarito de Soto?

Miranda. -Sí.

J. D. -¿Reconoce como suyos, de Domingo Pajarito de Soto, quiero decir, los artículos depositados ante el tribunal y que figuran como documentos de prueba número 1?

M. -Sí.

J. D. -¿Trató usted personalmente a Domingo Pajarito de Soto?

M. -Sí

J. D. -¿Con asiduidad?

M. -Sí. (VSCS: 35)

La precisión de las respuestas referentes a Pajarito de Soto demuestra al juez la credibilidad del declarante que no cambia -esta vez- nada a una “verdad” que podría bien perjudicarlo. Incluso cuando el juez le ofrece relacionar a Pajarito de Soto con el partido anarquista, Javier Miranda rechaza tajantemente -en honor a la

verdad- esta posible explicación fácil de sus ataques, por haber oído varias veces al difunto periodista decir que admitía “tanto la moral tradicional como las nuevas y revolucionarias ideas” (VSCS: 36). Supera así con éxito la prueba moral a la que le somete el juez y seduce al tribunal.

De todos modos las acusaciones de Pajarito de Soto dejan de tener valor, ante el tribunal, al presentar el comisario Vázquez al difunto periodista como un individuo raro y un anarquista colaborador de un periódico obrerista de “marcado carácter infamante, vejatorio y subversivo” (VSCS: 38).

La declaración jurada del comisario Vázquez «*rendue fiable par la fonction de celui qui la fournit et par la distance qu’il a envers les évènements*» (Maurice, 1991 : 80) sale indudablemente al rescate de Javier Miranda porque el ex comisario es, ante el tribunal, un hombre de ley y por tanto un colaborador de la Justicia de cuya palabra el juez no puede dudar igual que no puede fiarse de unos documentos de prueba constituidos por los escritos de un activista anarcosindicalista sin trabajo ni domicilio fijo.

La comparecencia -mediante sus artículos- de Domingo Pajarito de Soto ante el tribunal, como testigo de cargo, es doblemente ventajosa para el declarante: a nivel moral le ha permitido demostrar la sinceridad de sus declaraciones, reforzada por el documento legal producido por el comisario Vázquez, que constituye, por su carácter oficial, una garantía de veracidad. Así que no comprendemos como Malcuzyński ha podido afirmar que «*le procès lui même n’est pas représenté dans le roman*» (1992: 254) pues en *La verdad sobre el caso Savolta* no falta nada al decorado habitual de un tribunal: los testigos en pro (Vázquez) y en contra (Pajarito de Soto) están desfilando; los miembros del tribunal están

recogiendo sus testimonios para poder formarse un juicio cabal con miras al veredicto final; el juez Davidson está interrogando con tenacidad al declarante (-“¿Cuándo conoció usted a Lepprince? [...] Explique brevemente el encuentro [...] ¿A dónde dice que fueron?”-), y éste está alternando el relato fiel a la realidad, hecho a base de recuerdos que prueban su autenticidad (-“He olvidado la fecha exacta de nuestro encuentro. Sé que fue a principios del 17 [...] Lepprince fue al despacho de Cortabanyes y éste, tras hablar con él, me ordenó que me pusiese a su servicio”-), con las respuestas recortadas, amputadas de ciertos detalles comprometedores (-“Lepprince me condujo a su auto, fuimos a cenar y luego a un cabaret”- (VSCS: 39); o meramente con las mentiras:

Juez Davidson. -¿Frecuentaba los cabarets el señor Lepprince?

Miranda. -No.

J. D. -¿Bebía?

M. -Moderadamente. (VSCS: 48)

Javier Miranda actúa como un hábil jugador: no menciona lo que pasó en el automóvil de Lepprince aquella noche en la que estuvieron en el cabaret; tampoco habla de la “jarra de ginebra” que éste se tragó perdiendo por la ocasión el control de sí mismo.

Asimismo, la familiaridad con la que la dueña del cabaret acoge a Lepprince (“Estaba segura de que no me fallarían -dijo enérgicamente, y se levantó y vino hacia nosotros sonriendo”) y el trato afectuoso que éste le reserva (“la besó en ambas mejillas”, VSCS: 40) revelan más bien cierta intimidad comprometedora que

Javier Miranda prefiere ocultar al tribunal que ve con mal ojo la frecuentación de ciertos lugares.

La única mención del cabaret -“antro asqueroso [...] vertedero” frecuentado por una clientela poco recomendable (“un marinero barbudo y fornido [...] un vejete con el pelo teñido [...] un tipo hurraño, con gruesas gafas [...] cuatro mujeres entradas en carnes, depiladas fragmentariamente...” (VSCS: 40) -ha sido suficiente para provocar el sobresalto repulsivo del juez:

Juez Davidson. -¿A dónde dice que fueron?

Miranda. -A un cabaret. Un local nocturno en el que...

J. D. -Sé perfectamente lo que es un cabaret. Mi expresión fue de asombro, no de ignorancia. Prosiga. (VSCS: 39)

La insistencia con la que el juez Davidson quiere desnudar la personalidad de Leppince ametrallando con preguntas al declarante, deja al lector la inconfundible sensación de asistir, en *La verdad sobre el caso Savolta*, a la representación ficticia de un proceso judicial; un juego al que Miranda se presta maravillosamente bien, evitando cualquier comentario para no confundirse, reduciendo muchas veces sus respuestas a un mero sí o no. Adopta así una táctica conservadora y defensiva para que el juez cierre cuanto antes este capítulo molesto que le obliga a moverse por un terreno resbaladizo donde, por orden de Cortabanyes -un abogado-, se había metido en “el laberinto dramático del crimen” (VSCS: 51) mezclando su nombre con el del hampa.

Javier siente repulsión por sí mismo y bien se da cuenta de que el juez Davidson ha notado en él alguna alteración al insistir en este tema nada cómodo en el que su propia responsabilidad está directamente implicada y pasible del delito de asociación con malhechores. Acosado por el juez, Javier decide soltar el cabo para liberarse de la presión revelando que en el cabaret trabajaban unos acróbatas que “eran matones a sueldo, en horas libres” (VSCS: 59), a los que Leppince quería contratar:

Juez Davidson. -¿De modo que fueron Leppince y usted a contratar matones?

Miranda. -Sí. (VSCS: 59)

El comisario Vázquez es nuevamente el que vuela al socorro del declarante, refiriéndose, en el documento de prueba anexo número 2 en posesión del juez, a la actuación de los matones como “una simple paliza sin consecuencias [...] a fin de abortar una supuesta huelga en germen” (VSCS: 72). Representa así la tesis oficial que se niega a dramatizar el actuar de los forzudos y que atribuye los “supuestos atentados perpetrados contra los obreros” a “disensiones internas o a una supuesta pugna por el liderazgo” (VSCS: 72) propias del sector obrero: queda así salvada la reputación de la Patronal.

Miranda conoce esta versión de los hechos: es la oficial que habla por conjeturas y no retiene ningún cargo contra la Patronal. Sabe pues que no corre ningún riesgo al hacer al juez una confesión tan desconcertante: es asunto clasificado desde hace ya mucho tiempo, por falta de pruebas, por la Justicia española.

Eduardo Mendoza apunta, a este nivel, un dedo acusador hacia dicha Justicia que favorece la propagación de la violencia dejando a los sectores desfavorecidos de la sociedad sin la protección legal a la que tienen universalmente derecho.

Mendoza nos ofrece, de este modo, en *La verdad sobre el caso Savolta*, una caricatura de la justicia moderna incapaz de actuar como reguladora de la sociedad por ser subordinada al Poder. Critica esta justicia unidireccional y discriminatoria que sólo ejerce sus poderes coercitivos contra el ciudadano medio impotente ante la ley que nunca se aplica por igual: “toda la obra de Mendoza está recorrida por [esta] sensación de incapacidad del sistema judicial de responder a las necesidades de todas las clases sociales” (Giménez Micó, 2000: 97).

La falta de pruebas lacónicamente evocada por la justicia española para dar carpetazo al asunto de los atentados sufridos por la clase obrera en *La verdad sobre el caso Savolta*, es buena ilustración del sometimiento del poder jurídico a la burguesía local en la España de principios del siglo XX; y motivo de la burla a la que se entrega Eduardo Mendoza a la hora de referirse a la inutilidad de las quejas obreras y a la justificada desconfianza popular para con unos tribunales incapaces de garantizar la universalidad e imparcialidad de la Justicia.

Así pues, la reconstrucción ficticia del ambiente asfixiante de un tribunal mediante las declaraciones prestadas por Javier Miranda, sólo es un pretexto de que se vale Eduardo Mendoza para llevar a cabo una desmitificación de la Justicia aquí representada por el juez Davidson cuyo vaivén de un asunto a otro, repitiendo incansablemente las mismas preguntas para recibir las mismas respuestas, es ilustración paródica de los achaques y manías propios de estos magistrados tan

rígidos, mecánicos y robotizados que tienen aire de títeres en medio de un gran guiñol:

Juez Davidson. -Explique usted de modo conciso y ordenado cómo conoció a Domingo Pajarito de Soto.

Miranda. -Estaba yo un día en el despacho de Cortabanyes cuando llegó Leprince...

J. D: -¿Cuándo fue eso?

M. -No recuerdo la fecha exacta. Debió ser a mediados de octubre del 17 [...]

J. D: -Infórmeme sobre esa primera visita.

M. -Ya lo hice durante la sesión de ayer. En su primera visita Leprince requirió mis servicios y le acompañé a un cabaret.

J. D. -Está bien. Prosiga con la segunda visita.
(VSCS: 75)

Miranda y el juez Davidson están jugando al escondite para deleite del público-lector. Eduardo Mendoza se burla de esta repetición estéril de lo mismo que es, de hecho, una teatralización de lo que es un juicio y, en general, una caricaturización de la Justicia que Mendoza lleva a cabo “exagerando la tenacidad del juez por aclarar los hechos hasta el límite del ridículo” (Alonso, 1988: 105).

Todo pasa como si estuviésemos ante un “teatro de la palabra” donde la comicidad nace del contraste entre la retórica jurídica en la que se abreva el decir del juez y el carácter deliberadamente “insulso” de las respuestas huidizas dadas por el declarante. Nos deleitamos porque la natural inclinación del tribunal a revolverlo

todo para hacer resaltar la verdad se acopla mal con las respuestas prudentes del declarante, pensadas para no perjudicar los intereses de la familia Leppince.

El juez Davidson acosa a Miranda porque “es intención del tribunal, en virtud de las atribuciones que le han conferido el pueblo y la Constitución de los Estados Unidos de América, esclarecer los hechos sometidos a su juicio” (VSCS: 167). Pero el declarante es más listo de lo que parece y se desliza por entre las trampas que el juez le pone; se desenvuelve cómodamente en la lucha dialéctica que les opone y va hasta corroborar el decir del juez cuando no amenaza sus intereses:

Juez Davidson. -Le recuerdo, señor Miranda, que puede negarse a responder a las preguntas, pero que, si responde, y hallándose bajo juramento, sus respuestas deben ajustarse a la verdad y nada más que la verdad.

Miranda. -Nadie tiene tanto interés como yo en aclarar este caso. (VSCS: 93)

Por el contrario, cuando el juez pone de realce sus contradicciones y la rareza de cierta conducta suya, Javier se vuelve adrede muy evasivo:

Juez Davidson. -¿No es raro que un hombre que investiga la muerte de su amigo acepte la invitación del presunto asesino?

Miranda.-No resulta fácil explicar las cosas que suceden en la vida. (VSCS: 106)

Esta explicación demasiado abstracta y nada convincente no satisface- claro está- al juez que le obliga luego a confesar que Leppince le fascinaba por su elegancia, su charla, su cultura y su personalidad.

Nosotros hablaríamos más bien de servilismo ciego, disonante con la mezquindad del trato reservado a Miranda por Leppince cuya memoria intenta rehabilitar -como quien paga una deuda- para que su familia pueda cobrar la póliza de seguros que suscribió antes de morir.

El mencionado parecer es corroborado por los comentarios interiores que Javier Miranda hace tras su declaración, explicando su actitud por el medio excluyente, por la pobreza, inseguridad y soledad en las que vivía y por el clasismo de los barceloneses; motivos hartos suficientes -a su ver- para legitimar su apego a un extranjero privilegiado cuya frecuentación le garantizaba “un plato de lentejas adobado con media hora de conversación” (VSCS: 107).

El aislamiento, pues, y los gritos del estómago le llevaron a Javier Miranda a agarrarse a Leppince y a servirle dócilmente pese a que tuviese las manos manchadas de sangre. Es la razón por la cual el declarante no está a sus anchas cuando el juez le señala algunas contradicciones referentes al caso Leppince:

Juez Davidson. -Sin embargo, lo ha pintado usted en anteriores sesiones como un hombre frívolo, ambicioso, insensible a cuanto no fuera la marcha de su negocio, y egocéntrico en alto grado.

Miranda. -Eso creí al principio.

J. D. -¿Cuándo rectificó su juicio?

M. -Esa noche, a lo largo de la conversación.

J. D. -¿Qué temas trataron?

M. -Temas varios.

J. D. -Trate de recordar. Especifíquelos. (VSCS: 107)

Miranda cambia de táctica: asume el error para despejar las dudas que le asaltan la mente al juez Davidson y aparece, *ipso facto*, ante el tribunal como alguien capaz -por honestidad- de rectificar sus juicios erróneos aun cuando se trata de rehabilitar al presunto asesino de su amigo.

Nos parece oportuno recordar, a la hora de hablar de la estrategia adoptada por el declarante, que el juicio tiene lugar en Nueva York donde el instinto de salvación, el espíritu de superación y la legítima aspiración a cierta promoción social que le han conducido al declarante a emigrar a América, encuentran un eco favorable en la sociedad neoyorquina aburguesada que admira el *struggle for life* al que se ha entregado Miranda para medrar en la vida (tiene ahora empleo y es ciudadano norteamericano).

Para el auditorio, Miranda es un *selfmade man* y esta autorrealización pone de relieve el carácter desinteresado de su demanda únicamente destinada a ayudar a la familia Leppince para sacarla de apuro. Lo cual da crédito a su testimonio y legitima la declaración a lo largo de la que se ha esforzado por anular las dudas creadas en la mente del juez por algunas respuestas suyas muy superficiales. Por lo demás, preocupado por salvaguardar, en cualquier momento, la norma de sinceridad capital a los ojos del tribunal, tuerce y retuerce el discurso para relativizarlo todo:

Juez Davidson. -Tengo ante mí las declaraciones prestadas por usted a la policía con motivo de la muerte de Domingo Pajarito de Soto. ¿Las reconoce?

Miranda. -Sí.

J. D. -¿No se ha suprimido o añadido nada?

M. -Creo que no.

J. D. -¿Sólo lo cree?

M. -No. Estoy seguro...

J. D. -Sin embargo, investigó usted, ¿por qué?

M. -Quería conocer las circunstancias que rodearon esa muerte.

J. D. -Insisto, ¿por qué?

M. -Una cosa es la sospecha y otra es la duda.

J. D.- ¿Dudaba usted de que la muerte de Pajarito de Soto fuese accidental?

M. -Sí. (VSCS: 97-98)

Nos damos cuenta de que en la estrategia declarativa de Miranda el cómo decirlo resulta más importante que lo que se dice: acosado por el juez que no le da tiempo para reflexionar y decidirse por una u otra respuesta, el declarante aprovecha las sutilezas de la lengua española para enmascarar su perplejidad, matizando sus opiniones vacilantes. Sólo hay visos de verdad en lo que dice Miranda porque está más preocupado por salvaguardar las apariencias que por la misma verdad.

Ya que estamos hablando de apariencias, mencionemos el mareo sufrido por el declarante ante el tribunal y el efecto psicológico que suscita en el auditorio su deseo de proseguir, pese a todo, su declaración:

Juez Davidson. -Señor Miranda, celebro que se halle repuesto de la dolencia que le ha impedido asistir a las sesiones del tribunal estos últimos días.

Miranda. -Muchas gracias, señoría.

J. D. -¿Se halla en condiciones de proseguir su declaración?

M. -Sí...

J. D. -Tal vez desee pedir un aplazamiento *sine die*.

M. -No.

J. D. -Le recuerdo que comparece ante este tribunal por propia voluntad y que puede negarse a seguir prestando declaración en cualquier instante.

M. -Ya lo sé. (VSCS: 167)

Javier Miranda maneja hábilmente su dolencia. Hace muestra de un espíritu de sacrificio en beneficio ajeno y de una abnegación que tienen una honda resonancia humana en el tribunal. Se ha ganado así la adhesión de la inmensa mayoría y la confianza de los jueces: no se nos escapa la sonrisita burlona de Eduardo Mendoza que hace de este elemento muy subjetivo una garantía de autenticidad para el tribunal y acaso una prueba determinante en cuanto al veredicto final.

Veredicto ausente del juicio. Eduardo Mendoza no lo menciona. Nada sabemos de la decisión final del tribunal. Incluso Javier Miranda sólo tiene la vaga impresión de que le será favorable: “Estoy solo en casa. El juicio ha terminado y sólo queda esperar hasta mañana para conocer el resultado. Los abogados dicen que la impresión es buena y que mis declaraciones han sido hábiles y prudentes” (VSCS: 461).

Estamos de nuevo frente a la ausencia de una elección clara por parte del escritor barcelonés: ha caído el telón y el lector está todavía esperando la conclusión de la historia. En esto estriba el encanto de la escritura perspectivística de Eduardo Mendoza que cultiva lo que Anne-Marie Vanderlynden llama «*la stratégie*

d'inachèvement perceptible [...] dans la satisfaction de convenance affichée par Javier qui au terme de l'aventure [...] annonce la probable issue favorable de son procès» (Vanderlynden, 1991: 121).

Sólo existe, pues, una probabilidad. La carta de agradecimiento que la viuda de Lepprince manda anticipadamente a Javier (VSCS: 461) no revela más que un agudo deseo de recuperar, con el dinero esperado, el rango y la posición social que cree más conforme con su nacimiento.

Esto le lleva a Mario Santana a decir que “la novela acaba invitando al lector a enjuiciar por su cuenta la justicia de la posible restitución de privilegios sociales a una clase (los herederos de Savolta y Lepprince) cuyo enriquecimiento criminal se ha puesto en evidencia” (Santana, 2005: 29).

Contentémonos con el juicio que Mendoza le hace a la Patronal al hablar de la dudosa autenticidad del atentado sufrido por Lepprince en el teatro (VSCS: 151), que el juez Davidson interpreta como “parte de una comedia que encubría otros trasiegos” (VSCS: 181); así como a la Justicia al referirse a los numerosos atentados sociales que el *affidávit* del comisario Vázquez evoca sin ajustarse nada a lo que realmente ocurrió:

Que tuve conocimiento de la muerte de Domingo Pajarito de Soto [...] Que el inspector a cargo del caso dio por finalizada la investigación alegando que la muerte sobrevino por causas naturales [...] Que si bien el cuerpo presentaba otras contusiones, éstas se debían al atropello de que fue objeto por parte de un vehículo no identificado, que se dio a la fuga. Que nada permitía suponer intencionalidad en la sucesión de actos que condujeron a la muerte del ya citado Domingo Pajarito de Soto. (VSCS: 93-94)

Tenemos la impresión de leer otra historia diferente de la narrada en la secuencia 17 del capítulo I de la segunda parte:

-Adiós, amigo -dijo el beodo [...]

-Adiós, señor, y cuídese.

[...] Al llegar a la esquina le deslumbraron los faros de un automóvil [...] Un pensamiento inconcreto golpeó el cerebro de Nemesio: aquel automóvil los había estado siguiendo. Estaba detenido a la puerta de la taberna, más tarde frente al edificio de Correos y, por último, los había visto sortear los carros de verdura Ramblas arriba. (VSCS: 237)

La tesis oficial -lo vemos- inventa mucho. Propone una narración infiel de las circunstancias que rodearon la muerte de Domingo Pajarito de Soto. Con la deformación de la realidad, Eduardo Mendoza fustiga la corrupción estatal presente hasta en los tribunales maniatados por los gobernantes que sustituyen a los redactores de sucesos y tribunales y a los mismos abogados y jueces para dictar ley y sentencia.

Asimismo, si bien *«le style stéréotypé de la déposition du commissaire Vázquez mis en évidence par la fragmentation du « document » qui, sur le modèle des attendus, aligne les « que » initiaux sans reprendre le verbe déclaratif ; la brièveté incisive de l'interrogatoire du juge Davidson ; le langage administratif introduisant les « documents » [...] produisent un effet de réel car le lecteur y reconnaît un usage socialement codifié du langage, leur confrontation met en évidence le fait qu'il s'agit de pastiches de stéréotypes langagiers»* (Champeau, 1991: 108) torpes e inoperantes que Eduardo Mendoza contempla desde una perspectiva irónica para llevar a cabo el simulacro de juicio al que asistimos.

La pomposa solemnidad de los usuarios de dichos lenguajes suscita la risa pues nada logran sacar en limpio: *La verdad sobre el caso Savolta* está llena de crímenes impunes e intrigas irresueltas pese a los muchos esfuerzos del comisario Vázquez, lo cual obliga a muchos personajes a dárseles de detectives.

II. 4. LA ANDANZA DETECTIVESCA

En España nunca creció de manera vigorosa y diferenciada la novela policíaca y de aventuras [...], este género que, tratado con arte e intención, podría haber alumbrado muchas parcelas de nuestra vida y distraído a infinitos lectores.

(García Pavón: 1972: 9)

Uno de los rasgos que los críticos más destacan a la hora de acercarse a la *opera prima* de Eduardo Mendoza es su marcado carácter de relato policíaco. Curiosamente es un aspecto contra el que varias veces el escritor barcelonés se ha elevado, negándose a ser catalogado como autor policíaco, aun cuando confiesa que “las novelas que más [le] gustan, son las [...] de Ross McDonald y Hammet” (Tuñón, 1976: 51).

La técnica rápida y suelta de que se vale Eduardo Mendoza, heredada de estos maestros del género, hace de *La verdad sobre el caso Savolta* una novela de intriga donde el asesinato de un industrial catalán -Savolta- ocurrido en su propia casa, durante la fiesta de fin de año, es el punto de partida de otros crímenes que dan motivo y tema a la andanza detectivesca que dura hasta el final de la novela, cuando a lo Hercule Poirot el comisario Vázquez da su versión de los hechos. Versión que se apoya -además de la suya propia- en las investigaciones paralelas llevadas a cabo, en algún momento, por los demás personajes que se ocuparon, por motivos diversos, de los muchos casos relacionados con “el caso Savolta”.

Javier Miranda, primero (bajo orden de Cortabanyes en cuyo despacho trabaja), se pone al servicio de Leppince y anda en pos de Domingo Pajarito de Soto, periodista muy movedizo, nada fácil de encontrar:

Fueron largas jornadas de caminatas, renuentes conversaciones, infructuosos sobornos, agotadoras esperas, seguimientos errabundos y estériles hasta que di con la pista verdadera. (VSCS: 77-78)

Miranda narra así cuánto le costó localizar a Pajarito de Soto para conducirlo al despacho de Cortabanyes donde le aguardaba Leppince que había insistido para que se le presentara al joven periodista que se había atrevido a arremeter contra la empresa Savolta y sus directivos.

Tras alabar falsamente su coraje, Leppince le había convidado a averiguar desde dentro lo que denunciaba apoyándose tan sólo en rumores: llegaron a un acuerdo (cuarenta duros mensuales) que dio lugar a una frenética investigación.

Pajarito de Soto, indagando por aquí y por allá e interrogando a todos, acabó por descubrir que Leppince era un traficante de armas y además un tramposo que no vaciló en manipular el resultado de sus investigaciones para ocultar sus actividades delictivas. Obliga, así, al periodista a una vana denuncia que no hizo sino acelerar su asesinato que irá cobrando importancia en el relato a causa de la carta “dirigida a alguien que vivía en la propia ciudad” (VSCS: 235) que se le ocurrió a Pajarito de Soto echar a un buzón antes de ser atropellado por un desconocido que se fugó.

Otra muerte sospechosa, pues, con la que Eduardo Mendoza mantiene el suspense y aumenta el misterio que envuelve el relato, de la misma manera como la entrada en escena de los dos forzudos contratados por Leppince para contrarrestar la huelga de los obreros acelera el ritmo de la novela y la asemeja a un *thriller* donde dos gánsteres a sueldo recorren, de noche, las calles de la ciudad con una lista proporcionada por unos instigadores anónimos, tienden emboscadas a los

dirigentes obreros, los someten a un breve interrogatorio identificador y los apalean “con la más segura impunidad” antes de desaparecer “como por ensalmo” (VSCS: 68).

Por otro lugar, en la taberna, es la conversación que “un nuevo y sorprendente parroquiano”, cuyas prendas “denotaban su posición social adinerada” (VSCS: 195), entabla en la taberna con “un verdadero desecho social” (VSCS: 448) como Nemesio Cabra Gómez, la que mantiene a todos en alerta:

-¿Cómo te llamas? -le preguntó.

-Nemesio Cabra Gómez, para servir a Dios y a usted.

-Pues ven conmigo a una mesa donde nadie nos moleste. Tenemos que hablar de negocios. (VSCS: 195)

Este señor visiblemente nervioso es Parells, uno de los directivos de la empresa Savolta, en cuya mente las denuncias de Pajarito de Soto habían sembrado ciertas dudas que quería aclarar:

-¿Conoce usted al señor Lepprince?

-El señor Lepprince...No, jamás oí su nombre -dijo Nemesio Cabra Gómez sin apartar la vista del estofado que acababan de servirle.

-No sé si mientes o me dices la verdad -replicó su misterioso benefactor-, pero me trae sin cuidado [...] Quiero que cumplas mis instrucciones al pie de la letra y nada más, ¿lo entiendes?

-Claro, señor, usted a mandar -respondía Nemesio Cabra Gómez con la boca llena. (VSCS: 205)

Estas instrucciones dadas a media voz, en tono de susurro, le llevarán a Nemesio a una trastienda donde cuatro hombres barbudos le reservarán un trato brutal, asqueroso, pese a que parezca serles muy familiar, antes de atenderle:

- [...] Pero, ahora, basta de charla. Di a qué has venido y luego lárgate.

-Busco a un individuo..., para nada malo, palabra de honor.

-¿Quieres información?

-Advertirle de un grave peligro es lo que quiero. Él me lo agradecerá. Tiene familia.

-El nombre de ese individuo -atajó Julián.

Nemesio Cabra Gómez se acercó a la mesa.
(VSCS: 215)

Nemesio, tras esta conversación, se volverá la sombra de Pajarito de Soto. Le seguirá por todas partes y será así testigo de una escena determinante en la novela: la carta que el periodista echa solemnemente a un buzón insinuando que “muchas cabezas rodarán cuando llegue a su destino” (VSCS: 235); y se hará además cargo de un recado cuyo cumplimiento debía -de realizarse- de ponerle en contacto con Javier Miranda, piedra angular del relato:

-Escuche bien: tengo un presentimiento, un mal presagio. Si algo me sucediera, fíjese bien [...] Busque usted a un amigo cuyo nombre le daré, [...] y dígame que me han matado.

-¿Matado?

-Sí [...] Su nombre [...] es Javier Miranda.
¿Lo recordará?

-Javier Miranda, sí, señor, ya no se me olvida.
(VSCS: 236)

Pajarito de Soto deposita así entre las manos frágiles de Nemesio la clave del enigma pero éste es -en este asunto- un detective a sueldo de Parells, obligado a cumplir con sus mandamientos:

-¿Qué novedades traes? [...]

-Localicé al sujeto, señor, -respondió Nemesio-. Fue difícil, [...] pero con paciencia y mano izquierda...

-Déjate de preámbulos y vamos al grano [...]

-Verá, señor, lo que tengo que decirle no le gustará. No le gustará ni pizca

-Habla de una vez, caramba -instó el caballero.

-Le mataron, señor. (VSCS: 246-247)

El interlocutor de Nemesio, pasado el primer momento de estupor, va a someterle a un verdadero interrogatorio, ametrallándole con preguntas ansiosas encaminadas a recoger cuanto dijo Pajarito de Soto antes de morir, como si buscara alguna confirmación de sus dudas referentes a Lepprince:

-¿Hablasteis algo antes de que le mataran? [...]

-Sí, señor, charlamos toda la noche [...] Pajarito de Soto estaba muy excitado [...] Empezó a despotricar contra todo y dijo que había que matar a un montón de gente.

-¿Citó nombres?

-No, señor [...]

-¿Explicó los motivos?

-Dijo que le habían engañado y que así engañarían a todo el mundo si no los mataban antes [...]

-¿Qué más dijo? [...]

-Me pidió un favor, aunque no sé si debo revelárselo.

-Claro que debes, idiota. Para eso te pago.
(VSCS: 248-249)

Parells no le da al “detective” a quien contrató para seguir al difunto periodista ni un minuto de reposo; le acosa obligándole a revelar lo del aviso a Javier Miranda en caso de atentado contra Pajarito de Soto, ante lo cual el interrogante no puede reprimir un sentimiento de disgusto (“Con que Miranda, ¿eh? Sí, lo conozco, claro está. Es el perro de Lepprince”, (VSCS: 249) acrecentado por la excitación nerviosa que ha ido ganándole a lo largo de esta peculiar entrevista a la que va a poner súbitamente fin tras entregar unos billetes de banco a Nemesio.

Deseoso de proseguir la colaboración, Nemesio va a intentar primero convencerle de la necesidad de “llevar a cabo este asunto hasta el final” por tratarse de “un gran crimen” (VSCS: 250); luego le va a suplicar evocando la trágica lucha diaria por la supervivencia que le obliga a prestar servicios de este tipo pero su interlocutor parece ser un duro que no se deja ablandar ni conmover:

-He dicho que te bajes. Y no se te ocurra jugármela, ¿entiendes? Nunca me has visto ni sabes quién soy. No te fíes de mi aparente tolerancia. Ándate con cuidado si no quieres seguir los pasos de Pajarito de Soto. (VSCS: 250)

Así comienzan las desdichas de Nemesio porque al poner fin a su colaboración, tras la muerte de Pajarito de Soto, Parells no sólo le corta los víveres sino que le expone a otro peligro: la venganza de los anarquistas que le pusieron sobre la pista del difunto periodista y con quienes se topa de nuevo, la noche de la San Silvestre, al entrar en una tasca con objeto de pagarse una cena discreta:

¡Nemesio, no escapes! [...]

¡Nemesio! ¡Es inútil que corras, te atraparé!

[...] ¿Te querías escapar, eh? [...] ¡Nemesio! -
aulló con un vozarrón que parecía un cañonazo.

-Yo no hice nada, lo juro por la santísima Trinidad –resollaba Nemesio [...] No tengo nada de que avergonzarme.

-¿Ah, no? ¿Y por qué corrías? Espetó el de la zamarra.

- [...] Hay mucha mala fe en estos tiempos.

-Ya nos lo contarás más tarde. Ahora levántate y ven conmigo. (VSCS: 266-267)

A Nemesio le va a perturbar mucho el que su perseguidor ni se tome el trabajo de ocultarle el camino que siguen: podía ser signo de que sus jueces no le darían la posibilidad de volver atrás y se le sube la adrenalina con el pensamiento molesto de este “paseo” sin retorno. Adivina adonde van, así como el motivo de la persecución y esboza su defensa antes de que lleguen a destino:

-Escucha, Julián, estás en un error. Todo se debe a un malentendido. Yo no soy lo que pensáis.

-Llama.

-Piensa que vas a echar un lastre sobre tu conciencia si no atiendes a razones. ¿Quieres ser un Caifás?

-Si no llamas, llamaré usando tu cabeza como picaporte.

-¿No me quieres escuchar?

-No. (VSCS: 273)

En el lugar subterráneo adonde Julián le conduce, Nemesio vuelve a verles la cara a aquéllos mismos quienes le proporcionaron la dirección de Pajarito Soto y pierde en seguida el control de sus nervios, traicionando cierto sentimiento de culpabilidad:

-No me miréis así. Sé lo que estáis pensando, pero no hay que fiarse de las apariencias.

-La gallina que canta es la que ha puesto el huevo -dijo uno de los hombres. (VSCS: 274)

Nemesio bien sabe que le será muy difícil -casi imposible- liberarse de la acusación y del deseo de venganza de los anarquistas que creen realmente que ha vendido a Pajarito de Soto que era -a su manera- uno de los suyos. La autodefensa melodramática que esboza no le sirve para nada:

-Cállate de una vez, cotorra -le dijo Julián-. No has venido declamar, sino a contestar unas preguntas.

-Y a responder de tus actos -añadió otro que, por sus maneras, parecía el jefe.

Un sudor frío empapó el flácido pellejo de Nemesio. (VSCS: 274)

El ambiente es hostil y a Nemesio se le complica más la salvación pues Julián y sus compañeros no están para dejarse conmover ni distraer por el discurso llorón del chivato. Le someten a un riguroso interrogatorio durante el que Nemesio tiene plena conciencia de que este juego de preguntas y respuestas es, en realidad, una lotería de la que depende su vida o su muerte.

Movido por un instinto de salvación, Nemesio va a intentar, sacando fuerzas de flaqueza, demostrar que su trabajo sólo consistía en seguirle a todas partes a Pajarito de Soto y a informar al mandante, que no era “policía ni enlace de la patronal” (VSCS: 275), de sus actividades:

-¿Quién era ese distinguido caballero? -
preguntó el hombre del chirlo.

-No lo sabía entonces ni lo sé ahora [...]

-¿Y tú que te las das de saberlo todo no has
podido hacer indagaciones? -dijo con sorna Julián.

-Ya sabéis en qué círculos me muevo. Ese
caballero pertenece a otra esfera [...] ¿Me puedo
sentar? No he cenado.

-Sigue de pie. Ya te llegará la hora del
descanso. (VSCS: 276)

Julián y sus compañeros están poniendo a prueba los nervios de Nemesio pero éste se resiste, precisamente porque no tiene ninguna responsabilidad en lo ocurrido a Pajarito de Soto. La veracidad de su relato y la aparente sinceridad de sus respuestas aminoran las dudas de sus “jueces” decididos -pese a todo- a vengar al difunto periodista:

-Y tú escucha [...] Hay que descubrir quién lo hizo matar y tú lo vas a descubrir.

-¿Yo?

-Sí -dijo el del chirlo con una calma mortal-, tú.

[...] Hasta hoy nos has vendido a los ricos por dinero, pero ahora las tornas han cambiado: esta vez los vas a vender a ellos y el precio es tu vida. Te damos una semana. Fíjate bien, una semana. No falles y, sobre todo, no intentes engañarnos. (VSCS: 277)

Por voluntad de Eduardo Mendoza, todo pasa como si una conspiración de los elementos o algún signo del destino le condenase a Nemesio Cabra Gómez a ir de caso en caso, a estar en el corazón del relato y a ser el detective de los detectives que pasean su graciosa silueta y su ineficacia por *La verdad sobre el caso Savolta*.

Frente al ultimátum de los anarquistas, Nemesio no tiene otro remedio -para ganar tiempo y dar con el blanco- sino recurrir a la policía (son los profesionales del sector) en busca de la información que le salvaría. Desgraciadamente el comisario Vázquez le acoge con “cara de malas pulgas” (VSCS: 288), le hace languidecer y presta muy poca atención a lo que dice por estar de lleno en el caso Savolta que “acaparaba toda su atención y casi todas sus energías” (VSCS: 294):

-Comisario Vázquez, tiene usted que hacerme caso. Escuche lo que tengo que decirle y no se arrepentirá. Un crimen es siempre un crimen [...]

-¿Quién coño ha dejado entrar a este tío en mi despacho? -bramó el comisario [...] ¿Es que no piensas dejarme ni un minuto en paz? ¡Lárgate!

-Comisario, llevo cinco días tratando de hablar con usted [...]

-¿Cinco días? -dijo el comisario-. ¡Cinco años me han parecido a mí! [...] Lárgate y no vuelvas. La próxima vez que te vea rondando el edificio te hago encerrar. Ya estás advertido. ¡Fuera de mi vista!
(VSCS: 319-320)

A Nemesio no le acompaña la suerte; su presencia insólita en la Jefatura no escapa a “unos detenidos peligrosos” (VSCS: 320) acusados de haber matado a Savolta, cuya llegada coincide con su retirada:

-¡Nos vendiste por fin, hijo de la gran puta! - chilló Julián con una voz que parecía brotarle de las entrañas. (VSCS: 321)

Eduardo Mendoza se entretiene entretejiendo una telaraña muy densa en medio de la que Nemesio tiene dificultad para desenvolverse y “llega a todas partes tan a destiempo que, en lugar de contribuir a solucionar los problemas, los acelera sin remedio, y además de manera inconsciente” (Alonso, 1988: 49).

Mediante esta red de acontecimientos que se superponen, Eduardo Mendoza crea un ambiente cómplice de la tensión que invade al lector y aumenta el suspense que sustenta el relato:

-¡Comisario, estos hombres no fueron! Se lo puedo asegurar. Ellos no mataron a Savolta [...]

-Pero... ¿aún no te has ido? -dijo enrojeciendo.

-Comisario, esta vez tendrá que oírme quiera o no quiera. Estos hombres no fueron, estos hombres...

-¡Llévenselo de aquí! -gritó el comisario apartando a Nemesio y prosiguiendo su camino.

-¡Comisario! -imploraba Nemesio mientras dos fornidos policías lo llevaban en volandas hacia la puerta-. ¡Comisario! Yo estaba con ellos, yo estaba con ellos cuando mataron a Savolta. ¡Comisario!! (VSCS: 322)

Nemesio, desquiciado, profundamente alterado, se juega el todo por el todo enfrentándose con el comisario Vázquez. Pero, igual que siempre en *La verdad sobre el caso Savolta*, la verdad que intenta vanamente restablecer no le interesa a nadie. Ni siquiera al comisario Vázquez “¡harto!, de ser el hazmerreír de todos los señoritos mierdas de Barcelona” (VSCS: 158) y únicamente preocupado, a estas alturas de la encuesta, por entregarle a la burguesía local los asesinos que reclama para saciar su sed de venganza: Julián y sus compañeros barbudos -estos anarquistas empedernidos- tienen el perfil del cargo.

Otra vez, triunfa el engaño y todo apunta a que los gobernantes, deseosos de dar cuanto antes carpetazo a este asunto, le han impuesto al comisario Vázquez este epílogo que parece dejarle mal sabor de boca porque le aleja de “la verdad sobre el caso Savolta”, aquella pista que llevaría a alguien intocable por su cargo y su rango.

La injusticia generada por los “resultados” de la investigación oficial -la que se ideó y llevó a cabo en los despachos enmoquetados de los gobernantes-, y la desgarradora fidelidad del chivato que se traslada a Montjuïc al precio de su vida, jadeando y tosiendo, “tiritando de frío y miedo” (VSCS: 338); su patética solidaridad con los reos a los que intenta, hasta el último momento, rescatar abandonando su refugio y pregonando su inocencia, interpelan la conciencia de los representantes del orden que han mandado a unos inocentes ante el paredón de ejecución cuya descarga nutrida provoca el desmayo y luego la locura de Nemesio Cabra Gómez.

Nace así el primogénito de estos detectives atípicos (estos locos tan peculiares de los que hablaremos luego) a los que los investigadores oficiales visitan en el manicomio, en busca de informaciones (Vázquez en *La verdad sobre el caso Savolta*) o para meramente confiarles algún caso (el comisario Flores en *El misterio de la cripta embrujada* y en *El laberinto de las aceitunas*).

La locura de Nemesio priva a Parells del enlace singular que le conectaba con la noticia en lo referente a lo que pasa a escondidas en la empresa Savolta. Decide, apoyándose en la poca información sacada de su colaboración con el chivato, pasar a la acción:

-[...] destruiría yo mismo lo que tanto representa para mí antes que permitir que ocurrieran ciertas cosas [...]

-Explícate -dijo Lepprince- una vez a cubierto de las indiscreciones.

-¡Explícate tú! -chilló Pere Parells [...] Explícame lo que ocurre y lo que ha estado ocurriendo estos últimos años. Explícame lo que hasta hoy me has ocultado y quizás entonces podamos empezar a discutir. (VSCS: 307)

Parells es un investigador muy raro, demasiado impulsivo. Cree, desde luego, que su ataque frontal va a provocar una súbita confesión de culpabilidad de Lepprince y logra todo lo contrario:

-Hace tiempo que vengo notando serias anomalías en el negocio y fuera del negocio. Hice averiguaciones por mi cuenta.

-¿Y qué?

-Prefiero callar lo que descubrí. Lo sabrás a su debido momento.

-Escucha Pere [...] No quiero verte más. Estás viejo, chocheas, la cabeza no te rige. Eres un trasto inútil [...]

-Acabaré contigo, Lepprince -mustió con voz estrangulada-. Te juro que acabaré contigo. Me sobran pruebas”. (VSCS: 307-308)

El estilo directo e incisivo del viejo financiero de la empresa Savolta no ha podido con la natural soberbia de Lepprince que no le dará tiempo para poner a ejecución sus amenazas. Pues, poco después de este altercado, Parells muere en unas circunstancias muy raras que le inducen a sospechar, al inspector encargado de la investigación, que “no murió a causa de la bomba” (VSCS: 348) artesanal lanzada, desde la calle, a su despacho.

Lo mismo pensará el lector ante la presencia repentina, en el lugar del crimen, de Cortabanyes y Lepprince que mienten al inspector y al policía de guardia en el rellano para colarse “de rondón en el piso de la víctima” (VSCS: 359):

-Hay papeles por el suelo. Míralos, no pierdas el tiempo. Ya tendrás ocasión de lloriquear en el funeral [...]

-¡Pobre Pere! Hacía más de treinta años que nos conocíamos [...]

-¡Al diablo! -exclamó Lepprince-. Ayúdame a colocar la mesa como estaba [...]

-Vámonos [...] Aquí no está. Sospecho que no ha existido nunca esta maldita carta. (VSCS: 362-363)

En la investigación que se lleva a cabo en *La verdad sobre el caso Savolta*, lo curioso es que los mismos asesinos van perdiendo protagonismo a medida que aumentan las víctimas. Nadie se ocupa ya de ellos. Han pasado a segundo plano frente a la búsqueda frenética de la carta de Pajarito de Soto tras la cual todos corren, -incluso el destinatario virtual- Javier Miranda que decide también, más por remordimiento que por amistad o lealtad por el difunto periodista, meterse en este asunto:

-Me parece una locura que quieras...investigar por tu cuenta... La policía hizo... cuanto pudo [...] Perderás...el tiempo [...] Lo peor es que te meterás en un...lío y no sacarás...nada en limpio. A la gente no le...agrada que alguien meta las narices en sus...asuntos, y hacen santamente bien. (VSCS: 94)

No sabemos si Cortabanyes habla en nombre del cariño que profesa a Javier Miranda con objeto de evitar que vaya a sumarse a la lista de víctimas que se ha cobrado ya la carta; o si, por lo contrario, intenta disuadirle por ser amigo, confidente y colaborador de Leppince.

Lo evidente es que Javier Miranda no tiene el ropaje ni el bagaje de un detective. Bastó con que se encontrase “solo en el cálido y austero vestíbulo” (VSCS: 96) de la casa de Leppince, cuando la nochebuena, para que se le flaqueara la voluntad. De no ser la cordialidad de la acogida y la pregunta referente a su “inesperada visita”, Miranda se quedaría allí “fumando y bebiendo, extasiado [...], adormecido y cansado” (VSCS: 97).

Leppince le ayuda pues a soltar la pregunta objeto de su visita navideña, dicha más bien para desahogarse de algo que le pesa, y liberar así su conciencia, que para formular ninguna acusación:

Leppince -me oí decir-, ¿quién mató a Pajarito de Soto? (VSCS: 97)

El tono cansino de Javier revela un indudable sentimiento de impotencia que sitúa al “investigador” en plan de inferioridad; debilidad moral e intelectual que el “acusado” aprovecha para demostrar no sólo su inocencia sino la de todos los directivos de la empresa Savolta:

Yo no fui, por supuesto. Ni creo que la idea partiese de Savolta ni de Claudedeu [...] La muerte de Pajarito no nos reportaba ningún beneficio y nos está acarreado, en cambio, un sinfín de molestias [...] Por otra parte, de haber querido perjudicarlo, nos habría bastado con querellarnos judicialmente por las injurias contenidas en sus artículos. Él no habría podido costearse un abogado y habría dado con sus huesos en la cárcel. (VSCS: 110)

A la argumentación de Leppince, que borra de un tirón las dudas de Javier Miranda y se gana su confianza, no le falta lógica. Así, de investigador incrédulo, Miranda va a pasar a ser un individuo llorón, abrumado por su “vida solitaria” y sus “proyectos e ilusiones” (VSCS: 112), que se encomienda al joven dandi y se vuelve, entre sus manos, un vil juguete, un títere que “Max que aparecía sin llamar y revisaba los rincones como si buscase cucarachas” (VSCS: 135) se encargará de intimidar para subyugarle más.

Es así como Javier Miranda se vuelve el fiel servidor (“el perro”, Parells *dixit*) de Leppince, la “bestia de carga” reservada para “las faenas domésticas”:

-¿Espera usted a María Coral? [...]

-No me supondrás tan falto de tacto, Javier –fue su contestación.

-Entonces, ¿a qué se debe su presencia en esta casa? [...]

-María Coral se ha fugado.

-¿Y por qué me viene a contar estas cosas? [...]
¿Qué quiere de mí? [...]

-Tienes que dar con ella y hacer que vuelva.
(VSCS: 395-396)

Eduardo Mendoza utiliza recursos típicos de la novela negra -la fuga y la persecución consecuyente- para dar al relato un ritmo absorbente con el fin de crear en el lector nuevas sensaciones, emociones que llegan a su clímax cuando -en un pueblo desconocido- un chaval viene a decirle a Javier Miranda que María Coral quería hablarle:

Caminé aprisa, pegado a los muros, agachándome al pasar frente a las ventanas. Así llegué a mi destino, sin ningún pormenor [...]

Me volví a mirar atrás en el último momento, tentado de pedir ayuda o de salir corriendo. Pero no era posible: aquel asunto tenía que resolverse y eso había de hacerlo yo, a mi modo y por mis medios [...]

Me introduje en la casa [...] con extrema cautela...Silencio absoluto...

-¿Hay alguien ahí? -pregunté.

-Javier, ¿eres tú?

Reconocí la voz de María Coral.

-Sí, soy yo. ¿Está Max contigo?

-No, ha salido y tardará en volver. Entra sin miedo.

Entré. Lo primero que sentí fue el cañón de un revólver apoyado en la sien. Luego una mano arrebató mi pistola. (VSCS: 409-410)

Se trataba -claro está- de una trampa al puro estilo gánster: sólo un detective *amateur* ingenuo como Miranda podía no dudar de ello y caer fácilmente en la trampa de los fugitivos. El lector está un poco defraudado pues ni siquiera habrá enfrentamiento: la auto rehabilitación de Max, pistolero que no quiere que se le identifique con “el oficio de matar” porque es “hombre de buenos sentimientos” (VSCS: 411), la evocación, como motivos de la fuga, de la quiebra de la fábrica y de la necesidad de ponerse a salvo antes de que estalle el escándalo; la hábil condena de Lepprince que “ha gustado de jugar con débiles y ha hecho mucho mal” (VSCS: 412) y el fundamental anuncio de que María Coral está embarazada, llevan al perseguidor a ceder sin ninguna resistencia el coche, evitando de esta manera poco heroica “el sangriento y espectacular desenlace” (VSCS: 409) que los curiosos apiñados “bajo los soportales de la plaza” aguardaban con expectación.

Asistimos, pues, al fracaso de la misión de Javier Miranda cuya derrota suscita la conmiseración de los pueblerinos frustrados por la rendición sin pena ni gloria del perseguidor, que les priva de un espectáculo -el esperado duelo (la típica escena de tiros y desafíos) de dos enamorados por una “doncella”: visión satírica

del tema de la mujer fatal que lleva, en la novela negra, a los hombres hacia el peligro- que les sacaría de la rutina diaria en la que viven.

Pero un confesado fiel lector de las novelas de Ross Mac Donald, Hammett y Chandler como Eduardo Mendoza no podía contentarse con un epílogo tan banal, sin relieve:

-¡Señor, señor, corra!

-¿Qué sucede?

-¡La Guardia Civil, que trae su automóvil!

¡Corra! (VSCS: 414)

Max, detenido por los guardias cuando estaba a punto de salir del pueblo, decide apuntarles por no tener la documentación que le piden y muere en el intento, tiroteado por éstos; en cuanto a María Coral se volatiliza arrojándose al vacío, entre la montaña y el barranco que circundan el pueblo.

Mendoza nos ata de nuevo al relato y da a Miranda otra oportunidad de salirse con la suya; le pone -de hecho- frente a otro quebradero de cabeza: la vana búsqueda de la gitana en compañía de un “lugareño cabezota y zafio” que le hace “dar vueltas en torno al pueblo, abusando de [su] desorientación, sin aventurarse por los parajes más agrestes y trabajosos” (VSCS: 421) y la obligada vuelta a Barcelona sin el “trofeo” que le asemejaría con los justicieros cuyo papel emula torpemente.

Barcelona le reservará otra sorpresa: la muerte de Lepprince rodeada de un sinfín de interrogantes que nadie se encargará ya de aclarar. Comprueba, al ir a dar el pésame a la viuda del francés, el desorden de la casa y cree percibir, a la hora de

despedirse, “un ruido sospechoso, como de pasos, en el piso superior” (VSCS: 437); sube a cerciorarse de lo que pasaba y ve a alguien revolviendo “los papeles de un escritorio con ayuda de una diminuta linterna” (VSCS: 438), en el momento en que otro le arremete a puñetazos:

-Déjelo, sargento, es nuestro viejo amigo Miranda. (VSCS: 439)

El comisario Vázquez, de vuelta a Barcelona, se había introducido fraudulentamente en casa de Leppince: seguía pues investigando, por cuenta propia, el caso Savolta. Será necesario -es también de justicia- desandar lo andado para seguirle los pasos al único detective profesional de *La verdad sobre el caso Savolta*, “infatigable, paciente y perspicaz en sumo grado” (VSCS: 46).

Perspicacia, esta, que le ha llevado a ir abandonando las pistas paralelas para seguir obstinadamente una -la que conduce a la pareja Miranda-Leppince- con objeto de sondear, primero, el terreno. Participa de esta táctica del cebo al anzuelo el historial del anarquismo que el comisario Vázquez hace a Leppince, insistiendo en la existencia de una masa anónima de emigrantes -mano de obra barata para los instigadores de crímenes-, que “por unos reales, por un pedazo de pan o por nada serían capaces de cualquier cosa” (VSCS: 100):

-No es fácil su tarea -dijo Leppince-. Lo comprendo bien, pero, ¿qué del caso concreto que nos ocupa? (VSCS: 101)

Si bien Leppince se niega a admitir alguna correlación entre los delincuentes que obedecen consignas de los magnates, disimula mal la irritación que le causan las insinuaciones del comisario Vázquez. Apunta no obstante el razonamiento del comisario y más tarde, cuando la encuesta irá cogiéndole en sus

mallas, rechazará la culpa de la muerte de Savolta sobre Julián y sus compañeros anarquistas. O sea que al querer exasperar e inquietar a Leppince, Vázquez le ha procurado una posible vía de salvación, una escapatoria que aprovechará sin escrúpulos.

Es que Vázquez, pese a la experiencia acumulada y a las triquiñuelas del oficio, es un poco torpe en su proceder y ayuda, sin quererlo, al sospechoso; así sucede cuando intenta, con la paciencia de una rémora, adormecer a Leppince dándole la impresión de que sus investigaciones le han orientado hacia otra gente muy peligrosa de la que le incumbe protegerle:

-He venido -dijo el comisario- porque creo mi deber tenerle informado de cuanto sucede en relación con...la situación de ustedes [...]

-¿Se refiere a los atentados? -dijo Leppince-.
¿Hay alguna novedad respecto a la muerte del pobre Savolta? [...]

-Por medio de..., de gentes que colaboran con la policía de un modo indirecto y oficioso he tenido noticias de que se ha desplazado a Barcelona Lucas «el ciego» -dijo.

-[...] ¿Y quién es este personaje tan pintoresco?

-No sé si se da cuenta, señor Leppince, de que hablo muy en serio. Ese pistolero es un hombre peligroso y viene por ustedes. (VSCS: 139-140)

El comisario Vázquez, una vez más, por querer dárselas de listo, ha sugerido a Leppince una idea que va a poner en práctica simulando en el teatro un atentado

(VSCS: 151) únicamente destinado a desviar la atención de los investigadores y a ponerse así a salvo de sus acusaciones tácitas.

Pero el comisario Vázquez no caerá en la trampa y seguirá por la vía ya trazada: aprovechando las confianzas de Nemesio, volcará todos sus esfuerzos en la búsqueda de la carta que Pajarito de Soto echó a un buzón poco antes de morir, pista que le llevará a introducirse, de noche, en casa de Javier Miranda, servidor incondicional de Leppince y amigo del difunto periodista, para registrarlo todo.

La intranquilidad que invade a Miranda cuando, de vuelta del cine, encuentra su casa abierta, con luz en el comedor y la cobardía inicial (cierra la puerta de golpe y echa a correr escaleras abajo) de que hace muestra, contrastan con la reacción verbal agresiva con la que intenta desmontar al comisario al comprobar que éste quería interrogarle y “venía más como acusador que como investigador” (VSCS: 155).

Los gajes del oficio y la tenacidad del comisario Vázquez le permitirán aguantar la malévola carga de Miranda para luego contraatacar de manera fulminante, aludiendo a lo poco halagüeña que es la visita de la policía a un ciudadano normal, lo poco recomendable que es eso de ser mozo de muchos amos y a sus amores prohibidos con Teresa, la esposa de Soto.

No faltaba más para provocar la indignación de Javier Miranda:

-Un momento, comisario. No estoy dispuesto a tolerar este tipo de interrogatorio. Le recuerdo que está usted en mi casa y que carece de potestad para proceder como lo hace.

-Y yo le recuerdo que soy comisario de policía y que puedo conseguir no sólo una autorización judicial, sino una orden de arresto y hacer que le traigan esposado a la comisaría. Si quiere jugar la baza de los formalismos jurídicos, juéguela, pero no se lamenta luego de las consecuencias. (VSCS: 158)

La amenaza esgrimida por Vázquez logra frenar los ardores de Javier y le permite ir, sin transición, al grano:

-[...] Y ahora [...] conteste a mis preguntas.
¿Dónde está la carta?

-¿Qué carta?

-¿Cuál ha de ser? La de Pajarito de Soto.

-No sé nada de...

-¿No sabe que Pajarito de Soto escribió y envió una carta el mismo día que lo mataron?

-[...] Oí hablar de la carta pero jamás la vi.

-[...] Tal vez dice la verdad, pero tenga cuidado si miente. No soy el único que va tras esa carta, y los otros no son tan charlatanes como yo. Primero matan y luego buscan, sin preguntar, ¿entiende?

-Sí. (VSCS: 159)

Después de esta entrevista peculiar, la reacción torpe del acusado y su docilidad final acabaron por convencer al comisario Vázquez de que Javier Miranda no era -como lo creía- el culpable sino una mera pieza del ajedrez que Leppince movía sabiamente para estar al tanto de todo lo relacionado con “el caso” sin mojarse mucho. Buena prueba de ello es que le coge, al día siguiente, en casa de

Leppince, narrando el suceso y recogiendo las impresiones e instrucciones de su “amo”:

-Hiciste bien, ya te digo. Pero tus temores son infundados. Vázquez sufre de alucinaciones, producidas, con certeza, por un exceso de celo.

Es lo que llamaríamos en Francia «deformación profesional».

-También lo llamamos así en España -dijo una voz a nuestras espaldas.

Nos volvimos y vimos al comisario Vázquez en persona. (VSCS: 161)

Vázquez les pilló, pues, en flagrante delito de calumnia contra un agente en el ejercicio de sus funciones pero Leppince no pierde aplomo por esto porque se sabe ya a salvo:

-¿Puedo preguntar el motivo de su repentina visita, comisario? -dijo Leppince.

-¿Motivo? No. Motivos, más bien. En primer lugar [...] felicitarle por su próximo enlace con la hija del difunto señor Savolta [...] En segundo lugar [...] felicitarle por su buena estrella, que le hizo salir indemne del atentado del teatro [...] Mi tercer motivo para venir ha sido despedirme de usted.

-¿Despedirse?

-Sí, despedirme; decirle adiós.

-¿Cómo es eso?

-He recibido instrucciones tajantes. Salgo esta misma tarde para Tetuán. (VSCS: 162-163)

El comisario Vázquez intuye que es Leppince el que ha provocado su destierro precipitado y ha venido, no a despedirse de él, sino a dejarle pruebas de su tan sabiamente enmascarada culpabilidad: el bastón de mando que el casamiento con María Rosa Savolta deposita entre sus manos ensangrentadas, el simulacro de atentado público con el que intentó liberarse de las acusaciones de los escépticos y, por fin, el alejamiento forzado de un profesional de la búsqueda que se estaba acercando demasiado al culpable, listo para echar a perder sus planes.

El deje de amargura que la forzada salida del comisario Vázquez revela, contrasta con la fingida sorpresa con la que Leppince acoge la noticia, traicionando, con la mirada “cómicamente arqueada” (VSCS: 163) que clava en el policía, cierta alegría y el alivio tan deseado para seguir con sus planes maquiavélicos.

El francés, valiéndose de sus relaciones en las altas esferas del Poder, ha provocado el destierro de Vázquez cuyo sustituto “ha ordenado que no se siga vigilando al señor Leppince” (VSCS: 164). Otra vez, pues, las fuerzas represivas se han puesto al servicio de los intereses empresariales para maniatar la justicia.

Alejado del caso en el momento preciso en que estaba reuniendo todas las piezas del puzzle, Vázquez guardará contra Leppince una espina clavada que le llevará a seguir investigando por medio del sargento Totorno cuya correspondencia le mantiene al tanto de cuanto ocurre:

Por fin averigüé lo que usted quería saber, de si aún el señor Leppince sigue teniendo aquel pistolero, y la respuesta es que sí, que se lo ha llevado a su nuevo domicilio y le acompaña dondequiera que va. Otra noticia que puede interesarle es la de que soltaron

a Nemesio Cabra Gómez hace varios días. Lo supe por un compañero de Jefatura. (VSCS: 172-173)

Si bien la locura de Nemesio y su encierro en el psiquiátrico eran comprensibles, sus numerosos arrestos y encarcelamientos son -en opinión de Vázquez- “una conspiración de ilimitado alcance” (VSCS: 176) contra la que intentó elevarse desde su lejano retiro africano (Tetuán) para de nuevo recibir, a modo de recompensa por “su inteligencia, su tesón y su humanidad más allá de lo que exige el cumplimiento del deber” (VSCS: 184), el palo de “los de arriba” que le nombraron comisario de Policía de Bata en Guinea.

La crítica de Mendoza es obvia. Se dirige contra los gobernantes corruptos de la época, enfeudados a la burguesía local, y decididos a conservar los intereses bastardos que sacaban de esta alianza, enmascarando o haciendo siempre la vista gorda frente a sus actividades delictivas, si no eliminan pura y simplemente a los partidarios de cierta transparencia como el comisario Vázquez, que sufre, en Bata, de “una extraña enfermedad que [le] consume” y tiene “los nervios desquiciados” (VSCS: 189).

Menos mal que al comisario Vázquez le salvaron unos “reajustes ministeriales” que le ofrecieron la posibilidad de “apelar a Madrid y conseguir una revisión de su caso” (VSCS: 439), lo cual le permitió volver a Barcelona donde “insatisfecho del sesgo que habían tomado los acontecimientos se decidió a desenterrar el caso” (VSCS: 451). Decisión que le lleva a casa de María Rosa Savolta, la viuda de Leppince, en el escritorio, allí mismo donde le pilla Javier Miranda, de visita de pésame:

-¿Qué hace usted ahí? -le dije al hombre que registraba el escritorio.

La silueta se volvió y dirigió hacia mí el cono de la luz de una linterna. Casi al mismo tiempo un segundo personaje, con el que no había contado, se me vino encima y empezó a darme puñetazos [...]

-Déjelo, sargento, es nuestro viejo amigo Miranda. (VSCS: 438-439)

Allí nos topamos nosotros con el comisario Vázquez cuando decidimos volver atrás para seguirle los pasos. Prosigamos ahora nuestra marcha. Vázquez sigue, pues bien, investigando, muchos años después, el caso Savolta, a causa de la sensación de angustia que le causa la impunidad en la que han quedado todos los crímenes.

Este resentimiento lleva al comisario Vázquez a dárselas oficiosamente de detective para tratar de resolver, por orgullo, el misterio y convencerse de que (compensación) andaba por buen camino (autoestima) cuando oficialmente le alejaron del caso Savolta con el fin de poner a salvo a Leppince.

Por cierto, Vázquez ha fracasado en su empeño por erradicar el mal de que sufre la sociedad barcelonesa pero, como buen profesional, se obstina en descubrir la verdad para enmascarar su derrota que es, de hecho, impotencia ante la poderosa maquinaria represiva de la burguesía imperante. Al obrar como una persona independiente que no se fía ya de las autoridades responsables, en gran medida, del desorden circundante. Ante la corrupción generalizada, pasa por encima de la legalidad para, por cuenta propia, desenmarañar “el caso”, desenmascarar al asesino y revelar al lector “la verdad”.

Vázquez actúa, pues, como cualquier héroe de novela policíaca pero Eduardo Mendoza le atribuye unas maneras muy torpes de actuar reforzadas por unas explicaciones triviales que constituyen los elementos humorísticos sobre los que se basa para proceder a una caricaturización de la policía.

¿Hasta dónde puede llegar, en su lucha contra la corrupción, este comisario que no tiene ni siquiera de qué fumar? ¿Cómo no sonreír cuando el policía que le sirve de secretario no sólo le da un pitillo sino que le dice que se quede con el paquete porque le sobra “uno entero en el bolsillo del gabán”? (VSCS: 125).

Abundan en *La verdad sobre el caso Savolta* estas situaciones jocosas donde los papeles parecen distribuidos al revés:

En aquel momento llegaron gritos procedentes del pasillo. Salimos a ver: el guardaespaldas encañonaba con su pistola a un hombre que, a su vez, encañonaba al guardaespaldas.

-¿Qué significa esto, señor Leppince? -exclamó el recién llegado [...]

Leppince se reía por lo bajo de lo ridículo de la situación. (VSCS: 133)

La parodia del género duro que pone frente a frente al comisario con Max, caricaturiza la falta de autoridad de Vázquez que no logra imponerle respeto al pistolero que le impide el paso y quiere luego desarmarle a pesar del uniforme que lleva y de su cargo. Triunfa, pues, el gánster que vive al margen de la sociedad y menosprecia soberanamente la ley.

Más ridículo todavía es el miedo real y confesado que le invade a Vázquez cuando visita a Nemesio en el psiquiátrico:

-Tengo miedo, doctor.

- No tema, yo estoy aquí por si algo pasa [...]
Procure no excitarlo [...]

-Está bien, doctor, me acercaré, pero no le pierda de vista, ¿eh?

-Descuide usted.

-Mire, doctor -advirtió el comisario-, tengo dos hombres apostados fuera. Si dentro de un rato no salgo sano y salvo, entrarán y le harán responsable a usted de lo que haya sucedido. Ya nos entendemos.

-Usted quiso ver al paciente. Yo ya le aconsejé que desistiera. Ahora no me venga con historias.
(VSCS: 146-147)

Mediante este cuadro burlesco lleno de una comicidad paródica, Eduardo Mendoza pone en solfa la legendaria temeridad de la policía y cuestiona al paso su eficacia y eficiencia cuando Nemesio harto de insistir por enésima vez en lo de la carta, se incorpora, agarra “con las dos manos los hombros del comisario, que cayó de rodillas” (VSCS: 150) y le inmoviliza contra el suelo para murmurarle al oído el nombre que algún día Parells le obligó callar.

El espectáculo del comisario Vázquez recomponiendo la americana y recogiendo del suelo el sombrero y un botón de la chaqueta, es sumamente divertido y da harta razón a Geneviève Champeau que piensa que «*bien que possédant les qualités de l'emploi [...] le commissaire Vázquez en est une version dégradée*» (Champeau, 1991: 112).

Por lo demás, no nos parece tan loco este Nemesio a quien le irrita visiblemente la falta de juicio del investigador principal, quien nos lo presenta más bien como “un tipo listo”, “el primero y durante mucho tiempo el único que intuyó la verdad” (VSCS: 441). Resulta gracioso que Eduardo Mendoza haya depositado la clave del enigma entre las manos de un ser excéntrico, un ladrón (la salchicha del tabernero), un soplón, mozo de muchos amos, un truhán (venta de tabaco falso) y un loco iluminado que pretende hablar en nombre de Jesucristo.

Si bien puede considerarse a Auguste Dupin, protagonista de *The Murders in the Rue Morgue* de Edgar Allan Poe, como el primogénito de los detectives literarios, también puede decirse de Nemesio Cabra Gómez que es el hermano mayor del detective anónimo sacado de un manicomio, encargado por el comisario Flores de investigar, en *El misterio de la cripta embrujada*, la desaparición de una niña de un colegio religioso barcelonés y, en *El laberinto de las aceitunas*, de llevar a Madrid una maleta llena de dinero que se le roba.

Además de la demencia, Nemesio y el loco anónimo que aparece en las dos novelas siguientes de Eduardo Mendoza, se parecen por su marginalidad, por el registro lingüístico impropio de su condición social y por el aspecto desaliñado que los ligan a todos con la picaresca: al salir del psiquiátrico, Nemesio lleva “prendas [...] usadas [...] de tamaños diversos. La blusa [...] muy holgada y el pantalón demasiado corto [...] Los zapatos estrechos” (VSCS: 169), comparables con el traje de camarero, el maquillaje de su hermana y la gabardina de una asistente que viste el detective-loco en *El laberinto de las aceitunas*.

Con estos detectives “*far from being tough, violent, well paid, elegant or highly educated, like Hercule Poirot, Sherlock Holmes, Maigret or even Manuel*

Vásquez Montalbán's Pepe Carvalho” (Hickey, 1992: 80), Eduardo Mendoza desea crear efectos cómicos y suscitar la risa del lector.

No obstante, pese a la falta de vestuario, Nemesio y sus descendientes inconformistas resultan molestos al poder: Pajarito de Soto, por ejemplo, descubre en la fábrica unas conexiones comprometedoras para Leppince, y constituye a partir de este momento una amenaza que más vale eliminar.

Baste el ejemplo para evidenciar que Eduardo Mendoza multiplica en *La verdad sobre el caso Savolta* los ajustes de cuenta que implican a altos cargos intocables para la Ley con el fin de criticar la arbitrariedad de la justicia ante los límites impuestos por unos gobernantes corrompidos que convierten el escenario urbano en el que se desarrolla la acción en una jungla de asfalto, una vorágine que devora a sus mismos miembros (Parells, Leppince, Vázquez).

Sin embargo, Mendoza no discurre con un látigo en la mano, fustigando con acritud como lo haría un Quevedo, sino que reparte sus críticas “de forma bastante discreta y desapasionada, y siempre con las armas de su fina ironía y de su punzante humorismo” (Carrero Eras, 1990: 69). Ante la decadencia moral y la perdición que tipifican la sociedad catalana aburguesada y capitalista, el escritor barcelonés utiliza, pues, el relato detectivesco como vehículo de una crítica social atenuada por el tratamiento burlesco del tema, el tono humorístico y la parodia subversiva del género policíaco.

“El humor que se conjuga con el elemento de la parodia, con el fin de amenizar el relato y mantener a su vez el transfondo crítico irónico” (Yang, 2005: 123), es patente en la escena en la que un policía disfrazado de criado impide el

paso a los Parells cuando deciden abandonar la fiesta de los Lepprince, aprovecha su charla agitada para “ir al lavabo” (VSCS: 317) porque está que se orina y se queda “orinando detrás de un arbusto” (VSCS: 318) como un vulgar pícaro poco respetuoso del orden y de la moral social que le incumbe defender.

Asimismo Mendoza observa con aire de travesura a Parells confiándose en tono de susurro a Nemesio en la taberna y esforzándose por ocultar no sólo su rostro, sino también la perversión de un sistema y la vulnerabilidad de estos ricos obligados a rebajarse solicitando los servicios de los marginados.

Nos deleitamos también durante la investigación criminal en la que, entre la recogida de pruebas y el levantamiento del cadáver de Parells, el inspector, el sereno, el forense, el juez, el oficial del juzgado, los camilleros, Lepprince y Cortabanyes montan una escena grotesca muy burlesca que confirma que Eduardo Mendoza procede a «*une adaptation de certains éléments du “genre” policier au contexte culturel espagnol, mais dans un but déterminé: faire l’autopsie d’une société*» (Lissorgues, 1991: 9).

Hasta nos parece que el final abierto de la novela, la versión hipotética de los hechos dada por Vázquez, la inutilidad de “las verdades” descubiertas por ciertos personajes y los casos irresueltos (muerte de Lepprince y Vázquez) hacen de las mismas soluciones propuestas por Eduardo Mendoza una burla contra todos los detectives que han deambulado por *La verdad sobre el caso Savolta*.

Mendoza se mofa de estos investigadores cortos -de luces y alcances-. Miranda es torpe. No sabe qué hacer ni cómo hacerlo; sólo escucha la voz de su corazón. Parells es demasiado impulsivo y cree que su rango se lo permite todo.

Julián y los suyos tienen fama de duros y piensan lograrlo todo por intimidación. Vázquez, el profesional del grupo, tiene la mala suerte de ser un eslabón del sistema corrupto que combate. Cortabanyes y Leppince tienen más bien aire de ladrones que de detectives en el escritorio de Parells. Lucas “el ciego” es lo que es: un bandido. Nadie se fía, por fin, de un borracho activista como Pajarito de Soto.

Así que, por voluntad de Mendoza, el fracaso de los detectives es generalizado y la pizca de verdad que debía de iluminarlo todo está depositada en la mente de un tonto -Nemesio- que se cree santo, cuyo paradero ignoramos aunque pensamos que se mueve, con otro nombre, por algún *Laberinto* que le llevará a intentar resolver, bajo otro disfraz, algún *Misterio*.

Todos los demás, con excepción de Miranda, se mueren víctimas del “caso” o de la carta. Sólo queda en pie Javier, “el hombre menos preparado para sobrevivir [...], el más torpe, el más cobarde, el que tiene menos temple” (Tunón, 1976: 52).

Miranda, la antítesis de los detectives clásicos como Toni Romano de Juan Madrid cuya “hipermasculinidad [...] Mendoza constantemente subvierte, con su particular sentido del humor” (King, 2005: 207), haciendo “triunfar”, en medio de todos “los bravos”, a un eterno perdedor que representa -sea dicho de paso- a la inmensa mayoría; a la muchedumbre confrontada con unos graves problemas existenciales, en un marco urbano que ofrece el espacio idóneo y aprovecha el motivo de sus vidas desdichadas para dar cabida a una andanza detectivesca que revela la dualidad y oposición que hay entre las diferentes capas sociales, protagonistas de una ficción novelesca que parece real por inspirarse en el vivir cotidiano en Barcelona entre 1917 y 1919.

TERCERA PARTE:

**PAISAJES Y SEMBLANZAS EN
*LA VERDAD SOBRE EL CASO
SAVOLTA***

III.1. LA RADIOGRAFÍA SOCIAL

La ciudad moderna es un personaje principal, como el París de Balzac, Zola y Hugo; el San Petersburgo de Dostoievski y Biela; el Londres de Dickens [...]; el Dublín de Joyce, el Madrid de Cela; el Buenos Aires de Borges; o el New York de Salinger y Dos Passos. Como en todos ellos, Barcelona es un personaje-espacio vivo, cambiante [cuyos] habitantes [...] asumen y asimilan esas características propias de la urbe capitalista: la soledad del individuo, la incertidumbre, el desarraigo, la confusión, la frustración, el egoísmo, el individualismo y el afán de medro.

(Plaza Carrero, 2005: 58)

El primer tercio del siglo XX transcurrió en España bajo el signo de la burguesía conservadora que aprovechó la neutralidad española y los buenos negocios de la Guerra europea para acrecentar su poderío. Atraídas por las mayores posibilidades que ofrecía la ciudad en desarrollo permanente, las poblaciones rurales abandonaron masivamente el campo para venir a instalarse allí donde estaban las industrias.

Asistimos, así, a la progresiva despoblación del campo, al tiempo que iba desarrollándose el fenómeno del chabolismo en las grandes urbes. Agrupándose con individuos afines, los emigrantes fueron aglutinándose en inmundos arrabales en los que sufrieron pronto una profunda degradación moral, al comprobar que la ciudad no era, de hecho, ningún Eldorado.

Es más, con la falta de trabajo y las calamidades que sufrían, se convirtieron rápidamente en seres hoscos y solitarios, confrontados con tremendos problemas de adaptación e integración social. Por lo que vinieron a ser una presa fácil para los magnates de la industria, que aprovecharon su hambre y desorientación para explotarlos de una manera desenfrenada, a sabiendas de que nunca aceptarían

desandar lo andado porque la aridez de las tierras, los medios arcaicos y el feudalismo habían acabado con cualquier esperanza de vida mejor en el campo.

Este es el marco en el que se desenvuelve *La verdad sobre el caso Savolta*, al narrarnos el desencanto y el fracaso de esta gente. La novela, en este sentido, es una reflexión sobre la condición humana, a lo largo de la cual Eduardo Mendoza deja a unos personajes, tipificados (cada cual) por el rol que desempeñan dentro del sistema social o los intereses que persiguen, narrarnos sus andanzas para darnos a conocer algunos aspectos del vivir en Barcelona entre 1917 y 1919.

La novela hace especial hincapié en este período que coincidió con una onda expansiva sin precedente, consecuencia del dinero que los beligerantes pagaron para abastecerse en España:

...la empresa Savolta, cuyas actividades se han desarrollado de manera colosal e increíble durante los últimos años al amparo y a costa de la sangrienta guerra que asola a Europa [...] pasó en pocos meses de ser una pequeña industria que abastecía un reducido mercado nacional o local a proveer a las naciones en armas, logrando con ello, merced a la extorsión y al abuso de la situación comprometida de estas últimas, beneficios considerables. (VSCS: 27-28)

Aprovechando, pues, la coyuntura internacional, la industria experimentó un tirón considerable, a la vez que se producía un fuerte empuje del capitalismo con la formación de un poderoso eje financiero en torno a unos cuantos hombres de negocios que monopolizaron el capital y los medios de producción. El revés de esta medalla -valga la metáfora- es que la demanda exterior creciente favoreció a los magnates de la industria tanto como perjudicó a los trabajadores, víctimas de la

avaricia y especulación de unas clases pudientes deseosas de aprovechar al máximo aquella época dorada de los negocios:

La prosperidad inmerecida de los logreros, los traficantes, los acaparadores, los falsificadores de mercaderías, los plutócratas en suma, produjeron un previsible y siempre mal recibido aumento de los precios que no se vio compensado con una justa y necesaria elevación de los salarios. Y así [...] los ricos fueron cada vez más ricos, y los pobres, más pobres y miserables cada vez. (VSCS: 49)

Sin embargo, la euforia económica y las ganancias masivas no afectaron por igual el nivel de vida de todos los grupos sociales que participaron de su desarrollo. A la concentración urbana, causa de acusados desequilibrios demográficos y de serios problemas de vivienda, higiene y salud, se agregó una irregular distribución social y geográfica de la renta, motivo de tremendos disturbios y conflictos sociales.

La intensa agitación social descrita por Eduardo Mendoza, en *La verdad sobre el caso Savolta*, es hija de este enorme desfase entre el nivel de vida muy elevado de la elite industrial y la miseria de las masas trabajadoras; dicha agitación también es típica de una comunidad carente de afanes comunes y falta de solidaridad y justicia, cuyo desarrollo desigual dio lugar a una honda disgregación social y a una reacción muy agresiva de sus diferentes miembros ante los problemas que la industrialización había puesto, de pronto, en su camino:

...Que tuve conocimiento de unos supuestos atentados perpetrados contra diez obreros de la misma empresa. Que se dijo que dichos atentados (ninguno de los cuales sobrepasó una simple paliza sin consecuencias) eran perpetrados por orden expresa de

los directivos de la empresa y por mediación de matones, a fin de abortar una supuesta huelga en germen. Que de las investigaciones que se llevaron a cabo [...] se dedujo que no existían pruebas, ni siquiera remotas, de la participación del capital. (VSCS: 72)

Por medio de la declaración jurada del comisario Vázquez, valioso documento de observación social, que pone en acción a los diferentes actores de la farsa social a la que asistimos, se nos propone una visión abarcadora de las relaciones sociales en aquella Barcelona en la que el cebo del dinero y la ley del más fuerte legitimaron todos los abusos, con un clarividente visto bueno estatal que negó a la Justicia cualquier posibilidad de salir en defensa de los desheredados, volviéndola, por esta vía, cómplice de la plaga social sobre la que Eduardo Mendoza pasea la mirada.

El escritor barcelonés se acerca a dichos problemas poniendo de relieve la corrupción generalizada a causa del conflicto de intereses que opone a todos los miembros de la sociedad (no hablamos ahora de lucha de clases, pues, ya veremos, más adelante, que aun perteneciendo al mismo grupo, ciertos personajes acaban enfrentándose violentamente) por motivos tan distintos como la relación social de producción que liga a patronos y obreros, o, en el caso de Max o Lucas el Ciego, la ley de la jungla que determina cada uno de sus actos criminales.

El rol social diferente, la explotación legitimada por el silencio de la ley, la concepción opuesta de la vida, así como las aspiraciones divergentes de esta gente, le permiten a Eduardo Mendoza deambular por la Barcelona de principios del siglo XX, enmarcando la gris cotidianeidad de la inmensa mayoría sobre un

inconfundible fondo histórico, con clara voluntad de ofrecer una visión de conjunto del marco social contemplado:

A decir verdad, la situación del país en aquel año 1919 era la peor por la que habíamos atravesado jamás. Las fábricas cerraban, el paro aumentaba y los inmigrantes procedentes de los campos abandonados [...] pululaban por las calles, hambrientos y fantasmagóricos [...], pidiendo trabajo, asilo, comida, tabaco y limosna [...] Y, naturalmente, los sindicatos y las sociedades de resistencia habían vuelto a desencadenar una trágica marea de huelgas y atentados. (VSCS: 197)

El escritor barcelonés procura así poner al descubierto el contexto, lo que le permite entregar al lector datos fidedignos sobre la crisis que sacudió la ciudad condal, entre 1917 y 1919, y las limitaciones que le impusieron al hombre-masa como consecuencia de una situación tipificada por el hambre, la miseria circundante, el miedo ambiental y la muerte diaria.

De esta manera, Mendoza está estableciendo el diagnóstico de los males de que sufre la sociedad barcelonesa, al insistir no sólo en las realidades fisiológicas y psicológicas, sino también en los rasgos de carácter de los diversos tipos sociales cuyas acciones y reacciones frente al rol que les toca, revelan, de hecho, una personalidad propia, dicotómica.

Nos vamos a acercarnos a dichos tipos agrupándolos por parejas. Para ello tendremos en cuenta la mentalidad, el estilo de vida, la conducta social y la pugna por plasmar un porvenir mejor de la inmensa mayoría pobre, por oposición a los abusos y las ansias de dominación de los más ricos.

Paul-André Leppince y Cortabanyes representarán a los mafiosos. Pere Parells y Claudedeu responderán por los que mandan. Max y los forzudos vagarán por este mundo como meros vagabundos. Domingo Pajarito de Soto y los obreros actuarán en nombre de los olvidados. Javier Miranda y Perico Serramadriles, los aspirantes, se las darán de títeres. El comisario Vázquez y el sargento Totorno son los guardianes del sistema. El *mestre* Roca y los miembros de la célula anarquista del Julián serán los soñadores. Nemesio Cabra Gómez, por fin, y los parroquianos de la taberna hablarán por los damnificados.

Los personajes citados forman un muestrario muy representativo de las diferentes capas sociales; su actuar le permite a Eduardo Mendoza hacer un estudio bastante completo de la situación que prevalecía en la Barcelona de principios del siglo pasado.

Leppince es un emigrante, pero un emigrante atípico y sutil. Atípico porque ha llegado a vencer el recelo de los magnates catalanes, ostentando una riqueza de dudosa procedencia y cultivando con esmero una ingrata personalidad de joven dandi. Sutil porque su capacidad calculadora no se contentaba con integrarse el “sistema” sino que acabó volviéndose una pieza clave del mismo al casarse con la heredera del difunto Savolta.

Con Leppince, pues, estamos frente a un arribista que no vaciló en pisotear a los que estorbaban su marcha hacia el poder. Movido por una ambición sin límite -insaciable-, aspira, tras recibir “sabrosas propuestas de las altas esferas económicas” (VSCS: 31), a apoderarse de la alcaldía de Barcelona. Para ello no tendrá escrúpulos en sobornar a los políticos; su desmesura es tal que, para esta empresa, contará con el apoyo del mismísimo Rey de España, Don Alfonso XIII:

-Me ha hecho usted un gran honor viniendo a mi casa –dijo Lepprince dirigiéndose al rey con un familiar “usted”, que le pareció menos engolado que el “vos” en una conversación privada.

-¡Querido amigo! –respondió el monarca colgándose de su antebrazo-, no crea que ignoro que con mi presencia le hago ganar votos para las elecciones municipales de noviembre. Pero a mí también me interesa su mediación para atraerme a los catalanes. No sé cómo andará mi popularidad por estos andurriales [...] (VSCS: 350)

Lepprince se nos presenta así como un digno representante de los políticos conservadores de la época, fríos y calculadores, capaces de todo para satisfacer sus ambiciones desmesuradas de poder. No se le puede, empero, reprochar nada en este caso, porque los mismos catalanes eran capaces de traicionar a “Cataluña por España y a España por Cataluña si eso les reportaba un interés personal” (VSCS: 48). La crítica de Mendoza va dirigida contra los viejos políticos de la Restauración que se turnaban pacíficamente en el poder bajo la mirada cómplice del clero, el ejército y los caciques, que abogaban por el mantenimiento de este sistema alternativo para salvaguardar sus propios intereses en detrimento de los desheredados.

Igualmente, en su marcha hacia el poder, Lepprince cuenta con el apoyo incondicional de Cortabanyes, un abogado sin escrúpulo, dado a la artimaña. Los dos forman una pareja mafiosa, actuando Cortabanyes como padre, confidente, consejero –“Frialdad, hijo. Eres rico, no lo olvides: tienes que ser conservador ante todo. Moderación. No ataques, son ellos los que tienen que atacar. Tú sólo tienes que defenderte, y poco, no vayan a creer que los ataques te pueden dañar” (VSCS:

264)- y acólito desde cuyo bufete se planean todas las acciones delictivas en las que la pareja está involucrada:

Luego Cortabanyes me llamó, me presentó a Lepprince y me preguntó si tenía comprometida la noche. Le dije la verdad, que no. Me pidió que acompañase al francés y le prestase mi ayuda, que me convirtiese, por una noche, en “algo así como su secretario particular” [...] Al salir a la calle, Lepprince abrió un pequeño cofre adherido al estribo del automóvil y extrajo un par de pistolones.

-
¿Sabrás manejar un arma? –me dijo.

-
¿Será necesario? –le pregunté. (VSCS: 34)

Cortabanyes, dispuesto hasta para asumir los delitos de su protegido, no se contenta con ser el mentor de Lepprince sino que le acompaña incluso para cubrir sus amores adúlteros (secuencia 18, segunda parte, p. 239), o para ir a registrar, pese a la presencia de la policía, el despacho de Parells, recién asesinado por los esbirros del francés (secuencia 52, segunda parte, p. 362).

Cortabanyes actúa, pues, como un marrullero, quien afianza la “mentira” de Lepprince, al tiempo que es cómplice de sus actos criminales. Eduardo Mendoza se sirve de este personaje para dirigir una mirada nada halagüeña sobre la abogacía “conchabada con los intereses del capital” vistiéndola con “trapos nada favorecedores” (Moix, 2006: 197).

Es más, Mendoza, al unir a un arribista mafioso con un abogado chapucero, chulo, proyecta una mirada irónica sobre todos los que mandaban, en general, en la Barcelona de entre 1917 y 1919, y deja entrever una clara aversión hacia aquel

grupo dominante que no vaciló en recurrir a los medios más viles para asentar su poder, llegando, como una vorágine, a devorar, a veces, a sus mismos miembros.

Valga como ejemplo la oposición entre Parells y Leppince. Ambos pertenecen al mismo grupo social pero no persiguen los mismos intereses. Al francés sólo le importa encubrir y prolongar indefinidamente el tráfico de armas al que se entrega dentro de la empresa Savolta. Por el contrario, al viejo financiero le interesa la vida misma de la empresa, su desarrollo perenne; quiere preservar el fruto de tantos años de labor y sacrificio, y actúa, para tal fin, como un burgués a la antigua, seguro de sí y de un poderío a lo mejor inexistente:

Yo hice surgir esta empresa de la nada [...] Es toda mi vida. La he visto crecer y dar sus primeros frutos. No sé si entiendes lo que significa una cosa así, porque tú lo encontraste todo hecho [...]

Pero, y acuérdate bien de lo que te digo - continuó el viejo financiero con calma-, destruiría yo mismo lo que tanto representa para mí antes que permitir que ocurrieran ciertas cosas. (VSCS: 306)

Parells cree todavía en el poder persuasivo de sus palabras. Sigue pensando que su única presencia basta para imponer, dentro de la empresa, respeto y rectitud a todos sus colaboradores. Recuerda, con sus modales, a Joaquín Rius, personaje creado por Ignacio Agustí y a todos aquellos viejos industriales catalanes cursis de principios del siglo XX, que vivieron agarrándose a su rango, sus privilegios, sus vanas pretensiones e ilusiones de poder, sin darse cuenta de que a su alrededor iba apareciendo otra casta más egoísta, como Leppince, o menos escrupulosa, como Claudedeu, el Hombre de la Mano de Hierro.

Muy conservador, reaccionario, “ese cancerbero del capital, esa sombra temible ante cuyo recuerdo tiemblan los hogares proletarios” (VSCS: 50), personifica, a los ojos de los obreros, la represión. Si bien le mueve lo mismo que a Parells, Claudedeu es, más bien, un *strong silent man* –como diría Claude-Edmonde Maguy (1968: 53); un hombre duro y silencioso que sólo entiende de la retórica del bastón y de la dialéctica de la violencia, igual que Max o Lucas el Ciego de la mano de quien perecerá, víctima de un atentado terrorista, “ante los ojos atónitos de los policías que [le] custodiaban y el asombro de los viandantes.” (VSCS: 143)

Una amplia literatura (el escritor barcelonés confiesa que se ha inspirado de ella, en la nota al lector) ha dado noticia de estos ajustes de cuenta, asesinatos y crímenes por decreto, obra de los pistoleros a sueldo que transformaron Barcelona, en el bienio 1917-1919, en un claro antecedente del Chicago de los años treinta.

Max, el guardaespaldas de Leprince, es uno de ellos. Se nos aparece como un fuera de la ley, vulgar y sin escrúpulos, lo que le llevará a enfrentarse varias veces con el comisario Vázquez, quien no oculta su aversión por estos “pistoleros amantes de la camorra [que] trabajan por dinero” porque “por lo general organizan más líos de lo que evitan” (VSCS: 133). De hecho, el oficio atribuido a Max es tan sólo una máscara pues anda involucrado con Leprince en el tráfico de armas al que éste se entrega dentro de la empresa.

Eduardo Mendoza, mediante las actuaciones de este vulgar traficante de armas y colaborador de un alto cargo, señala una vez más la falsedad y duplicidad de “los de arriba”, así como la corrupción generalizada dentro de aquella sociedad barcelonesa en la que sólo imperaba la ley del provecho, sin prejuicio alguno.

Debido a ello, la burguesía cobró miedo y en su subconsciente se fue fraguando un sentimiento de inseguridad en cuanto a la firmeza de su status económico y social.

Ese es el motivo que llevó a todos los ricos a asociarse con unos vagabundos como los dos forzudos contratados por Leppince, bajo instrucción de Cortabanyes, con objeto de abortar la huelga programada por los trabajadores de la fábrica. Estos acróbatas ocasionales, que se turnan, sin miramiento, sobre la gitana María Coral, para satisfacer su libido, representan no sólo la perversión (igual que Leppince que les relevará en este cargo carnal), sino también la fuerza bruta, único lenguaje viable en esta jungla de asfalto barcelonesa en la que se le negaba al hombre medio el libre albedrío, obligándole a agachar el lomo y callar, condenándole a una eterna servidumbre.

Eduardo Mendoza pinta dicha situación social lanzando dardos cómicos contra los gobernantes, escondiendo tras un estilo bufo una voluntad subversiva que deja clara constancia de su aversión por el poder en general:

Este país no tiene remedio, aunque me esté mal el decirlo en mi calidad de extranjero. Existen dos grandes partidos [...] que se turnan con amañada regularidad en el poder. Ninguno de ellos demuestra poseer un programa definido, sino más bien unas características generales vagas. Y aún esas cuatro vaguedades que forman su esqueleto ideológico varían al compás de los acontecimientos y por motivos de oportunidad [...] No sé de un solo gobierno que haya resuelto un problema serio: siempre caen, pero no les preocupa porque sus sucesores también caerán. (VSCS: 110-111)

Domingo Pajarito de Soto, sin barniz ni cortesía, se hace eco de esta sátira en las columnas de *La Voz de la Justicia*, denunciando, en un estilo incendiario, la enfeudación del poder al gran capital; alianza que es presentada como una vergonzosa negación del hombre por el hombre; como una aniquilación, desde arriba, de la voluntad de los trabajadores por unos “rufianes y caciques, los cuales, no contentos con explotar a los obreros por los medios más inhumanos e insólitos, rebajan su dignidad y los convierten en atemorizados títeres de sus caprichos tiránicos y feudales” (VSCS: 16).

Leppince, consciente del peligro que representa tal pregonero, intentará doblegar su voluntad, contratándole; pero, al comprobar que Pajarito de Soto es un activista incorruptible, llevará a los obreros a repudiar al único defensor de sus intereses en *La verdad sobre el caso Savolta*:

Todos chillaban y se interrumpían y sobre todas las voces destacaba la de Pajarito de Soto, insultando, acusando, profiriendo amenazas contra los directivos y contra la sociedad. [...] Reinaba el desconcierto hasta que un obrero rogó a Pajarito de Soto que se callase y que no hiciese aún más comprometida su situación, que “bastante lata les había dado ya”, y que les dejase arreglar por sí solos sus problemas. (VSCS: 86-87)

Así pues, dividiendo para reinar, sembrando la confusión, los ricos se las arreglan para poder seguir robándoles el fruto de su trabajo a los obreros; éstos no parecen tener una clara ideología de clase pese a la carestía de la vida, al paro, al empeño de Pajarito de Soto en llevar a cabo (a solas si fuera preciso) un combate diario contra la explotación social, obrando por la emergencia de una conciencia proletaria capaz de asumirse plenamente con objeto de enfrentarse con los múltiples

desarreglos causados por el sistema capitalista y la falta de escrúpulos de los que lo encarnan, de la mano de quienes Soto morirá, víctima de un atentado muy de época.
¿????

En efecto, la patronal -reprimiendo por medio de matones a sueldo, creando una intranquilidad psicológica entre los máximos dirigentes obreros, comprando la voluntad de los soplones y matando si fuera preciso- irá eliminando a los mentores de los trabajadores que acabarán refugiándose, por instinto de salvación, en un estoico silencio sonoro.

Eduardo Mendoza se hace eco de sus lamentos ahogados pero no le hace gracia su resignación fatalista. Ante ello, señala la antinomia entre el deseo de realizarse de los “olvidados del progreso” y su incapacidad de organizarse para salir de una vida lastrada por una estratificación social enajenante, las acusaciones de traición, las escaramuzas callejeras y la enajenación al poder que tienen como corolario el fracaso permanente; fracaso causado por una tremenda realidad psicológica ejemplificada por el miedo que se apoderó de todos, la demisión y la dócil aceptación de un proceso de masificación y cosificación de los obreros domados por el entorno y el consumismo que es la base del capitalismo que tiene “las manos rojas de sangre de los trabajadores” (VSCS: 227).

Mendoza pone también de relieve, como freno a la emancipación de las masas, la fatal desconexión entre los “olvidados” y los de la clase media que tienden a producir y consumir mitos enajenantes, imitando como vulgares títeres a los de arriba, en vez de hacerse eco de las preocupaciones sociales y desempeñar, como lo requiere su posición inestable en la escala social, una labor de

concienciación y sensibilización capaz de aupar la lucha por una sociedad más justa y equilibrada.

El caso es que este grupo intermediario se compone mayoritariamente de gente que no mira para abajo, sino que aspira a ascender socialmente:

Yo buscaba el éxito a cualquier precio, no tanto por quedar bien ante Cortabanyes como por complacer a Lepprince, cuyo interés en mí me abría las puertas a expectativas imprevistas, a las más disparatadas esperanzas. Veía en él una posible vía de salida al marasmo del despacho de Cortabanyes, a las largas tardes monótonas e improductivas y al porvenir mezquino e incierto. (VSCS: 77)

Javier Miranda es uno de estos aspirantes: ha ido a cobijarse bajo el ala protectora de Lepprince, mostrándose, a lo largo de la novela, incapaz de sustraerse a la “tiranía afectiva” de su peculiar bienhechor, o de cambiar el rumbo de su vida. Por ello, tanto en lo profesional como en lo afectivo, su conducta es una sucesión de claudicaciones y el resultado, un fracaso total. Pues siempre cumple con voluntades ajenas: se vuelve secretario de Lepprince porque Cortabanyes se lo pide; se casa con María Coral a instancias de Lepprince; Perico Serramadriles le lleva a rebelarse contra su situación matrimonial; emigra a los Estados Unidos de América por decisión de María Coral, etcétera.

No es, desde luego, este hombre -Javier Miranda- falto de carácter, “corroído por una débil voluntad que lo incapacita para afrontar noblemente la lucha por la vida” (Dorca, 2005: 95), quien va a solidarizarse con alguna causa ajena, pues tiene ya bastantes líos personales. Víctima de una sociedad hostil y

tentadora, Miranda tiene más bien los ojos puestos en los de arriba, cuyo mundo quiere integrar, copiando sus modales:

Y emprendimos nuestra luna de miel [...] El lugar elegido por Lepprince era un balneario de la provincia de Gerona [...] El hotel tenía un extenso jardín bien cuidado [...] Nuestros aposentos [...] eran los más suntuosos y los más caros. Constaba la *suite* de alcoba, baño y salón [...] Al pasar junto a las mesas, los caballeros se incorporaban y me saludaban, las señoras inclinaban las cabezas y las jovencitas miraban tímidamente sus humeantes tazas de té [...] Yo correspondía muy divertido a los ceremoniosos saludos con sombrerozcos de mi panamá. (VSCS: 314-315)

El Miranda del que venimos hablando, ni por asomo podría dársele de mentor para la clase obrera, ya que tiene, más bien, aire de un payaso aburguesado, que se deja llevar por los acontecimientos con la esperanza de poder, en breve, desempeñar el papel que está emulando. Sueño, éste, irrealizable que le lleva a aceptar pasivamente el rol que Lepprince le asigna y a servirle dócilmente, llegando hasta aceptar ser el marido-tapadera de sus amoríos adúlteros con María Coral.

Eduardo Mendoza quiere, mediante las peripecias de la vida conyugal de este «*cuckolded husband in the tradition of Lazaro de Tormes*» (Rodríguez-García, 1992: 415), dar a conocer los bajos impulsos y la inmoralidad de la alta sociedad, simbolizados por el apetito sexual desarreglado que (le) lleva a Lepprince a obligar a su plácido secretario particular a presenciar, con la pasividad de un mártir, una escena insólita, cínica, perversa:

-María Coral, ¿estás ahí? Soy yo, Javier.

-No intentes pasar, querido –me contestó una

voz zumbona, entrecortada por la risa-, no estoy sola.

Empalidecía. ¿Sería verdad o se trataba únicamente de una fanfarronada pueril? Me agaché y atisbé por el ojo de la cerradura. En vez de lograr mis propósitos, fui rechazado por un manotazo que alguien me propinó en la espalda. Me di vuelta y encontré a Max, sonriente, plantado en el centro del pasillo, encañonándome con su revólver.

-No gustan los niños fisgones –dijo con sorna punzante.

Regresé a mi cuarto y esperé. Durante horas interminables oí los pasos de Max en el corredor, las risas y los juegos en la alcoba de María Coral, las protestas de los vecinos decentes. (VSCS: 393-394)

Si bien Rodríguez-García lleva razón al comparar a Javier Miranda con Lázaro al ser ambos mozos de muchos años deseosos de medrar en la sociedad y al casarse los dos, a instancias de su bienhechor, con el que acaban compartiendo “la media naranja”, se nos antoja que el marido de María Coral es, como tipo social, más próximo a don Latino, el “perro” de Max Estrella en *Luces de Bohemia*, Andrés Hurtado de *El árbol de la ciencia* o al irresolutivo Pedro de *Tiempo de silencio*: estos antihéroes natos, conscientes de su fracaso, que no se rebelan contra nada ni nadie.

Javier Miranda arranca, pues, de una larga tradición literaria hispánica que casi inutiliza, por sí sola, los esfuerzos de Perico Serramadriles por llevar a su amigo a reaccionar contra la adversidad circundante. Habitado por las mismas ansias de medro social que Miranda, su compañero de despacho –Perico- parece ser de otra estirpe porque piensa que la “ciudad desbordada y hostil” y “la comunidad

cerrada” (VSCS: 107) en la que viven, así como la derrota de su condición social, les imponen que aprovechen a lo sumo ciertas oportunidades:

Serramadriles era mi conciencia, la voz alerta si mi ánimo decaía o me dejaba dominar por la abulia o el desaliento. Decía que Lepprince era “nuestra lotería”, el cliente a quien hay que mimar y complacer, con quien hay que ser obsequioso y útil hasta la oficiosidad, eficaz en apariencia y leal por interés, a toda costa. (VSCS: 77)

Perico Serramadriles resulta ser un mentor poco fiable que tiene un juicio oscilante y suele admitir en una mano lo que rechaza con la otra. No puede, por lo demás, coligarse con ninguna causa duradera. Es tan versátil como para alabar hoy y fustigar mañana la organización social deformante y alienante que condena al obrero a la miseria:

Perico Serramadriles, siguiendo el vaivén de los acontecimientos, se había vuelto revolucionario y quería saquear los conventos y los palacios, del mismo modo que dos años atrás exigía una intervención armada para poner fin con hierro y fuego a las huelgas y los alborotos. (VSCS: 197)

La conducta inconstante de Perico Serramadriles permite a Mendoza satirizar la indeterminación e irresponsabilidad de la clase media; clase ésta que ha dimitido de su función catalizadora de la lucha obrera para, así, acomodarse y complacerse en un oportunismo ingrato, culpable hasta cierta medida, o por lo menos cómplice, de la explotación social. Resulta grave y edificante comprobar que tanto Perico como Miranda, -la clase media, en suma-, se rinden al capital, atraídos por unos bajos instintos terrenales como los placeres efímeros que ofrece

“el gran mundo con sus automóviles, sus fiestas, sus viajes, su vestuario y sus mujeres, como hadas” (VSCS: 78).

Pues bien, los que debían servir de enganche entre la patronal y el proletariado, son unos individualistas que piensan únicamente en gozar la vida y se pasan el tiempo adaptándose a las circunstancias, sin nunca influir en su desarrollo. Puede aplicárseles perfectamente la fórmula de Werner Stark porque «*the structure of their mind always accomodates itself to the structure of the society within which it has to function*» (Stark 1958: 108). Como para decir que -en esto no andamos lejos de Karl Marx- su manera de ser (la abulia, el descuido) determina su conciencia (o inconciencia, en este caso), vale decir sus dudas, su dimisión del rol social que habían de asumir, igual que su indecisión en cuanto a la misma identificación del grupo al que pertenecen.

Pongamos por caso la depresión de Javier Miranda -sus “ensoñaciones tortuosas”, su refugio en la borrachera para huir de la realidad, su febrilidad, la vuelta a Valladolid, el imposible diálogo con los amigos de antaño, así como el rechazo de las “chicas [...] feas” de su provincia, su “conversación [...] insulsa”, las “comidas sosas”, la “mentalidad cartuja” de su familia, el “espíritu monjil” de sus hermanas (VSCS: 186-187) y las costumbres del pueblo que le vio nacer- para evidenciar la frustración perpetua del hombre medio nunca satisfecho del tratamiento salarial, social y afectivo que recibe.

El estado anímico arriba descrito es lo que predispone a Perico Serramadriles y Javier Miranda a aprovechar cualquier motivo para ir de juerga, dedicándose, de este modo, al ocio que les permitan los escasos medios de que disponen (ir a la taberna a masturbarse espiritualmente, mirando a la gitana María

Coral, juntarse con Graciela y sus amigas verbeneras, bajar a la playa al mediodía para volver corriendo al despacho). No se darán cuenta de que aun así se alienan al código de circulación sublimado por los ricos y devuelven, por una vía desviada, a la sociedad de consumo, lo poco que les dejó ahorrar a duras penas.

El hombre medio, pues, no acaba de comprender que las palancas de entretenimiento creadas para nutrir sus ilusiones y los succulentos escaparates ofertados en una ciudad opulenta, llena de teatros, coches y mujeres guapas, sólo son unas cuantas tentaciones sabiamente dispuestas a su alrededor por los de arriba, con objeto de aniquilar en su mente travestida cualquier toma de conciencia o intento de rebeldía.

En este sentido, las engañosas ventajas propiciadas por la frecuentación de Lepprince a Javier Miranda (le hace descubrir el Casino del Tibidabo, le contrata, le casa con una perla, le paga un viaje de boda, le lleva de picnic, etcétera), suscitan en él una gran envidia que le convierte en un eterno aspirante social, una víctima consumista que se pasa el tiempo babeando por poseer los pasaportes materiales que el francés exhibe ante sus ojos, para poder despegar socialmente.

Eduardo Mendoza pone de relieve -al hablar de la fatua satisfacción complaciente de Perico Serramadriles que declara con mucho orgullo que va con “una panda fetén y unas modistas de las que [espera] algo, a decir verdad” (VSCS: 370) y de la graciosa pelea entre Andrés Puig, el borracho y Miranda, el cornudo trasnochador, por los favores de una golfa (Graciela, VSCS: 375) que acabó proponiendo a Javier que fueran a casa de sus padres porque éstos dormían y no se darían cuenta de nada- la enajenación del hombre medio y echa una mirada crítica

sobre aquella sociedad barcelonesa de principios del siglo pasado, en la que la perversión y perdición parecían generalizadas.

A la vista de lo cual, a los obreros sólo les queda, como única vía de salvación para no naufragar por completo, fiarse todavía de la justicia que ha de “velar por su seguridad” (VSCS: 158). El comisario Vázquez, que representa las fuerzas del orden, está de acuerdo en que su papel consiste en preservar el equilibrio social; pero, en el momento de los atentados contra los obreros investigando la muerte de un rico industrial catalán asesinado en su misma casa, en medio de sus invitados, en *La Nochevieja*.

El comisario, pues, anda metido en otros asuntos más importantes a propósito de los que los gobernantes van a dictarle sentencia; le obligarán a detener a Julián y sus amigos anarquistas en el momento preciso en el que lo tenía todo listo para dar con el asesino que tenía pinta de ser algún alto cargo barcelonés. Vázquez, pues, sólo es un fusible en manos del Poder que va a alejarle del caso Savolta y de Barcelona no para premiar su celo profesional, como dijeron, sino para preservar la reputación del honorable asesino al que el comisario se estaba acercando demasiado.

Eduardo Mendoza toca, otra vez, del dedo, la corrupción del sistema del que el comisario Vázquez es, a la vez, el guardián y una víctima más:

El comisario Vázquez insatisfecho del sesgo que habían tomado los acontecimientos, se decidió a desenterrar el caso [...], pero mi torpeza me salvó de sus sospechas. Excluido yo, sólo quedaba Leppince. Éste, que tenía vigilados los pasos del comisario, no perdió tiempo. Su posición le había granjeado

amistades influyentes y consiguió que desterraran al comisario. (VSCS: 451)

Percibimos la aversión de Mendoza por el Poder que no ha vacilado en ningunear al comisario, colocando a los ricos por encima de la Ley que no se aplica, pues, por parejo, ni es equitativa por ejercerse sus poderes coercitivos únicamente contra los más débiles. El escritor barcelonés critica el sometimiento del poder judicial a la burguesía local que obliga al comisario Vázquez y a su pintoresco ayudante, el sargento Totorno, a velar por el mantenimiento del orden, no público, sino económico y social.

El Poder ve, pues, a los representantes de la ley como meros guardianes de un sistema capitalista que lo ignora todo del contrato social basado en el respeto, el trabajo, la solidaridad o la igualdad de oportunidades, derechos y deberes. El comisario Vázquez representa muy poco para oponerse a esta decisión suprema de los que mandan: por haber querido deshacer lo establecido en alto lugar, intentando descubrir por cuenta propia la verdad sobre el caso Savolta, “morirá en circunstancias misteriosas” (VSCS: 453).

Resulta normal, en tales circunstancias, que el *mestre* Roca y los miembros de la célula anarquista busquen, ante la obligada subordinación de las fuerzas del orden al gran capital, otras vías para restablecer la justicia social. Roca, en el adoctrinamiento teórico, impartiendo clases filoanarquistas, en la trastienda de una librería, en busca de nuevos adeptos del anarquismo. Julián y sus amigos, en la acción directa, el matonismo violento, sembrando el terror, dándoselas de justicieros del pueblo, hasta “caer”, víctimas de la ley que, en la Barcelona que nos interesa, sólo aplica la sentencia dictada por el capital:

Pocos metros más allá se iniciaban los fosos terroríficos de Montjuïc [...] Sonaban voces de mando, toques de clarín [...], el cling-clang de los pestillos, candados, cadenas y rejas [...] El hombre del chirlo avanzaba con aire grave, los ojos en tierra [...] Julián le seguía, muy pálido [...] El jovencito caminaba como un autómatas [...] Vendaron los ojos a los condenados, el sacerdote pasó junto a ellos musitando una plegaria, el pelotón ya formado. Un oficial dio las órdenes pertinentes, hubo una descarga cerrada y Nemesio se desmayó. (VSVS: 339)

Se nos antoja que tanto el *mestre* Roca como los “hombres barbudos, cejjuntos y graves, ataviados con faja, blusón y gorra” (VSCS: 112) que se arriesgan la vida para materializar las ideas libertarias que profesa, son meros figurones asociados al chiste social que Eduardo Mendoza nos cuenta, arrojándolo todo con datos costumbristas, con objeto de poner en solfa los disparates cometidos en la clandestinidad, por ricos y pobres, en nombre de una justicia dudosa, partidaria, o de una difusa ideología, una utopía revolucionaria muy difundida entre las masas, en la Barcelona de entre 1917 y 1919, que era, de hecho, un verdadero caos social e institucional.

Entre las voces distintas, cuyo grito de supervivencia participa de este caos, encontramos a Nemesio Cabra Gómez que “desarrollaba sus actividades [...] en el terreno de la pequeña delincuencia callejera” y colaboraba con la Policía “cuando la necesidad o las amenazas le empujaban a ello” (VSCS: 286). Entiéndase por necesidad, la ley de la panza, los gritos del estómago, la preocupación por encontrar la pitanza diaria; este instinto de supervivencia que hace del hambre, contrariamente a lo que opina Miguel Herráez (1998: 104), el principal motivo de sus acciones:

-No se lo he contado todo, señor. Aquella noche hubo algo más.

-¿Ah, sí? De modo que querías hacer la guerra por tu cuenta, ¿eh?

-No se ofenda señor. Los pobres tenemos que luchar por la supervivencia. (VSCS: 250)

Nos resulta gracioso comprobar que a Nemesio, el grupo natural al que pertenece genéticamente, le rechaza, tratándole de “pura carroña” (VSCS: 221), “rata, mamarracho, insecto” (VSCS: 193); así como Parells se despide de él, echándole una advertencia que lo resume todo: “Nemesio, no mientas. A ti te escupen hasta los perros” (VSCS: 250). Nemesio es, pues, un damnificado, que recibe por todas partes un trato despectivo, debido a que vive inmerso en la actualidad de los bajos fondos barceloneses, buceando, chismorreando, dándose las de “detective”.

Lo arriba expuesto es motivo suficiente para que los que frecuentan el cabaret, la taberna, la tasca o los figones barceloneses desconfíen de Nemesio y duden de su pertenencia al grupo de los marginados que viven de espaldas a todo lo que no sea la borrachera y sus paraísos artificiales. Para ellos, Nemesio ha renegado sus raíces; ha traicionado sus orígenes, al tratar de incorporarse al sistema, siendo chivato y amigo de la policía.

Pero la filiación es de sangre: Nemesio y los clientes habituales de los bajos fondos barceloneses, pertenecen todos al submundo del delito; son una encarnación del vulgo y andan preocupados por los mismos problemas existenciales. Son como los condenados de la tierra de los que habla Frantz Fanon, -basura humana dejada

de la mano de Dios y de la que todos huyen-, que sólo transitan por la escena de la vida, rumbo a la perdición y la maledicencia.

Todos ellos son la cara vergonzosa del sistema, el grado cero de la miseria. Y convierten el conflicto de intereses del que hablábamos a principios de este apartado en un antagonismo socio-existencial del que Eduardo Mendoza se hace voz y eco para poder ultimar el análisis clínico de los males de que sufre la sociedad que observa, reintegrando a estos personajes de bohemio, esta chusma cuyo desvalimiento y decadencia autentican el cuadro.

La verdad sobre el caso Savolta, partiendo de su actuar y sentir, puede leerse como el relato de la pugna por la vida de una multitud desorientada, dentro de un medio hostil, propenso a abortar cualquier intento de medro de los desheredados, a causa del también desordenado asalto al poder de los ricos, bajo la mirada cómplice del Estado enfeudado al Capital.

Pues bien, la evocación del pasado histórico que sirve de pretexto para el texto de Mendoza, sólo es una excusa para pasear una mirada satírica sobre las actitudes individuales y colectivas que echaron leña al fogonazo social, en la Barcelona del bienio 1917-1919. En medio de las heridas abiertas por la violencia diaria, y de las ambiciones frustradas, Eduardo Mendoza da cuenta de la represión social, los sobornos y miedos de una época en la que una minoría privilegiada había ido enriqueciéndose, monopolizando el capital y los medios de producción, y explotando a la inmensa mayoría reducida, las más de las veces, al silencio.

La verdad sobre el caso Savolta constituye, en este sentido, una acertada estampa costumbrista mediante la que el escritor barcelonés parte de un

conocimiento certero del medio y de una observación atenta del entorno histórico elegido, para poner de realce la precariedad y superficialidad de las relaciones socio-laborales que se fraguaron al “calor” y ritmo de la Guerra europea a cuyo final se disparó el conflicto social que narra, amplificando un poco los detalles repugnantes del cuadro.

Eduardo Mendoza, con objeto de dar cuenta de esta dolorosa experiencia colectiva, recurre a un relato coral, poniendo en escena a varios sujetos, confrontándolos con circunstancias variadas que conllevan abundantes informaciones sobre la vida en Barcelona entre 1917 y 1919; “una Barcelona en todos sus niveles sociales, desde la alta burguesía hasta los representantes más ínfimos de la sociedad; una Barcelona con sus caras más diversas, desde la más pintoresca hasta la más trágica; una Barcelona, en fin, bulliciosa y viva, pero también degradada y mísera” (Alonso, 1988: 36).

Así pues, la ciudad condal y sus problemas derivados del desarrollo industrial de principios del siglo XX, constituyen el marco y la temática de *La verdad sobre el caso Savolta* que se inspira en la cotidianeidad de los diferentes tipos sociales que vinieron a encontrarse allí, en algún momento de la historia, por las mayores oportunidades que ofrecía el entorno económico. Diferenciados por la plaza que ocupan dentro de la sociedad, el rol que desempeñan dentro del sistema, los recursos de que disponen y los intereses que persiguen, dichos tipos tienen, naturalmente, una cohabitación difícil, conflictiva.

Mendoza analiza la imposible conjunción de estos tipos o grupos sociales, poniendo al descubierto una realidad compleja en la que el lector percibe las motivaciones diversas que condicionaron la conducta de los individuos, las

relaciones peculiares que los unían, así como los resortes que los ricos accionaban desde la sombra para abortar cualquier intento de los desvalidos de modificar las reglas sociales preestablecidas o los patrones de conducta diseñados por el entorno asfixiante en el que vivían.

Para llevar a cabo esta interpretación moral de la sociedad barcelonesa de principios del siglo XX, Eduardo Mendoza ha atado a cada uno de los actores una silueta que aplaude, condena o provoca sus acciones. Lo genial es, -a lo mejor estamos atribuyendo al genio del escritor barcelonés lo que es, por lo menos en parte, producto de su ambiente-, el haber recurrido, para analizar una realidad social muy compleja, a este juego de contrastes.

III. 2. LOS AMBIENTES CONTRAPUESTOS

A diferencia de otros autores contemporáneos como Vázquez Montalbán o Marsé –que han perfilado en su novelística una Barcelona muy precisa, centrada en determinados barrios y períodos históricos, con un imaginario y unas tramas recurrentes, hasta casi idealizarla-, Mendoza ha dibujado en sus libros una Barcelona cambiante [...] en la que [...] se admiten todos los extremos [...] y, por encima de todo, cabe el reflejo multifacético de la organización social.

(Moix, 2006: 133)

En *La verdad sobre el caso Savolta*, además del carácter, la mentalidad y el comportamiento distinto del conglomerado heterogéneo de seres que deambulan por la novela, Mendoza contrapone los espacios por los que éstos se mueven, o en los que viven, superponiendo cuadros tan diferentes como el escenario miserable de los bajos fondos y los salones lujosos de los burgueses, por medio de una narración llena de descripciones ambientales y retratos de personajes.

Siguiéndoles los pasos a unos protagonistas itinerantes, por un marco y unas calles que un cartógrafo localizaría fácilmente, porque son reales, el escritor barcelonés convida al lector a contemplar unas fotografías y estampas mediante las que se acerca a temas y motivos distintos, referentes al vivir en Barcelona entre 1917 y 1919.

La visita guiada de los espacios barceloneses empieza “en el barrio residencial de Sarriá”, ubicado en “un montículo que domina Barcelona y el mar” (VSCS: 117); posición ésta, estratégica, desde donde los Savolta que aquí moran, parecen dominar, también, a sus súbditos, los obreros. Y bajo fondo de una “música de violines” que nos guía por un ambiente mágico, nos fijamos primero en los ricos “artesanados del techo”, en “la doncella azarada” (VSCS: 20) que recogía los

abrigos, sombreros y bastón de los invitados, y en los “grupos de señoras enjoyadas, sedosas, aromáticas” (VSCS: 41) que mareaban a los caballeros que recorrían el salón fumando cigarrillos puros y bebiendo champán.

De entrada, todo ello nos indica que estamos en un medio selecto donde, para no desentonar con el cuadro, la gente habla a media voz, en tono de susurro, sonriendo beatamente al lucimiento personal que les procuraba su decir. Con esta charla de salón, cortés y huera, y las caras de conveniencia que todos exhiben, los invitados de los Savolta participan del juego social, cultivando un refinamiento que es, de hecho, una máscara, un disfraz para ocultar la malicia y los sentimientos desarreglados de los ricos.

Así pues, es este ambiente festivo, este cuadro idílico, el lugar elegido por Eduardo Mendoza para ubicar, en un momento tan especial como el del brindis por el año nuevo, el drama que da título a la novela:

Entonces [...] empezaron a sonar los disparos. Cuando decía no sé qué del cambio de año y pasar el puente todos unidos. Al principio fue sólo una explosión y un ruido de cristales rotos. Luego gritos y otra explosión [...] No había durado casi nada [...] A final, viendo que no había más disparos, un criado hizo funcionar los interruptores [...] A mi alrededor había llantos y nervios desbocados [...] Entonces sonó un grito desgarrador a mi espalda y era María Rosa Savolta que llamaba a su padre así: “¡Papá!”, y todos vimos al magnate muerto. (VSCS: 120-121)

Pasamos así, sin transición alguna, de la música ambiental a los tiros, del ambiente de fiesta al asesinato de Savolta perpetrado por algún desconocido, en medio de miles de invitados, en su propia casa. Con lo cual, partiendo de la fiesta de

fin de año, en la mansión de los Savolta, Eduardo Mendoza nos introduce en el universo del crimen oculto, de motivo desconocido, típico de la novela policíaca.

Estamos en el mismo espacio pero “las barandillas de la escalera en pedazos, la alfombra hecha polvo y los escalones de mármol acribillados” (VSCS: 121) remiten a otro decorado que introduce brutalmente el cambio de tema que Mendoza ha ido preparando, acumulando los detalles referentes al lujo circundante para poder oponerlos luego con los sentimientos desarreglados que suelen llevar al drama a gente codiciosa, y poco escrupulosa en cuanto a la elección de los medios para satisfacer sus ambiciones desmesuradas de poder y riqueza.

Más allá del contraste señalado entre el universo mundano por el que nos movíamos y el brutal desenlace que presenciamos, la escenificación del “caso Savolta” no sólo funciona como detonante de la acción, sino que es motivo del que se vale el escritor barcelonés para reflexionar sobre la condición humana, procurando destacar, además de la maldad de los poderosos, el miedo que el ritual de la muerte infunde a las mujeres que “plañían y rezaban y oscilaban al borde del colapso” (VSCS: 127) durante la ceremonia funeraria; la verdad eterna que “la letanía mortuoria de los curas” (VSCS:127) quería anteponer a la alcurnia del difunto magnate; la desacralización de la muerte por la multitud sensacionalista, apiñada en los árboles, las farolas, las verjas de las casas, con objeto de no perderse nada de lo que para ella no pasaba de ser un “espectáculo ciudadano” (VSCS: 125).

Percibimos claramente la crítica social burlona a la que Eduardo Mendoza se entrega, jugando con estos contrastes, cuando pone de realce la despreocupación, frivolidad e inmoralidad de los financieros barceloneses que sólo pensaban, pese a

la solemnidad y el recogimiento que requería este momento de luto, en aprovechar las oportunidades que la repentina desaparición del magnate ofrecía:

En la calle, por el contrario, reinaba un gran alboroto. La reunión de todos los financieros barceloneses producía discusiones, altercados, regateos, acercamientos oportunistas, tanteos, sugerencias. Los secretarios no cesaban de anotar y de llevar recados de un lado para otro, abriéndose paso a codazos, febriles por concluir antes que nadie la transacción. (VSCS: 127)

Todo pasa como si alguna maldición persiguiera a esta gente incapaz de conmoverse por lo que no fuera algo relacionado con sus negocios, y les predispusiera a un eterno enfrentamiento. Pues, por un maligno signo del destino, su mundanear termina siempre en disputa. Por lo que Eduardo Mendoza presenta a la alta sociedad como una vorágine que devora a sus miembros:

Durante la cena [...] el viejo financiero, taciturno y enfurruñado, apenas probaba bocado de los platos que le ofrecían [...]

-Pere, ¿te importaría concederme unos minutos?
—dijo el francés con humildad.

El viejo financiero no hizo el menor esfuerzo por ocultar su enfado y dio la callada por respuesta.

[...] Leprince enrojeció de ira. Los ojos le brillaban y apretaba las mandíbulas. (VSCS: 304-307)

Al igual que en el caso de Savolta, las hostilidades así declaradas desembocarán en una tragedia porque una bomba lanzada, no se sabe desde dónde ni cómo, acabará con la vida de Parells. Muerte que viene a confirmar que los ricos

forman una casta mafiosa, despiadada para con todos los que quieren echar a perder su riqueza o prestigio.

Eduardo Mendoza pone en solfa la ley de la jungla que rige su vida porque riñe con el refinamiento de que hacen gala en público, a la vez que los acerca a los malvados que frecuentan los bajos fondos, por la natural propensión de éstos a recurrir a la violencia para eliminar al contrario:

De común acuerdo nos adentramos en el Barrio Chino [...] Las aceras estaban atiborradas de gentes harapientas de torva catadura, que buscaban en aquel ambiente de bajeza y corrupción el consuelo fugaz a sus desgracias cotidianas. Los borrachos cantaban y serpenteaban [...]; rufianes apostados en las esquinas adoptaban actitudes amenazadoras exhibiendo navajas [...] A veces un grito rasgaba la noche. (VSCS: 199)

Pero, la chusma, por muy damnificada que fuera, tiene por lo menos el mérito de no fingir. Ella, más bien, reivindica su condición social y su marginación. Mendoza pinta con crudo realismo su apestoso cuadro de vida, oponiendo la suciedad circundante al lujo insolente de los salones burgueses. No vacila en ofender la sensibilidad del lector para describir este mundo indudablemente picaresco, fiel reflejo de los suburbios barceloneses de entre 1917 y 1919, período de plena expansión del barraquismo a causa de la fuerte inmigración.

Lo noble y contradictorio a la vez, es que esta gente de baja ralea, que no tiene rango ni prestigio que preservar, además de que le falta lo mínimo vital para vivir decentemente, no deja, en la novela, ningún cadáver por el fragoso camino de la vida fangosa que lleva. Esta admirable lección de vida que viene paradójicamente de un medio sin fe ni ley, es expresión y manifestación del instinto de salvación que

rige la convivencia en la tasca, la taberna o el cabaret, entre gente desheredada dispuesta a compartir la pizca de vida, la ínfima parte de vida que la pobreza y la miseria de su condición conceden:

La taberna de Pepín Matacríos estaba en un callejón que desembocaba en la calle de Aviñó. [...] Infrecuentemente visitaban la taberna conspiradores y artistas [...]; inmigrantes gallegos afincados en Barcelona [...]; serenos, cobradores de tranvía, vigilantes nocturnos, guardianes de parques y jardines, bomberos, basureros, ujieres, lacayos, mozos de cuerda, acomodadores de teatro y cinematógrafo, policías, entre otros. (VSCS: 35)

La taberna de Pepín Matacríos -ubicada en el barrio de la Mercè, en la Barcelona vieja- es, en el puro estilo de la venta cervantina, cruce de vidas y enlace de destinos; proveedora de noticias, lugar predilecto de encuentro e intercambio para todas “las Españas”. Es este parador sórdido e incómodo el lugar elegido por Mendoza para recoger el latido social y el pulso del pueblo genuino, con objeto de dejar claro que la humilde “verdad” de su existencia chabacana importa mucho más que el mando discutido de los ricos, aupado sobre la miseria, el vencimiento y la sangre de los desheredados.

Este mensaje quizás no les llegue a los ricos porque, mientras los pobres, condenados por ley de naturaleza a compartirlo todo, se las arreglaban para organizar la convivencia, ellos se dedicaban, en lo alto de la sierra de Collsera, lejos de las miradas, a su juego favorito –ostentar riqueza, gastar lo que sobra del dinero logrado con la explotación de los trabajadores:

La verdad es que yo no había estado nunca –ni soñé que podría estar alguna vez- en el Casino del

Tibidabo [...] A menudo me había extasiado contemplando a lo lejos, en la colina, sus cúpulas señoriales, sus luces; imaginando el ambiente, calculando la cuantía de las puestas en la ruleta, en las mesas de póker y bacará [...] El personal parecía conocer bien a Lepprince y él, a su vez, les saludaba llamándoles por su nombre de pila. Envueltos en una nube de criados fuimos conducidos al comedor, donde nos aguardaba una mesa reservada en un rincón discreto. Lepprince eligió el menú y los vinos sin consultarme [...] Cuando trajeron la nota [...], firmó sin mirar. Pasamos luego a un salón contiguo donde nos sirvieron café y coñac. (VSCS: 280-281)

La total desorientación de Javier Miranda nos muestra que el decorado ha cambiado, igual que la familiaridad del trato que Lepprince y el personal del Casino se reservan, es prueba, por parte del francés, de una frecuentación asidua de este lugar selecto al que Miranda no tiene acceso porque los medios de que dispone no se lo permiten. Sacado de su medio natural -las tascas adonde solía acudir a emborracharse con vino tinto, en compañía de Pajarito de Soto, la lechería donde solía citarse con Teresa, las salas de baile en las que él y Perico corrían por detrás de alguna “estúpida *soubrette*” (VSCS: 302), y el cabaret donde actuaba la “divina” María Coral-, Javier Miranda está como embobado al descubrir los entretenimientos de los burgueses y los placeres exquisitos de sus paladares.

Lepprince le sirve, de hecho, un pastel envenenado. Le hace probar un fruto prohibido, resultándole fácil, al cabo de la degustación, presentar Barcelona como una “ciudad encantada [...] que tiene algo magnético” (VSCS: 281), con objeto de provocar y agudizar su deseo de integrar este círculo cerrado para poder gozar de sus privilegios. Aprovecha, pues, la atracción y fascinación que los bienes

materiales ejercen sobre el hombre medio para tentar, apresar y sojuzgar a Javier Miranda.

La visita al Casino, pues, es sólo una maniobra de recuperación, mientras que la estancia en el balneario contribuye a reforzar el espejismo del acercamiento y a crear sobre todo cierta dependencia:

Y emprendimos nuestra luna de miel. Fue obra de Lepprince, que la organizó a mis espaldas [...] El lugar elegido [...] era un balneario de la provincia de Gerona [...] La vista era espléndida y agreste y el aire, purísimo. (VSCS: 314-315)

Acabada la cena, dimos una vuelta por los salones. En uno se bailaba a los acordes de una orquesta que interpretaba valeses [...] En otro [...] ardía una chimenea [...] Un tercer salón estaba destinado al juego. (VSCS: 324)

Javier Miranda y María Coral parecen haber cambiado de estatuto. Pero se trata de un engaño evidenciado por el hecho de que ellos ni saben cómo administrar las propinas aconsejadas por Lepprince. Eduardo Mendoza pinta lo artificiosa de esta situación que desentona con su condición social que no sabe de “bastones y sombrerazos” ni de “caviar y langosta” (VSCS: 330) cada día. Lo esencial de la burla, es que Lepprince les está tratando como a los perros de Pavlov, creando en ellos unos reflejos condicionados, infundiéndoles unas costumbres burguesas de las que les resultará difícil sustraerse, por no desear volver a cierta vida de bohemio:

El regreso a Barcelona nos enfrentó a una realidad olvidada [...] La estación estaba abarrotada de pedigüeños y desocupados [...], niños harapientos [...], míseras escuadras de inmigrantes. Damas de caridad

[...] repartían bollos entre los necesitados. En las paredes y tapias se leían inscripciones de todo signo, la mayoría de las cuales incitaban a la violencia y la subversión [...] Apenas pusimos pie en nuestra nueva morada, Maria Coral [...] procedió al traslado de mi cama [...] de la alcoba común a un trastero umbrío [...] y me permitió apropiarme de una butaquita, un par de sillas y una lámpara de pie. (VSCS: 334-335)

Javier Miranda, al volver a su cuadro natural de vida, se da pronto cuenta de que lo del balneario era tan sólo un interludio en su existencia cotidiana cuya verdad se asemeja a la soledad de la muchedumbre, la tremenda miseria circundante y la violencia diaria de la que él no llega a escapar ni en su propia casa.

Violencia que deja entrever, empero, en sus diferentes manifestaciones, un contraste muy marcado entre el campo donde la huelga tenía aire de “Fiesta Mayor”, con el aglutinamiento de “todos los vecinos de la localidad [...] en la Plaza Mayor, en torno al quiosco de la música”, ensayando “a coro la Internacional” (VSCS: 423), y la ciudad convertida en un “atajo de bestias”, un pandemónium lleno de predicadores de una utópica igualdad de derechos y deberes entre ricos y pobres, estraperlistas sin escrúpulos y “canallas que imponían sus leyes abusivas” (VSCS: 428) en todos los dominios, a todos los niveles de la escala social.

Eduardo Mendoza opone así el provincianismo folklórico al cosmopolitismo colérico, la ingenuidad innata del campesino al ego arrebatado del ciudadano moderno, en eterna rebeldía contra el entorno y consigo mismo, siendo casi siempre el resultado igual para todos: desencanto en aquél, desvalimiento y decaimiento en éste.

Leppince, deseoso de alejar a Javier Miranda de este influjo de ondas negativas, se las arregla para seguir alimentando sus esperanzas:

La invitación nos llegó una tarde por correo [...] María Corral manifestó que no iría [...] Por supuesto fuimos a la hora convenida. (VSCS: 341)

Terminada la cena, [Leppince] despidió a los criados y él mismo, en un saloncito contiguo, sirvió el café con una torpeza divertida y un tanto exagerada para provocar la hilaridad de los presentes. (VSCS: 344)

María Coral, por oposición al incrédulo de Javier que parece alegrarse de la actuación del amo de casa, conoce bien el porqué de este teatro y esta falsa cordialidad encaminados a ocultar los bajos intereses lujuriosos que persigue Leppince, y esto le da rabia:

Ese hombre me crispa los nervios. ¿Quién se cree que es? Todo lo sabe, todo lo contesta. No es más que un pueblerino, créeme. Un pueblerino adinerado, con ganas de impresionar [...]

¡María Coral! No digas esas cosas... (VSCS: 345)

Por lo visto, la niña deslumbrada por la personalidad y la riqueza de Leppince, la chica que se “desvivía por complacerle” (VSCS: 329), ha madurado y está harta de ser un juguete entre sus manos. Pero la actitud complaciente de su marido no le permite dar rienda suelta a su rebeldía, por lo que el francés los tiene divididos y dependientes, ambos, de su bolsa y de sus caprichos como las salidas domingueras al campo, con profusión de comidas y bebidas, a disfrutar los encantos y la “plenitud que da la naturaleza” (VSCS: 353).

Asistimos así al embelesamiento de Javier Miranda en un mundo fuera de su alcance y a su paulatina e irrevocable absorción por este ambiente lujoso, a causa de la adquisición de unos hábitos costosos y, por tanto, la alienación a un modelo de vida que le predispone a ser “el perro de Lepprince”, encargado de todas las faenas domésticas.

Entre dichas faenas, figura cierto viaje de persecución, motivo para el lector de un bello recorrido turístico por la provincia de Lérida, llena de paisajes exóticos y personajes pintorescos cuya peculiar forma de ser nos aleja de la urbe. Descubrimos primero Cervera, pequeña ciudad amurallada, asentada sobre el *Turó de les Savines*, donde algún camarero cuya jovialidad contrasta con el perpetuo refunfuñar de Don Segundino (el tabernero barcelonés), acoge en “la fonda de ladrillos rojos” a Javier Miranda y le aconseja con una insistencia burlona que descanse un rato antes de proseguir su viaje porque le ve muy cansado y considera imprudente “conducir en semejante disposición”, además de que “Max y la chica pasaron por aquí hace más de tres horas” (VSCS: 401).

Nos trasladamos luego a Balaguer, la patria de Pere III *el Cerimoniòs*, emplazada sobre ambos márgenes del río Segre, donde visitamos el cuadro rústico del caserón de adobe, alfombrado de estiércol, que hace las veces de “oficina, establo y sala de espera” (VSCS: 402), en el que un herrero fornido y hosco, poco dispuesto para conversar, le reserva a Javier Miranda una acogida brutal. Hostilidad que contrasta con las risas incontroladas e intermitentes del tío Burillas (acabará encontrándolo en la taberna del Jordi), que deja perplejo a Javier al orientarle hacia Viella, pasando por Tremp, advirtiéndole de que “la carretera es muy peligrosa y si cae al barranco se matará” (VSCS: 405).

Al llegar a Tremp, Javier Miranda se echará al agua helada de un pantano, y luego dormirá a la sombra de un sauce una siesta que se prolongará hasta la puesta del sol, para de nuevo emprender, de noche, un viaje que le conducirá, muy de mañana, a su último paradero -un pueblo pardo, de casas grises, “muy pequeño, pintoresco, situado en un valle breve, de vegetación escasa por lo árido del suelo, y rodeado de altísimas montañas [...] cubiertas de nieves perpetuas”- (VSCS: 407).

Nuestro safari termina, pues, en este lugar exótico en el que le sirven a Javier, en casa de la señora Clara, “caldo, huevos frescos, bizcochos y vasitos de vino” (VSCS: 408) -manjar rústico por excelencia- antes de que un recado-trampa de María Coral convidándole a casa del *oncle* Violet donde los fugitivos se hospedaban, le conduzca a una curiosa mesa de negociación.

La negociación es a la vez graciosa -cuando Max se autorrehabilita, defendiéndose por medio de una sabia retórica de ser “*un clásico tueur à gages*” y presentándose como un “hombre de buenos sentimientos, *au fond*” (VSCS: 411)- y patética, por confrontar a Javier Miranda con un drama corneliano, obligándole a elegir entre la pasión y el honor (“*mourir sans vengeance ou vivre dans la honte*”, clama Don Diègue), la rendición sin gloria o la muerte.

Javier Miranda queda perplejo porque en vez de arrebatarse llanamente el automóvil, Max le coloca ante las dos alternativas de una elección que conduce ineluctablemente al fracaso de su misión. Pero éste no ha acabado de sorprendernos porque reacciona como un personaje camusiano, procurando demostrar a Javier lo absurdas que resultan la situación en la que está y la vida servil que ha ido llevando en beneficio de alguien que “ha gustado de jugar con los débiles y ha hecho mucho

mal”, y recordándole que habría podido “matarle, de haber querido, a traición o cara a cara en cualquier momento” (VSCS: 411).

Max le convida, pues, a elegir entre las palabras y las balas que sólo producirían derramamientos de sangre, y se las arregla, camusianamente, para que las palabras sean más fuertes que las balas, “para evitar mayores males” (VSCS: 411). El hábil manejo de la retórica sorprende mucho en este pistolero que ni abría la boca y sólo parecía entender el lenguaje de las armas; también resulta muy raro que Javier Miranda sea todavía capaz de conmovearse, contemplando a su esposa legítima, embarazada adúlteramente.

De hecho, todo nos sorprende en *La verdad sobre el caso Savolta* montada en un juego de contrastes permanentes entre los ambientes y los personajes, las situaciones y las reacciones, las contradicciones existenciales y las obsesiones de los diferentes protagonistas. Fijándonos en Javier Miranda, nos dan risa a la vez que suscitan nuestra compasión su empeño en encontrar a María Coral que se había volatizado en la sierra, y la cobardía que se apodera de él mientras va adentrándose en la montaña, creyendo oír a cada dos por tres aullidos de lobo, cuando tan sólo topaba con conejos espantados por sus gritos (VSCS: 422).

La natural pusilanimidad de Javier Miranda, y sus claudicaciones por los senderos de la vida, tienen una perfecta ilustración en la comprobación de la inutilidad de tantos sacrificios, cuando al volver a Barcelona, cabizbajo, en medio de unas locas del sexo, recibe como único premio la desolación y el decaimiento, la soledad y la obligación de contar por primera vez consigo mismo para enfrentarse con los demonios de antaño con los que topaba en todas partes, en “los muelles del

puerto [...], el industrioso Hospitalet, [...] las Ramblas, el Barrio Chino, el casco antiguo y más arriba [...] el Ensanche burgués y señorial” (VSCS: 339).

En Barcelona, en medio del ajetreo incesante y el bullicio, se tratará primero de planear la convivencia con una multitud excitada que se aglutina a diario en torno a un orador iluminado que ensalza, a voz en grito, “*la tradició cultural i democràtica*”, lanzando sus dardos contra “*la desidia voluntària i organitzada des del centre o pel centre*” (VSCS: 25). Mítines que siempre acaban en una contradictoria oposición entre los mismos catalanistas (pitan y apedrean al mismísimo Francesc Cambó, destacado dirigente de la *Lliga Regionalista de Catalunya*, miembro fundador de la *Mancomunitat*, impulsador de la campaña autonomista con la redacción de un documento reivindicador titulado “*Missatge i bases de l'autonomia*”), o en una divertida batalla campal entre los separatistas y los jóvenes bárbaros de Alejandro Lerroux, fundador del Partido Republicano Radical, bajo la mirada cómplice de los guardias:

La gente huía, salvo aquellos que se hallaban enzarzados en la lucha cuerpo a cuerpo. Corrían en las direcciones expeditas: Ramblas de Cataluña, Ronda de San Pedro y Puerta de Ángel. El orador se había esfumado y los jóvenes bárbaros desgarraban la bandera catalana. (VSCS: 26)

El trozo de texto elegido plantea un tema muy manido en la España actual en la que los gobernantes tienen mucha dificultad para llevar a todos a admitir que la transición sólo dio el visto bueno a las autonomías a condición de que no peligraran la unidad de fe, lengua, cultura y territorio lograda después de la Reconquista. Paradójicamente, resulta que a causa de las autonomías, asistimos a la disgregación de España porque partiendo de la idea de que cada lengua es vehículo

de una cultura y apoyándose en las diferencias interregionales, los nacionalismos han vuelto a un pasado separatista que todos creían superado.

La defensa de lo autóctono local, según parece, ha llevado a ciertos políticos a agitar, como bandera exclusiva, un hecho diferencial lingüístico-cultural para reivindicar un poder socio-económico y político distinto e independiente del nacional en nombre de una ideología difusa que se contenta -igual que el orador del aludido mitin, cuya huída, tras armar el lío, pone de realce lo vulgar y anacrónica que es la estrategia de la tensión entronizada por unas minorías delirantes que tienen una visión excluyente de la democracia- con manipular las emociones de las masas.

En la novela que nos interesa, la calle parece hacerse eco de las preocupaciones de los partidarios de la unidad de España, al albergar tras la refriega una verbena que reconcilia al pueblo consigo mismo, por facilitar su reencuentro con su naturaleza verdadera, por liberar el “cante jondo” que lleva en el alma. Es entonces cuando el lector comprueba que pese a las adversidades y al espíritu belicoso de los ideólogos, el pueblo genuino no ha renunciado a la tradición, a las fiestas seculares que le permiten quitarse de encima cualquier coloración local o social, para soltar un grito unánime de alegría y liberación, intensamente vividas por todos:

Tomé la puerta y me largué a la calle [...] Se oían explosiones y relampagueaban en el cielo los cohetes; sonaban charangas, circulaban en todas direcciones gentes vestidas de gala, cubiertos algunos con antifaces y máscaras [...] Las Ramblas [...] parecían una sala de baile, un circo y un manicomio. Había grupos bullangueros de ciudadanos, provistos de toda clase de ruidosos instrumentos, enjambres de

soldados bailaban en coros [...] Hasta los policías de turno cantaban y arrojaban petardos al paso de las mozas de la vida. (VSCS: 369)

Nos estamos moviendo por el mismo espacio en el que tuvo lugar el mitin nacionalista, pero el pueblo se ha encargado de cambiar el decorado proponiéndonos, en lugar de la contienda, la fiesta verbenera, momento de paz y comunión de las que participa la misma fuerza represiva que cargaba -hace un momento- contra los contendientes. Es el revés de la medalla; así funciona la vida, cíclica por esencia: sus altibajos corresponden con las dos caras de una misma moneda en la que Eduardo Mendoza estampa la imagen cambiante de una Barcelona agitada y bulliciosa, para bien y para mal.

Por desgracia, el despertar será brutal para los que viven “en los suburbios [...] chapoteando en lodazales pestilentes”, respirando “emanaciones viciosas” (VSCS: 85). No van mejor parados Javier Miranda y Perico Serramadriles. Uno por encontrar, al volver de madrugada a casa, a su esposa agonizando; otro por la borrachera que le llevó a romperse la cabeza, cayendo. Con lo que la fiesta de la víspera parece haber agudizado las miserias del pueblo.

En el hospital adonde acuden Javier y Perico, las cabezas vendadas, los rostros magullados, los brazos fracturados, dejan en la atmósfera olor a pena, dolor, sufrimiento, prueba de que la verbena se saldó, antinómicamente, con su lote de desgracias. Desgracias que logran sacarle a Javier Miranda del letargo e hibernación sentimental en los que vive, para mandar a paseo a Max (“vete, por favor, y dile al señor Lepprince que, si hay novedades, yo se las haré saber”, VSCS: 381). Actitud encomiable que nos indica que el vallisoletano no está ya dispuesto a aceptar el martirio por saber que el francés tiene donde aplicar su conmiseración a causa del

“estado rayano en la insania” (VSCS: 343) de su propia esposa que anda gritando y dejando caer las tazas, sin que su marido se decida a mandarla al manicomio.

El manicomio es cosa de pobres, de desheredados como Nemesio que acaba en el Sanatorio de San Braulio (hoy Sant Boi) de Llobregat, por haberse atrevido a visitar Montjuïc, este museo de horrores de los tiempos modernos barceloneses, movido por una conmovedora solidaridad con Julián y sus compañeros anarquistas, injustamente condenados.

En el sanatorio, a las numerosas imágenes de santos colgadas de la pared, se les atribuye el poder de dar salud, esperanza y vida, pero en Montjuïc, el sacerdote que pasa juntos a los reos, “musitando una plegaria” (VSCS: 339), no les trae más que la muerte, suponiendo su presencia un inminente adiós a la vida.

Más allá de la puesta en solfa de las contradicciones de la religión, en Montjuïc el castillo que impone su fortaleza color de sangre al visitante, los centinelas en las almenas, los tambores doblando a muerte, los ojos desorbitados de los condenados, el ruido seco de las cerraduras, cadenas y rejas, la presencia escurridiza del capellán, y, por fin, la descarga nutrida que acaba con la vida de unos inocentes, nos llevan a otro universo, a un ambiente sepulcral, símbolo de la represión institucionalizada, materialización en la Barcelona del bienio 1917-1919 de la enfeudación ciega del Poder al Capital que dicta a capricho ley y sentencia.

Nemesio, ante este espectáculo terrorífico, pierde humanamente el juicio, desquiciado por la barbarie humana que Eduardo Mendoza señala sin alzar la voz, consciente de que no había manera de luchar contra el triunfo de la injusticia en aquella sociedad desequilibrada en la que los ricos solían descargar su ira,

enmascarar sus crímenes y saciar su sed de venganza sobre los desheredados, tachándolos de los demonios.

Demonios a los que Nemesio intenta conjurar desde su celda pestilente, transportándonos a los cielos iluminados por la barba luminosa del mismísimo Jesucristo cuyos ojos “despedían chispas” (VSCS: 149). En este universo trascendental en el que unos seres humanos muy peculiares pretenden hablar a unos espíritus superiores, Nemesio no anda tan solo como parece a primera vista.

La buena de María Rosa Savolta acompaña a Nemesio, si bien su marido tan pulcro se resiste a “someter su cordura a los fríos análisis de un profesional” (VSCS: 343), por pensar que sería un duro suplicio para su esmerada esposa. Ahora que el desorden tremendo en el que ella acaba viviendo, encerrada en una casa polvorienta, rodeada de colillas echadas por el suelo, “sumida en un estado cataléptico, con los ojos fijos en el techo” (VSCS: 434), denota una indudable falta de cordura, por distar mucho este ambiente de ruina y decadencia del cuadro idílico en el que se celebró la fiesta primaveral de los Lepprince, en “un salón donde todos y cada uno de los objetos rivalizaban entre sí en finura y delicadeza” (VSCS: 201).

Asimismo, en Bata (Guinea), el comisario Vázquez, víctima de una extraña enfermedad tropical, confiesa que tiene los “nervios [...] desquiciados” (VSCS: 189), y el cerebro bailando al son endemoniado del poderoso tambor africano convocando a los espíritus de los antepasados.

Hasta el plácido Miranda estuvo, en algún momento, andando y hablando a solas por las calles y tuvo que volver a Valladolid para escapar de las “ensoñaciones

tortuosas” que le asaltaban de noche y le hacían flotar “en las ondas del delirio” (VSCS: 184).

Por fin, según el comisario Vázquez, el *mestre* Roca no pasa de ser un “pseudo-santón más loco que cuerdo”, que anda predicando ideas nefastas mediante una “cháchara de [...] de mercachifles de falsa santidad” (VSCS: 99).

La soledad de Nemesio, pues, es tan sólo aparente. A Nemesio le acompañan unos cuantos locos en la casa de todos que era la Barcelona del bienio 1917-1919, en la que cabían mendigos y ricos, tascas y casinos, santos y putas, casas-torres y tugurios; los reyes y los forzudos, los balnearios y los pantanos, los anarquistas y los monjes: el mundo.

Eduardo Mendoza nos hace visitar un mundo materializado por cuatro continentes: Europa (la urbana y la rústica: Barcelona y sus alrededores), África (la blanca y la negra exótica: Tetuán y Bata), América donde Javier Miranda acaba adquiriendo la nacionalidad norteamericana e introduciéndose “en el mundillo financiero de Wall Street” (VSCS: 461), y Asia representada por los “humildes chinos de sedosos atavíos” que proponen a los transeúntes “mercancías peregrinas, baratijas y ungüentos, salsas picantes, pieles de serpiente, figurillas minuciosamente talladas” (VSCS: 199).

Este cosmopolitismo y la ronda de las estaciones que observamos en el relato que se nos propone hacen de *La verdad sobre el caso Savolta* una novela contrastada, coloreada y expresiva:

El verano deslumbrante, plomizo y húmedo atenazó la ciudad y sus habitantes. El clima repercutió en la frágil constitución de María Rosa Savolta [...] Nació en mí un

hirviente rencor contra las circunstancias en que me hallaba
[...] Día a día aumentaba mi exasperación. (VSCS: 365)

Los rigores del estío quedan plasmados en un cuadro en el que el sol plomizo es el principal protagonista por influir mucho en el estado anímico de los seres con los que comparte el escenario, por determinar su comportamiento. El verano, por tanto, deja de ser un mero decorado ambiental para dotarse de cualidades humanas.

Asimismo, el encuentro entre Domingo Pajarito de Soto y Lepprince tiene lugar “una tarde fría de noviembre” (VSCS: 28), en el ambiente vetusto de la sala-biblioteca de Cortabanyes, y todo pasa como si, contaminado de la languidez del otoño, Pajarito de Soto tieso en su silla, medio dormido, medio despierto, fuera tan sólo un elemento del decorado, impasible, indiferente al sabio monólogo de su interlocutor que no tiene ninguna dificultad para convencerle.

En el mismo orden de ideas, el vaho condensado en la ventanilla del vagón en el que Javier Miranda viaja en dirección a la empresa Savolta, adonde llegará a destiempo, cuando la reunión obreros-patronos tornaba al vinagre; Pajarito de Soto, tiritando en la lóbrega “noche fría, seca y sin luz” (VSCS: 229), rumbo a la taberna, y el frío que se le mete hasta los huesos a Nemesio (VSCS: 265), evidencian los rigores del clima invernal, así como el ambiente cargado augura del trágico desenlace –el asesinato del periodista– que el “ulular del viento” por las callejuelas desiertas, parecía anunciar.

Por último, cuando “la primavera se anunciaba insuflando en el aire esa fragancia que tiene algo del vértigo placentero de la locura” (VSCS: 269), Javier Miranda, pensando en los embriagadores placeres de la carne, cegado por la belleza

deslumbrante de María Coral, se olvidó de todos los defectos morales de la gitana y se metió en una boda que vino a ser un verdadero desastre.

A modo de corolario, diremos que Eduardo Mendoza nos transporta permanentemente de un ambiente a otro y nos pone en contacto con diversas identidades, con objeto de reflejar los contornos pluriculturales y los avatares de una sociedad difusa y compleja, en un momento muy confuso de su historia. Mediante este planteamiento, aborda temas tan variados como la inmigración, la marginación social, la explotación, las desventajas del progreso, la degradación moral, la corrupción estatal, los dramas existenciales, sintetizándolo todo, sin estridencias, en un continuo roce de sensibilidades y pareceres, prejuicios y actitudes que se desarrollan en un marco común: Barcelona, “pintoresca y trágica, bulliciosa y viva, repleta de contrastes de todo tipo” (Alonso, 1988: 41), en medio de los que el escritor barcelonés convida continuamente al lector a una reflexión sociológica, confiriendo al espacio valor moral y humano.

La verdad sobre el caso Savolta, construida en torno a la historia de la ciudad condal e inspirada en sus ambientes, ofrece al lector imágenes fragmentadas y alternantes de una sociedad tan revuelta que cada enfoque constituye, por sí solo, un tema nuevo que añade colores a la visión prismática que Eduardo Mendoza tiene de esta comunidad cuyas diferencias tienden, empero, a desaparecer al llegar la noche.

III. 3. LA NOCHE COMO ESCENARIO

El daño estuvo, Señor bachiller Alonso López, en venir como veniades, de noche, vestidos con aquellas sobrepellices, con las hachas encendidas, rezando, cubiertos de luto, que propiamente semejábades cosa mala y del otro mundo [...]; que por tales os juzgué y tuve siempre.

(Cervantes, 2003: 154)

En *La verdad sobre el caso Savolta*, -además de las concurridas fiestas mundanas y de la movida verbena de San Juan, ya comentadas- la noche es el escenario de varios acontecimientos durante los que, fiel a la línea de toda la novela contemporánea, Eduardo Mendoza ha “ascendido a protagonistas personajes de cualquier condición social, cada uno con su ambiente, visión del mundo y modo peculiar de expresarse” (Amorós, 1981: 73), procurando involucrarlos, en la espesura de las tinieblas, en aventuras cuyo desarrollo y desenlace no desentonen con la atmósfera de terror, miedo o perversión que impera en gran parte de la novela.

La noche aparece así como el momento idóneo para observar ciertas escenas de la vida real que se producen al margen de la vida normal, cuya descripción y ambientación hacen de la *opera prima* de Mendoza un libro harto sorprendente en el que los elementos naturales, las circunstancias y las figuras nocturnas parecen obrar de conjunto para desplegar ante el lector, ora una pantalla mágica que transfigura alegremente el vivir en Barcelona a principios del siglo XX, ora un velo de misterio que encubre los momentos más angustiosos por los que pasan varios personajes.

Detrás de esta cortina de humo, “junto a la curiosidad por los ambientes más bajos” y a la escenificación de la conducta del “hombre medio, el *average man* o

everyman inglés, que representa bien, con su falta de rasgos singulares, a la sociedad de masas” (Amorós, 1981: 73), Eduardo Mendoza se entretiene describiendo la incursión de los ricos en este mundo nocturno desarrapado que se parece a una nueva bohemia que desnuda y revela el lado depravado de su personalidad.

La primera imagen de esta versión degradada de las clases altas nos viene de la pareja Miranda-Leprince, dos emigrantes de fortuna diversa, siendo el primero un empleado medio, ayudante de abogado, que pasa apuros, perteneciendo el otro a la burguesía de los negocios, con todo lo que esto supone como privilegios. Lo normal *–a priori–* es que sea Miranda quien necesite la ayuda de Leprince, pero resulta que es éste el demandante:

Luego, Cortabanyes me llamó, me presentó a Leprince y me preguntó si tenía comprometida la noche. Le dije la verdad, que no. Me pidió que acompañase al francés y le prestase mi ayuda, que me convirtiese, por una noche, en “algo así como su secretario particular”. (VSCS: 34)

Eduardo Mendoza suscita de entrada la curiosidad del lector, presentándole una escena insólita en la que un alto cargo barcelonés solicita de un aprendiz abogado un servicio nocturno, dejando además entender que dicho servicio puede requerir el uso de armas de fuego: *****

Al salir a la calle, Leprince abrió un pequeño cofre adherido al estribo del automóvil y extrajo un par de pistolones.

-¿Sabrás manejar un arma? –me dijo.

-¿Será necesario? –le pregunté. (VSCS: 34)

Muy especial, pues, hasta peligroso, será este servicio del que no tenemos más precisiones pero que parece ya muy alejado del campo tradicional de intervención de Javier Miranda cuyo trabajo consistía en hacer “recados en el Palacio de Justicia y en los juzgados municipales” y en acompañar “a los clientes a prestar declaración” (VSCS: 22). El proceder del joven industrial, pues, provoca la sorpresa y la desconfianza de Javier que sospecha que lo que se trama no es nada limpio. Sospechas que irán confirmándose al comprobar el “secretario particular” de Lepprince que su destino era un vulgar aposento de paredes “empapeladas de andrajos, sin ventanas ni orificio alguno de ventilación” (VSCS: 50), en el que les acogen dos hombres musculosos cuya repentina aparición aumenta la tensión psicológica que ha ido invadiendo y abrumando al lector:

Supongo –empezó diciendo Lepprince- que no debo revelar cómo tuve conocimiento de su existencia [...]

-Es natural –dijo uno de los forzudos-, somos bastante conocidos.

-Ni el carácter de la propuesta que vengo a formularles.

-¿Una propuesta? –dijo el otro forzudo-. ¿Qué propuesta?

El francés pareció desconcertado, pero reaccionó.

-Un trabajo que deberían realizar para mí..., para nosotros, quise decir. He oído que realizan ustedes este tipo de trabajo... al margen de sus actividades artísticas [...]

En el silencio que se produjo, sonó la voz de María Coral:

-Está bien, señores, ¿a quién hay que pegar?

Leppince se ruborizó.

-Vaya..., es decir... -balbuceó.

-Conviene que las cosas sean claras. ¿Se trata de gente importante?

-No –dijo el francés-, gentecilla de poca monta [...], elementos perturbadores del... buen orden de la empresa. (VSCS: 60-61)

Descubrimos así el encanallamiento del joven dandi obligado, de manera abrupta, a olvidarse de su cargo y rango social, para someterse de noche, en una pocilga, al interrogatorio irreverente de una chica cualquiera que le lleva a confesar, tras mil rodeos, su vil deseo de domar por la fuerza a los obreros.

La suciedad del lugar, la falta de escrúpulos de sus ocupantes, y la ilegalidad del servicio solicitado, desnudan la personalidad de Leppince, así como confunden en el mismo acto reprobatorio a María Coral acostumbrada a moverse por este universo perverso, y a Javier Miranda que descubre, atónito, hasta qué punto sus “ídolos”, los de arriba, son corrompidos, capaces como la chusma de todas las bajezas:

Recuerdo que odié sin conocerle al “Hombre de la Mano de Hierro” y a todas las circunstancias que mezclaban en su tela de araña venenosa el destino de aquella niña con la suerte fatídica del hampa y el laberinto dramático del crimen; sin salida. Odié la pobreza, me odié a mí mismo, a Cortabanyes que me había hecho partícipe de la contrata, a la empresa Savolta. (VSCS: 51)

La actuación nocturna de Leppince le ha revelado a Javier el verdadero carácter de los de arriba; aquéllos cuyo círculo supuestamente privilegiado se le aparece de repente soez, peor que su entorno cotidiano. Pero el desmoronamiento de los ídolos de antaño no suscita en él ninguna rebeldía abierta contra la burguesía, sino un leve sentimiento de repulsión por la vida en general y sus desgracias. Repulsión efímera que no desemboca en una reacción enérgica para sustraerse del círculo vicioso en el que su empleador le ha metido, o condenar la represión en trámite, sino que se diluye en el ambiente de despreocupación que reina en el cabaret donde contaminados por la dejadez circundante, todos los parroquianos, inclusive Leppince, acaban siendo muy groseros:

El francés se había levantado con el rostro encendido, los cabellos alborotados, la camisa entreabierta y los ojos relampagueantes [...]

Agarró al oficinista por las solapas de su terno raído y lo llevó en volandas a través de la pista depositándolo sobre el regazo del vejete. A continuación [...] dio un puntapié a la silla del marino. Éste se despertó furioso.

-¿Qué diablos sucede? –rugió.

-Que me molestan sus ruidos en general y sus ronquidos en particular, ¿está claro?

-Está claro que le voy a partir los morros –dijo el marinero sacando su matraca, pero la dejó caer cuando vio que Leppince lo tenía encañonado con el pistolón.

-Si quiere camorra, le meto un tiro en el entrecejo.

(VSCS: 57)

En este “local obsceno y viciado por todo lo bajo y malo de este mundo” (VSCS: 51), en el que “forzudos, busconas, alcohólicos e individuos de torturada sexualidad intervienen, muy motivados, a voz en cuello, en algo parecido a un campeonato mundial de la chabacanería” (Moix, 2006: 65), Lepprince es el que se lleva la palma, desdiciendo la personalidad de joven dandi que venía cultivando hasta ahora, echando por tierra la máscara que llevan puesta los patronos a los que representa.

A Javier Miranda le cuesta contemplar, sin un asomo de estupor, la imagen rebajada de un Lepprince comportándose como un malvado, protagonizando una escena muy animada de subidos colores picarescos. Lepprince, en cambio, reacciona como un tipo normal, hasta vulgar, que no ve nada indecente en su conducta y se esfuerza tras la borrachera por parecer natural:

-Estas aventurillas me enloquecen. Hacía tantos años que no veía amanecer tras una juerga. ¡Vaya por Dios! Lo bien que lo hemos pasado. (VSCS: 63)

Recordando a Bergson, podemos decir que hay en Lepprince dos *egos* en pugna: el “yo social” que le impone ciertas normas de clase que requieren que guarde en cualquier circunstancia el decoro, y el “yo profundo” que se rebela contra dichas reglas para revelar su degradada personalidad verdadera. Personalidad diluida, las más de las veces, en un comportamiento de clase que hace insólita su presencia en este local polvoriento, frecuentado por una clientela de la que Eduardo Mendoza hace un retrato nada halagüeño: un marino barbudo y fornido, en busca de aventuras; un vejete muy fino que tiene pinta de marica; un tipo huraño que intenta ahogar en el vino sus desgracias matrimoniales, y que acaba arrullado en los brazos

del aludido vejete; y, para completar el cuadro, unas mujeres semidesnudas ofreciéndose impúdicamente a la galería.

Eduardo Mendoza nos ha introducido en este antro obscuro con objeto de pintar la vida en los bajos fondos barceloneses; una vida pecaminosa en la que representantes de todas las clases sociales juntan, bajo el velo de la noche, sus perversiones que les llevan casi siempre a la perdición o al drama irreparable:

-La semana pasada se nos suicidó un parroquiano. (VSCS: 44)

-¿Cómo se suicidó ese parroquiano? –pregunté a Remedios.

-De un pistoletazo. El insensato nos causó la ruina por ser teatral. Ahora estamos pendientes de la decisión de la policía para ver si nos cierran el establecimiento. (VSCS: 54)

La muerte parece ser algo corriente en este ámbito, un espectáculo normal, natural, en total conformidad con la vida desperdiciada que lleva la clientela habitual de este “desangelado cabaret” (VSCS: 51) en el que nadie se lamenta por la trágica desaparición de un compañero de infortunio, siendo la única preocupación de todos que no se cierre, por lo ocurrido, el local que es, para estos desechos humanos que no suelen tener otra, como su propia casa, el único lugar donde se sienten a gusto, como si allí algún demonio los arrojara.

La trivialización de la vida y la desacralización de la muerte dejan patente que los que frecuentan los bajos fondos no saben de sentimentalismos, ni tienen tiempo para lloriquear sobre la suerte, a lo mejor merecida, de un desgraciado, a la vez que evidencian que en este “submundo desharrapado, picaresco” todos buscan

“ante todo la propia subsistencia” (Alonso, 1988: 40), la supervivencia y la salvación, encomendando su alma al diablo y huyendo como de la peste de la policía.

Eduardo Mendoza intenta abrirle los ojos a Javier Miranda (representa a la clase media) al llevarle a los confines del mal y la perversión donde es Leppince (vale por los burgueses) el que se lleva la palma en lo grosero y escatológico. Y no es, en la novela, el único directivo de la empresa Savolta que frecuenta estos lugares podridos; Parells, el financiero de dicha institución, no vacila en ir de noche, bajo la lluvia, a la taberna para acercarse a un individuo muy sucio y harapiento que desarrollaba “sus actividades [...] en el terreno de la pequeña delincuencia callejera [...], y no se había granjeado el respeto de nadie” (VSCS: 286):

El misterioso bienhechor continuó hablando en susurros. Estaba nervioso a todas luces y mientras duró la entrevista consultó en varias ocasiones su reloj –una pesada pieza de oro que atrajo sobre sí las codiciosas miradas de todos los presentes- y volvía frecuentemente los ojos hacia la puerta. Cuando terminó de hablar se levantó, dio unas monedas a Nemesio Cabra, saludó apresuradamente a la concurrencia y, salió a la calle despreciando el fuerte chaparrón que se abatía sobre la ciudad en aquel preciso instante. (VSCS: 205-206)

Parells, al igual que Leppince, ha tenido que recurrir a los servicios de un ciudadano emérito del hampa, para intentar saber algo del resultado de las investigaciones realizadas por Pajarito de Soto dentro de la empresa. Pero, a diferencia de Leppince que no logra pasar de incógnito en el cabaret, a causa de la borrachera, el viejo financiero es muy receloso, deseoso de ocultar no sólo su identidad, sino también la falsedad y corrupción del sistema y del medio a los que

pertenece. No está nada a sus anchas en esta taberna tan sucia como repulsiva en la que el antes feo, apuesto y despreciado Nemesio, “la rata, el mamarracho, el insecto” (VSCS: 193), se vuelve, como por arte de magia, después de esta entrevista, el hijo majo, mimado por todos.

Este cambio de trato es revelador de que estamos frente a gente sin fe ni ley para quien el dinero lo representa todo. Gente para la que Nemesio deja de repente de ser una basura humana y un intruso, por haber conversado, durante un ratito, a media voz, con un señor que pertenece visiblemente a otra esfera social. Hecho insólito en el cuadro esperpéntico de la taberna de Pepín Mataríos, muy parecida a la de Pica Lagartos (Valle Inclán), donde, acuciados por la necesidad, los clientes habituales y el mismo dueño del lugar, no tienen escrúpulos por no poder pagar el precio de la dignidad ni ser exigentes en cuanto a medio de subsistencia, ocio o a la naturaleza de su placer:

Los clientes volvieron a soltar la carcajada.
-¡Buena compañía te has buscado, Nemesio! –
gritaron al fondo de la sala.

-¡Un loco y un borracho! ¡Qué comparsa! –dijo
otra voz. (VSCS: 226)

En la taberna, hasta lo más trivial se vuelve carnavalesco, motivo de risa o divertimento. Esta hilaridad forzada encubre otras actividades que tienen como teatro la trastienda “iluminada por un candil de aceite que colgaba del techo sobre una mesa”. Siguiendo a Nemesio, en busca de Julián para solicitar informaciones referentes a Pajarito de Soto, topamos allí con “cuatro hombres de pobladas barbas negras, gruesas chaquetas de franela parda y gorras con visera sobre los ojos que fumaban pitillos amarillentos, brutalmente liados” (VSCS: 213).

Descubrimos así que la taberna es punto de encuentro y lugar de reunión para los anarquistas cuya presencia en este local no se explicaría de otra manera, ya que “ninguno [de ellos] bebía” (VSCS: 213). La fachada visible de la barraca (la clientela chistosa) enmascara lo que se trama en su interior: la delincuencia primaria (los borrachos, las prostitutas y los pícaros) que se exhibe de buena gana, es como una cortina de humo que se le echa a la cara a la justicia para encubrir las reuniones clandestinas y los atentados que los conspiradores planean y ejecutan desde allí de noche.

Buena prueba de lo dicho es el “complejo instrumento en cuya parte superior destacaba una especie de despertador al que daba cuerda con meticulosa lentitud” (VSCS: 213) uno de los asistentes a la reunión, porque este instrumento de relojería era una bomba (programada para algún atentado contra los adversarios de las doctrinas obreristas muy difundidas en la Barcelona de entre 1917 y 1919) que “emitió un silbido y dejó de marcar el compás [cuando] en la calle un reloj dio cinco campanadas” (VSCS: 215).

Pues Nemesio, conocedor, por ser chivato, de la existencia de la célula anarquista, su horario tardío, sus miembros y sus actividades delictivas, nos ha llevado a descubrir, como en *La Fontana de oro*, la taberna bajo otra dimensión mafiosa, auspiciada en el pasado por Pepín Matacríos que “había sido faccioso de una suerte de mafia local que [...] se reunía en su taberna y a la que controlaba desde detrás del mostrador” (VSCS: 36).

Don Segundino, pues, no hace sino prolongar cierta tradición tabernera al albergar a Julián y sus compañeros barbudos, y la propensión de los bajos fondos a encubrir la conspiración política y social, con la utópica convicción de que llegará a

cambiar la faz del mundo. El temor que se apodera de la “concurrancia [...] petrificada [que] parecía buscar el anonimato, la invisibilidad, en el mutismo y la quietud” (VSCS: 228), al oír en la taberna a Domingo Pajarito de Soto cargar abiertamente contra la burguesía, indica bien que el pasado no dista mucho del presente y que los taberneros y sus clientes siguen soñando con el desquite, apoyando la conspiración, pero lo hacen bajo capa por miedo a las represalias:

Transcurridos unos segundos, el dueño del establecimiento se acercó a la mesa del beodo [...], carraspeó y dijo con voz afectadamente firme:

-Salga de aquí, señor. No quiero líos en mi casa [...]

-¡Que se vaya, que se vaya! –dijeron los parroquianos al unísono. Algunos lanzaban miradas temerosas a la puerta. (VSCS: 229)

La noche viene así a ser el decorado de los momentos más angustiosos de la novela. Momentos en los que la soledad, el silencio y la hora desierta se prestan maravillosamente bien a los actos más odiosos. Es entonces cuando el ritmo de la novela se acelera, cogiéndole al lector en un torbellino de acontecimientos delictivos cuyos autores logran sustraerse a la Ley y a la Justicia, y dejar impunes sus fechorías, arropándose con el manto de las tinieblas:

La noche era deliciosa, apacible [...], y la democrática calle de la Independencia se veía solitaria, quieta, silenciosa [...] A poco aparece un joven trabajador, [...] de rasgos afilados y pletórico de vida y de ilusiones [...] A pocos metros del portal de su casa, dos hombres fornidos, de ojos amenazadores, se destacan de la sombra y avanzan hacia él....-¡Alto ahí! –exclama uno de ellos [...] -¡Dale duro! –exclama el que parece dirigir la partida. Así escarmentará de una vez por todas. (VSCS: 66-67)

Eduardo Mendoza nos presenta el drama que se avecina, jugando con los contrastes entre la plácida quietud de la hora y las figuras amenazadoras que salen de repente de las tinieblas para atentar salvajemente contra el obrero Vicente Puente García, antes de desaparecer, como por ensalmo, en la lóbrega noche. Como en un *thriller*, la adrenalina sube de pronto, poniendo a prueba los nervios del lector al que el narrador no da explicación alguna, sino que le deja a solas con el enigma, frente a miles de especulaciones.

Ocurre igual con el asesinato de Pajarito de Soto, al cabo de una noche rica en peripecias (la tumultuosa reunión en la empresa Savolta, el sermón incendiario del beodo en la taberna, la búsqueda de un buzón para echar la carta que acaba transformando la novela en un campo de batalla, el atentado y los comentarios de las vecinas del difunto); con el magnate Savolta, tiroteado en su propia casa en medio de miles de invitados, cuando la nochevieja, y también con “la comitiva extraña que formaban Max, [agarrando] a María Coral por los pies, y el *chauffeur* por los hombros” (VSCS: 244), al pasar delante del portero de la pensión, llevando a una mujer exánime, sin aclarar nada.

El lance anterior nos pone al desnudo las relaciones perversas existentes entre la gitana y el industrial francés que la conduce a un hotel donde la acogida jovial del mayordomo y la familiaridad con la que Leppince se dirige a él, nos revelan que la pareja conoce bien este lugar en el que se le propone nuevamente una habitación interior “muy discreta y silenciosa. *Très, très mignon*” (VSCS: 255), con la creencia de que viene a por los intercambios carnales de siempre.

Así de torturado sexualmente e indecente nos parece el hombre ocupado, al salir de la tasca durante la Nochevieja, “en tenerse sobre sus pies y en manosear a la

mujer” (VSCS: 265) que va con él, siendo la única diferencia la riqueza que le permite a Lepprince costear una estancia erótica en un lugar privado, cuando la pobreza de aquél le condena a arreglárselas como puede, donde le pillen la tentación y la ocasión. La noche deja patentes la perversión de ambos, su vida lujuriosa y la conducta indecorosa que les lleva a osarlo todo con objeto de satisfacer sus obsesiones lascivas, sin miramiento por la moral social.

Evoquemos, en este registro, la presencia-sorpresa de Lepprince en casa de Javier Miranda para informarle de que su esposa, con la que tiene relaciones adulterinas, se ha fugado con Max y mandarle que les persiga por la provincia agreste de Lérida; el argumento esgrimido por el fugitivo (“la repentina *découverte de la grossesse* de María Coral”, VSCS: 413) para llevar a Javier a cederles el automóvil; las noches ruidosas en los establos de las masías, en compañía de unas damas muy peculiares, durante la vuelta a Barcelona, con objeto de señalar que el escritor barcelonés aprovecha a lo sumo los recursos narrativos y las perspectivas novelescas que la noche ofrece como escenario idóneo para ubicar los dramas existenciales, los ajustes de cuenta, y las conductas lascivas que hacen de *La verdad sobre el caso Savolta* una novela de costumbres que “bajo anécdotas en apariencia dominadas por el relato de aventuras, encierra una interpretación moral de [la] sociedad” (Sanz Villanueva, 1980: 306).

Pero la novela es también, y sobre todo, una empresa lúdica; un juego que hace posible la presencia anacrónica de los Reyes de España en casa de Lepprince:

Había policías estacionados en las aceras y en el cruce se veían jinetes con capa, espada y tricornio [...] Por la cuesta subían caballos y carrozas [...] Los jinetes que montaban guardia en las esquinas

desvainaron los sables y presentaron armas [...] Sonaban cornetas. Algunos vecinos sobresaltados por aquella inesperada charanga, se asomaban y eran violentamente rechazados por la policía al interior de las casas [...] Parells se recobró de su estupefacción y dijo a media voz:

-¡Esto es el colmo!

-¿Quién era? –preguntó su esposa con un ligero temblor de voz.

-El rey. Vámonos. (VSCS: 318-319)

El despliegue de seguridad es impresionante, la ambientación perfecta. Pero el sobresalto de los vecinos, la estupefacción de Parells, el temblor de su esposa y la profusión de detalles que el escritor barcelonés trae desacostumbradamente a capítulo, muestran que de todas las ocurrencias de Eduardo Mendoza, ésta es la más inverosímil. No nos convence nada el motivo evocado pues no admite cierta lógica que el monarca español requiera la mediación de un extranjero advenedizo, metido en líos de faldas, de los que “todo Barcelona” tiene eco, informado por “la prensa de izquierdas” (VSCS: 372), para granjearse la simpatía de los catalanes. Todo, en este cuadro, -la llaneza y afabilidad del monarca, el uniforme oficial de gala que luce para acudir a una fiesta mundana y privada, la familiaridad con la que Leppince le trata, la connivencia entre ambos- nos parece irreal.

Más acorde con el tono y contenido de la novela es la larga búsqueda que le llevó a Javier Miranda, “una noche, a mediados o finales de octubre, en una casa señorial y ruinoso de la calle de la Unión” (VSCS: 78), ya que su encuentro con Teresa y Pajarito de Soto se inscribe en la lógica del relato e influye en su desarrollo posterior.

Tampoco necesita el narrador incurrir en detalles para que parezca natural, normal, la presencia nocturna del comisario Vázquez en casa de Javier Miranda, con objeto de realizar en su ausencia una pesquisa y luego someterle a su vuelta a cierto interrogatorio porque “demasiadas coincidencias” (VSCS: 157) le vinculan con los hechos que investiga.

Al igual que el comisario Vázquez, partiendo de las escenas nocturnas, muchos personajes se inclinan a reflexionar, cada cual en su dominio de competencia o intervención, acerca de la vida circundante y de los problemas que plantea. Nemesio Cabra Gómez inicia estas “tertulias”, jactándose de saberlo todo por velar “cuando descansa la gente de bien” (VSCS:134), dejando entender que es entonces cuando las lenguas se deslían en los figones, las tascas, tabernas y trastiendas, bajo el efecto de la borrachera, para hacer y deshacer la actualidad, desmontando y montando todos los líos sociales, comentando “lo que ha pasado, y lo que pasará, lo que se dice y lo que se calla” (VSCS: 134).

Pajarito de Soto y Javier Miranda toman el relevo, con una amistad afianzada en paseos interminables por “los rincones de la ciudad dormida, poblados de mágicas palpitaciones” (VSCS: 80), vaciando botellas y botellas de vino, discutiendo acaloradamente sobre temas como la moral social que tiende a aniquilar la libertad del individuo, dictándole las más de las veces una línea de conducta que no concuerda con sus intereses propios.

Pajarito de Soto no cree en la necesidad de una conducta unánime, uniformizada, base de una existencia en la que “si uno sólo de los miembros de la comunidad no acata la idea o no cumple la moral, ésta y aquélla se desintegran, no sirven para nada y, en lugar de fortalecer a cuantos los adoptan, los debilitan y

entregan en manos del enemigo” (VSCS: 36). Es un activista inconformista que no se reconoce en eso de vivir acorde con la moral impuesta por las realidades sociales, así como le parece antinómico asociar la noción y el concepto de libertad con la sumisión a cualquier norma o el “estricto cumplimiento” de cualquier deber.

Pajarito de Soto es, igual que Kant, partidario de una convivencia libre, basada en la autonomía de la voluntad, la independencia de la persona que deriva de una pauta de comportamiento dictada por la propia voluntad, y no por una instancia ajena al sujeto, como sucede en las Éticas Heterónomas. Rechazando por completo el determinismo skinneriano, propone la disolución de la moral en la *praxis*, el acto libre, expresión de una autodeterminación absoluta, sin regla, sustentada por una libertad total que es, en realidad, la negación teórica y práctica de la moral.

Tal postura, a Pajarito Soto, le lleva a hacer la apología del anarquismo y a alabar la capacidad de sus adeptos de acomodar su conducta y los valores que conlleva a una necesidad circunstancial de auto posesión mediante la acción espontánea, incontrolada. El tema socio existencial que trata, deriva así en un debate político a propósito del que su interlocutor –Javier Miranda- no tiene suficiente información; ello le obliga al “conferenciante” a llevarle a la trastienda de una librería donde algún Apóstol “de barba cana, vestido con un traje negro muy usado”, rodeado de “hombres de todas las edades, de condición humilde, a juzgar por su aspecto” (VSCS: 102), se dedica, al atardecer, a la propagación de la Idea.

El *mestre* Roca no se contenta con sacar a la luz “los temas axiales del anarquismo”, sino que insiste para que los oyentes mediten, al salir de la charla, “no la idea, sino la acción. La acción infinita, sin límites, sin rémora” (VSCS: 122), pues piensa que la emancipación de las masas ha de ser obra de las mismas, según

reza el lema de la Primera Internacional, mediante una protesta social confederada, encaminada a una transformación radical de la sociedad capitalista.

Al esforzarse por clarificar, desarrollar, propagar la Idea, y a la vez alentar el espíritu de rebeldía entre los trabajadores, afirmando tajantemente que la misión de la Idea es “desencadenar los acontecimientos, transmutarse [...] del campo etéreo del pensamiento incorporal al campo material; mover montañas” (VSCS: 122), el *mestre* Roca hace suya la bakuniniana convicción de que es entre los trabajadores donde deben sembrarse las ideas libertarias, porque es la acción espontánea de las masas agrupadas, la única fuerza capaz de derribar las clases sociales.

Javier Miranda, neófito en tales prendas, está completamente perdido en medio de este discurso político y filosófico. De hecho, todo eso le interesa poco: tiene una idea muy vaga del dilema del progreso; es una víctima inocente e inconsciente de la sociedad industrial, un individualista que se mueve en un mar de dudas y contradicciones como la fascinación y el miedo que Leppince le infunde, la repugnancia que siente por los bajos fondos y la irresistible atracción que María Coral, que simboliza la perversión de este medio, ejerce sobre él.

A Miranda, dichas contradicciones le llevarán a iniciar un descenso al infierno que culminará con el casamiento con la “divina gitana”, arreglado por el también “enganchado” Leppince, para poner a salvo su reputación de hombre casado, sin renunciar a los servicios especiales de la pareja. Reír, pues, de las desgracias de un “bienhechor” tan cínico, frío y calculador, casi resulta muy normal:

-¿Es verdad que la empresa Savolta se viene a pique? [...] ¿Es verdad que las acciones salen a cotización? [...]

-Dicen que Leppince se quiere deshacer del paquete que heredó de Savolta, ¿es verdad? Se habla incluso de cierta empresa de Bilbao, interesada en la compra [...]

-¿Y es verdad que un banco de Madrid ha rechazado papel librado por ustedes?

-Pregúntenselo a ese banco. Yo no sé de qué me hablan.

Bah, esos lechuguinos no nos dirán nada.
(VSCS: 233)

Los industriales presentes en la fiesta de los Leppince, especulando con la crisis, echan sus dardos contra Parells, llevándole al cabo de esta conversación sarcástica a enfrentarse con el francés. Entre ambos colaboradores se arma un tremendo lío que conducirá al viejo financiero a la muerte. Muerte a la que el comisario Vázquez alude, a la hora de cerrar estas “veladas”, en un salón de té, en compañía de Javier Miranda (VSCS: 440-453), haciéndole partícipe de sus descubrimientos, dándole su versión de los hechos.

La última charla del comisario Vázquez está preñada de traiciones, pistas entretejidas, conductas tortuosas y crímenes odiosos perpetrados bajo el manto de la noche, de los que sólo se salvan, entre los implicados, Javier Miranda –por cobardía e indeterminación-, y María Coral que ha sobrevivido al envenenamiento de Max, al propio intento de suicidio, y a los lobos en los barrancos en los que se echó (pese a ser embarazada) al vacío para escapar a los guardias que mataron a Max.

Pero todo ello no nos ha de sorprender: María Coral es gitana; tiene siete vidas, por ello lidera a la junta femenina que alza insistentemente en la novela la voz para contarnos la “verdad” de su peculiar existencia.

III. 4. LA VERDAD EN CLAVE DE MUJERES

-Vivo de mi oficio como cada cual oficial del suyo. A quien no me quiere no le busco. De mi casa me vienen a sacar, en mi casa me ruegan. Si bien o mal vivo, Dios es el testigo de mi corazón.

(Rojas, 1978: 222-223)

-On ne naît pas femme: on le devient.

(Beauvoir, 1949: 13)

La galería femenina que Eduardo Mendoza pinta en *La verdad sobre el caso Savolta*, deteniendo la mirada sobre su peculiar gracia o desgracia, se compone de cinco caracteres individuales y de otros tantos grupos que representan las distintas clases sociales visitadas por el escritor barcelonés para llevar a cabo un estudio psicológico y moral que eche luz sobre las diferentes etapas mentales y sociales por las que pasó la mujer española hasta llegar a hacer suyos ciertos principios vanguardistas del movimiento *hippy*, asimilados por muchos, -con razón o no-, con las reivindicaciones feministas que coincidieron con el despertar de la mujer a escala mundial.

Una mujer de vida andariega, fina y pulimentada como una joya, inicia este desfile de modas y modales, aunando, a su belleza deslumbrante, el carácter inmoral que su raza pasea como indudable signo distintivo por las Españas y las épocas, ajena al desprecio colectivo. Se trata de María Coral, gitana, acróbata en un cabaret. La capa de terciopelo con la que suele cubrirse después de sus actuaciones, recuerda *ces plumes de canard* de las que hablaba Jean Cocteau, que son como una coraza sobre la que resbalan los escupitajos de los virtuosos que se descubren, pese a su pecaminosa conducta diaria, ante sus dotes naturales que Javier Miranda evoca casi con el corazón, igual que Don Quijote retratando a Dulcinea:

Tenía el cabello negro y espeso que caía en serenas ondas sobre sus espaldas, los ojos negros también y muy grandes, la boca pequeña de gruesos labios, la nariz recta, la cara redonda. (VSCS: 50)

En contraposición con la apariencia física de la gitana y sus dotes naturales presentados como una prueba de autenticidad, Eduardo Mendoza pone de realce su maquillaje exagerado, la falsa pedrería de la capa, sus frecuentaciones peligrosas, así como la marginada profesión de saltimbanqui que ejerce en un lugar que ella misma compara con una pocilga (VSCS: 62), para imposibilitar cualquier idealización de esta mujer que es fiel reflejo del universo perverso en el que se desenvuelve su vida:

En el silencio que se produjo, sonó la voz de María Coral:

-Está bien, señores, ¿a quién hay que pegar?

-Lepprince se ruborizó.

-Vaya..., es decir... -balbuceó.

-Conviene que las cosas queden claras. ¿Se trata de gente importante?

-No –dijo el francés-, gentecilla de poca monta.

-¿Suelen ir armados?-Ni pensarlo, no...

-El riesgo aumenta la tarifa.

-No hay riesgo, en este caso, pero tampoco voy a discutir la tarifa.

-Resuma los datos, si tiene la bondad – interrumpió la gitana. (VSCS: 61)

Vemos así a la gitana involucrada en unos actos mafiosos, llevando decididamente a cabo las negociaciones entre sus compañeros matones a sueldo y algún directivo de la empresa Savolta. La actitud burlona y provocadora que adopta para dirigirse a este alto cargo, es natural en una mujer que colabora con el hampa, porque la ley del medio podrido en el que vive, la predispone a usar sus encantos naturales para intentar escapar de la humildad de su condición social y de la miseria de su destino:

Fascinante mujer, ¿verdad? –dijo Lepprince.

[...] Misteriosa, me atrevería a decir: como la tumba de un faraón jamás hollada. Dentro puede aguardar la belleza sin límites, el arcano latente pero también la muerte, la ruina, la maldición de los siglos.
(VSCS: 63)

María Coral no ha necesitado ponerle *bar lachi* ni elixir alguno en la bebida para hechizar a Lepprince. Se ha contentado con desplegar sutilmente sus baterías a lo largo de la entrevista, valiéndose de su *sex appeal* como cebo y por lo visto la estrategia surte ya efectos, tornando la evocación del francés a la exaltación. Pero el juicio de Lepprince expresa a la vez admiración y miedo por las dotes naturales de la gitana y el alma decadente –por esencia- de toda la gitanería.

Hay en su decir una doble connotación pues, por debajo del éxtasis, juega maliciosamente con el misterio de las raíces de la comunidad gitana (la Biblia dice que los gitanos son descendientes de los egipcios, rechazados de la sociedad por sus pecados; en Bizancio también, se les llamaba a los adivinos gitanos *Aigyptissai* o egipcios; en Hungría, en el pasado, la gente se refería a ellos como “pueblo de Faraón o *Faraonépek*; así como ciertas tradiciones dicen que son una tribu de Israel

extraviada en el Egipto faraónico, etcétera) y la herencia atávica que se manifiesta a través de unos sentimientos y comportamientos como el mercantilismo corporal, la estafa o el engaño, para insinuar que María Coral es una mujer peligrosa, asociándola con la tentación y el demonio, la brujería y la desviación moral.

Javier Miranda, de no ser por su pusilanimidad crónica, caería en dicha tentación, al ir a entregar a la gitana el dinero de la contrata:

Me gustaste la otra noche, ¿sabes? –me dijo María Coral. Yo había ido a cumplir una misión y tendí el sobre a mano de la gitana. (VSCS: 69)

María Coral provoca con naturalidad a Javier Miranda pero éste retrocede, tal como se lo manda la sabiduría popular, ante el ataque frontal de la gitana que representa a sus ojos al diablo. En vez de desarmar, empero, a María Coral, la reacción negativa de Javier y la reserva inherente a su carácter le llevan a echar sus redes más lejos, cogiendo en sus mallas al magnate francés que no tarda en mandarle un recado al que ella contesta maliciosamente:

Dile a tu amo –dijo al despedirse- que no le defraudaremos en ningún aspecto. (VSCS: 69)

María Corral confiesa de esta manera que está dispuesta a todo, con tal de salir de su destino miserable. No escapa, por tanto, de la ley de la raza gitana pues se comporta como una mujer sin moral, libertina, que no vacila en abandonar a sus compañeros circenses para ir a valorar sus encantos usándolas como fuerza de atracción y poder de dominación sobre Lepprince:

-Se ha ido, la muy ingrata –dijo uno de los forzudos-. Nos abandonó hace un par de días [...]

-La encontramos muerta de hambre por uno de esos pueblos donde actuábamos antes, ¿sabe? Y la trajimos con nosotros por pena que nos dio. (VSCS: 69-70)

Eduardo Mendoza está completando con pequeñas pinceladas el retrato de María Coral, dándole todos los atributos de la raza gitana, albergando en su alma, como diría Lorca, “el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad” de este pueblo, expresados en *La verdad sobre el caso Savolta* con temas como el hambre y la miseria que esta mujer lleva a cuestas, su exotismo y la sublimación erótica de que es objeto, la persecución de que es víctima, el amor y el adulterio, o la vida andariega que lleva, en busca de algún hambriento sexual como Lepprince, capaz de garantizarle mejores condiciones de existencia:

-Era suave, frágil y sensual como un gato; y también caprichosa, egoísta y desconcertante. No sé cómo lo hice, qué me impulsó a cometer aquella locura. Me sentí subyugado desde que la vi, en aquel cabaret [...] Me sorbió la voluntad. La miraba moverse, sentarse y andar y no era dueño de mí. Me acariciaba y hubiese dado cuanto poseo de habérmelo pedido. Ella lo sabía y abusaba; tardó en dárseme [...], parecía un gato jugando con el ratón. Jamás se entregó por completo. Siempre parecía a punto de interrumpir... cualquier cosa y desaparecer de una vez por todas. (VSCS: 104-105)

María Coral actúa, pues, como una chica más madura de lo que parece; la formación acelerada recibida en las rutas del destino y los bajos fondos le permite darse cuenta de que Lepprince se rinde a sus prendas y explotar a capricho el deseo de sexo y exotismo del francés. Y se nos aparece como una mujer dicótoma,

físicamente muy atractiva, de alma salvaje, necesitada y reacia, algo instruida pero que ostenta y reivindica como indudable signo distintivo cierto primitivismo:

Me dio el susto el señorito cuando aquella mujer se vino a vivir aquí. Ya sabe a cuál me refiero: ésa que se subía por los cables del ascensor como si fuera un mono salvaje del África o un americano. (VSCS: 174)

La despreocupación y el desparpajo que tanto le molestan al mayordomo de Lepprince, sólo son la expresión natural de una personalidad indomable que gusta de molestar. Al comprobarlo por enésima vez, el francés acabará echando a la gitana a la calle; vale decir a su hábitat natural, al medio en el que se formó, que volvió a acoger con los brazos abiertos al artista que María Coral nunca dejó de ser, aun durante su prolongado retiro dorado en casa de Lepprince:

-¡Distinguido público! Tengo el honor de presentar ante ustedes una atracción española e internacional, una atracción aplaudida y celebrada en los mejores cabarets de París, Viena, Berlín y otras capitales, una atracción que ya en años anteriores había actuado en este mismo local cosechando grandes éxitos y ha vuelto ahora, después de una gira triunfal: Ante ustedes, distinguido público: ¡María Coral!. (VSCS: 204-205)

La dueña del cabaret maquilla hábilmente la larga ausencia de la gitana cuya vuelta sobre las tablas suscita mucho entusiasmo en el público pintoresco que considera como un privilegio, casi un favor de la Providencia, el poder contemplar, mientras María Coral voltea en los aires, su cuerpo tan perfecto, divino, que Eduardo Mendoza evoca de manera exaltada (VSCS: 211), brindándonos un himno a la gracia y a la sensualidad femenina.

Esta evocación de lo erótico-sensual como motivo de encantamiento remite a la tradicional asociación de la figura de la gitana en general con lo mágico. Más fascinado que Perico Serramadriles que queda boquiabierto (“¡Chico, qué... qué... qué cosa!, VSCS: 212) ante la belleza deslumbrante de María Coral, Javier Miranda está en todos sus estados al final del espectáculo; la fuerza del deseo inutiliza las advertencias de la patrona del cabaret (“No sé qué demonio veis en esa criatura [...] Es terca, perezosa, corta de luces y tiene un corazón de piedra”, VSCS: 220) que le procura la dirección de la gitana en busca de quien sale, dispuesto a lograrla o a morir en el intento.

María Coral se vuelve así una idea y una obsesión. Representa un ideal femenino, un concepto: la belleza; y es, por su carácter libertino, símbolo de perversión: la tentación misma. Vale decir Eva eterna, mujer fatal, inspiradora de un debate sempiterno sobre lo puro y lo carnal, la perfección y la perdición. ¿Cómo no pensar, ante la contradictoria pureza física de la gitana y sus claudicaciones morales, en Manon Lescaut? Aquella bella criatura cuyo orgullo se expresaba mediante un feminismo devastador que sonaba como una revancha sobre el destino. Heroína y mártir, con cuya vida, aventuras y experiencia, Antoine François Prévost d'Exiles, más conocido bajo nombre de l'Abbé Prévost, pone en escena una moral de la trasgresión que integra el derecho al placer a los valores mercantiles de una sociedad confrontada con la inadecuación entre los vagos preceptos morales que pretenden regular la vida de una comunidad y sus costumbres y acciones que dependen ante todo de las inclinaciones o aspiraciones individuales, siendo cada cual preso de sus pasiones, fantasmas o impulsos sexuales.

María Coral es, igual que Manon Lescaut, una mujer que sólo escucha la voz de su corazón y caprichos; y objeto de veneración pese a la dejadez de su vivir. Confluyen en ella “rasgos de la mujer huidiza y misteriosa del Romanticismo, con su belleza salvaje y oscura, su forma de vida alejada de la conducta común, a la vez que se emparenta con ciertos personajes femeninos de la novela de folletín del siglo XIX: desvalida, ha sufrido mil y una adversidades de tipo psicológico, moral y físico, y ha tenido un recorrido sentimental del todo azaroso y complicado” (Plaza Carrero, 2005: 67).

Recorrido sentimental azaroso y complicado porque María Coral parece poco dispuesta a adentrarse por la vía trazada por Javier Miranda, si bien éste logra eliminar paso a paso su grosería y salvajismo, mediante una labor de refinamiento y un proceso de socialización a lo largo de los que la gitana recuerda, en muchos aspectos, a Preciosa, la gitanilla, por “la inteligencia despierta y la voluntad férrea” (VSCS: 313), la docilidad y “la pulcra corrección” (VSCS: 314) observada durante esta tarea educativa.

Así pues, el respeto y la sumisión dejan pronto paso, después del casamiento, a ciertas declaraciones de principio que evidencian el legendario desprecio de la gitanería por los santos lazos matrimoniales, su deseo eterno de libertad, así como ponen de realce la dualidad y oposición que hay en María Coral que se presenta como “una mujer decente” y digna para sustraerse a sus deberes como esposa.

Señalemos la madurez prematura y la gitana habilidad con las que María Coral miente a Javier Miranda, confesando un amor dudoso (“me desvivía por complacerle”, VSCS: 329) por Leppince, para legitimar sus revueltos antecedentes

sentimentales, con objeto de llevarle a aceptar el curioso pacto de abstinencia sexual que le propone dentro del matrimonio:

Siempre te respetaré si me respetas. Si quieres mi cuerpo, no te lo negaré, pero ten por seguro que me habrás envilecido si me tomas; y es muy posible que te abandone. De ser así, tú serás responsable de lo que ocurra luego. Decide tú: eres el hombre y es lógico que mandes. (VSCS: 329)

María Coral -a sabiendas de que Javier Miranda nunca aceptaría que ella volviese a su vida de cabaret, consciente de que éste se contentaría aun con un amor platónico- toca hábilmente el hilo sensorial y el lazo emocional que los une, para ejercer sobre su marido un vulgar chantaje sentimental. Javier Miranda cae en la trampa. Débil de carácter, se deja ablandar por el patetismo con el que la gitana describe la situación, presentándose como una víctima, manifestando contra naturaleza (es buena comediente) cierta docilidad, yendo hasta razonar como una mujer tradicionalista, conservadora, que acepta el predominio del santo varón decretado por la sociedad machista en la que vive.

La escena recién descrita nos revela otra vez a una mujer rebelde e inconformista, deseosa de tener no sólo voz y voto en el casamiento, sino de seguir organizando libremente su vida. Prolonga así la conducta “pagana” de la descendencia, así como conserva celosamente sus ritos y costumbres:

Una tarde llegué a casa y oí a María Coral que me llamaba desde su habitación [...]

Estaba en la cama, sudorosa y trémula [...]

-¿Qué tienes?

-No sé, me encuentro muy mal [...]

-Llamaré al médico.

-No, no lo llames. Ve a comprar unas hierbas y dame una infusión [...]

-No seas inculta. Las hierbas y los potingues no sirven para nada [...]

-Si me quieres hacer el favor que te pido, me lo haces –dijo entre dientes-, pero si me vienes a insultar y a darme lecciones, ya te puedes ir a tomar viento.

-Está bien, no te acalores: te traeré tus hierbas.
(VSCS: 336-337)

Fiel a sus raíces, María Coral nos cuenta, por su *modus vivendi*, la gitanería en total desnudez. Este conservadurismo extremo no le impide, empero, ser cortés, manifestar cierto tacto y mundología en su trato con los demás, ostentando una personalidad ambigua, difícil de cernir. Se le ocurre por ejemplo compartir los mismos gustos e inclinaciones que las mujeres distinguidas de la alta sociedad:

-He mostrado la casa a nuestra invitada. Cosa de mujeres.

-Es una casa muy bonita –dijo María Coral- y está decorada con gusto exquisito. (VSCS: 344)

A decir verdad, María Coral sólo se esfuerza por no ser desagradable pero se sofoca en el ambiente sofisticado en el que se desenvuelven los ricos. No está a sus anchas en este medio en el que todos tienen una conducta estereotipada. Capaz de lo mejor y de lo peor, se divierte cada vez que se encuentra entre los de arriba, procurando marcar la diferencia, mostrándose natural y espontánea, exhibiendo un estilo propio hecho desparpajo:

-Por el amor de Dios, María Coral [...], ¿quieres dejar de comportarte como una *cocotte*?

-¿Una *cocotte*? –dijo ella [...] ¿Quieres decir una putilla fina?

Yo asentí sin desarrugar el entrecejo.

-¡Pero, Javier, si es lo que soy! –respondió alegremente, devolviendo con una sonrisa el guiño de un general caduco y pisaverde. (VSCS: 360)

La desfachatez y la desenvoltura con las que María Coral derriba conscientemente los tabúes y las conveniencias sociales, en presencia de la elite barcelonesa, pueden interpretarse como una rebeldía contra el mundo y el modo de vida de los ricos, que le repugnan ahora más de lo que le fascinaban antes. Lo cual denota una indudable evolución visible no sólo en la conducta, sino en el carácter y el juicio despectivo que emite sobre los barones de este medio:

-Este hombre me cripa los nervios. ¿Quién se cree que es? Todo lo sabe, todo lo contesta. No es más que un pueblerino, créeme. Un pueblerino adinerado con ganas de impresionar. (VSCS: 345)

María Coral ha madurado. El ídolo de antaño le parece ahora vil, odioso. No le perdona haber abusado de su inocencia e ingenuidad para tratarla como un mero juguete durante mucho tiempo, especulando, ayer, con sus sentimientos, y hoy con sus necesidades. Le tiene por responsable de las peleas caseras, las agresiones, los ataques de nervios y los insultos que sufre diariamente. Está harta de la unión adúltera a la que su asistencia le condena.

A María Coral, esta doble vida le resulta ahora pesada. Siente remordimiento. Necesita desahogarse. Por lo que decide revelar al bueno de Javier

no sólo lo pactado entre Lepprince y ella (“tú trabajas para él y me mantienes a mí, de modo que me tiene prácticamente gratis”, VSCS: 368), sino también la verdad sobre su tumultuosa existencia pasada, contradiciendo de paso todo lo que dijo a su marido en el balneario (“si me uní a Lepprince, fue por amor [...] Fue el primer hombre de mi vida [...] y el último hasta hoy, VSCS: 329):

-La lista de hombres que han pasado por mi vida es incontable. Tuve que salir de mi pueblo para que no me lapidaran. Me uní a los forzudos del circo. Por la comida que me daban tenía que trabajar y darles satisfacción a ambos. Solían turnarse, una noche cada uno, pero a menudo venían borrachos y no respetaban la prelación [...] Luego vino Lepprince y luego muchos más. (VSCS: 368)

Volvemos así a encontrarnos con la gitanería y la imagen sucia, degradada, que proyecta sobre la escena social. De la manera más abrupta, real, cruda: sexo, vino y peleas. Una vida de infierno. Las vejaciones y la marginación social. La servidumbre y la podredumbre. Y Carmen –la de Prosper Mérimée-, la gitana por antonomasia, se nos impone como lejana sor gemela de María Coral que no escapa de la ley de la raza ni de sus navajazos:

-¿Y tampoco te has enterado de lo del Casino? Si hasta lo trajo la prensa. Sin citar nombres, claro, pero con alusiones muy directas. La prensa de izquierdas, por supuesto.

-¿Lo del Casino?

-Ya veo que estás en Babia. Lepprince abofeteó públicamente a su..., a tu mujer en el Casino del Tibidabo. Ella trató de clavarle un puñal que llevaba escondido en el bolso. La policía estuvo en un tris de

detenerla si no lo llega a impedir Cortabanyes. (VSCS: 371-372)

María Coral no se ha olvidado nada en la cuna. Lo ha chupado todo. Que en otras ocasiones, para rehabilitarse, se ha jugado la patética baza del martirio, intentando poner fin a su vida (VSCS: 376); asimismo, de no ser por abortar al arrojarse al vacío en los barrancos (VSCS: 459), llevaría por encima del brazo al hijo ilegal, de padre ilegítimo. Es, pues, gitana nata, y, precisamente por ello, capaz de conmovearse para convencerse de que Javier Miranda, su fiel servidor, merece mayor consideración y mejor trato, a causa de su constante disponibilidad y paciencia.

Resulta que María Coral es, hasta en lo sentimental, una persona arrebatadora. Muy ilusionada, entusiasta, hace a su pareja las propuestas más disparatadas en cuanto a perspectivas de futuro:

-Emigramos a los Estados Unidos [...] Es un país lleno de posibilidades para la gente joven. Se gana mucho dinero, hay libertad [...]

-Sí, claro, pero ¿en qué voy a trabajar si no sé hablar?

-En cualquier cosa. Puedes cuidar ganado.

-¡Qué locura! ¡Ganado!

-Bien, hay otras posibilidades [...] Podríamos ir a Hollywood: allí sí me darían trabajo como acróbata en las películas de luchas y caballistas. Tú podrías también trabajar en el cine. Para eso no hay que hablar ningún idioma. (VSCS: 386)

María Coral, con toda la fuerza explosiva de su alma rústica -natural y salvaje- intenta llevar a Javier Miranda a compartir su optimismo, su juvenil entusiasmo y sus ilusiones, pero éste es por desgracia versátil. Bastó la irrupción inoportuna de Perico Serramadriles en este cuadro idílico en el que el amor (por fin encontrado) estaba para obrar milagros, para llevarle a mirar de nuevo a su esposa “como un cuerpo destinado al placer de ricos y osados [...], un fruto prohibido para un pobre pasante de abogado” (VSCS: 387).

Y reaparecieron con las dudas, los fantasmas de antaño, el malhumor, los violentos estallidos de cólera (VSCS: 392), la crisis, rompiendo el frágil equilibrio de esta pareja que parece jugar, como en un baile, a cogerse de la mano y a soltarse, a acercarse y a separarse, representando una graciosa parodia del amor y el desamor. Es entonces cuando surge otra vez el músico perverso que los hace bailar al tintineo de su bolsa; y, con él, el libertinaje, la inmoralidad:

-María Coral, ¿estás ahí? Soy yo, Javier.

-No intentes pasar, querido –me contestó su voz zumbona, entrecortada por la risa- no estoy sola

[...] Regresé a mi cuarto y esperé. Durante horas interminables oí los pasos de Max en el corredor, las risas y los juegos en la alcoba de María Coral, las protestas de los vecinos decentes. (VSCS: 394)

Al igual que La Marquise de Mertreuil en *Les liaisons dangereuses* (Choderlos de Laclos, 1781), María Coral se ve inmersa en este universo lascivo y abrumador, presa de un pasado oscuro y de la bolsa de Leppince, cogida en una relación que no es amor sino perversión en uno y mercantilismo en otra, vale decir una sórdida dialéctica de sexos, un intercambio inmoral que le deja muy mal parada

a los ojos de la sociedad. No obstante, a la hora de perfilar definitivamente su figura que es un verdadero compendio, una recopilación del ser y del hondo sentir del pueblo gitano, olvidándose de todas sus bajezas, Eduardo Mendoza la salva del infierno, pues igual que a Doña Iñés y a la Nouvelle Héloïse, a María Coral también le redime el amor:

Nos vamos haciendo viejos, pero nuestro amor se ha transformado en un afecto y una compenetración que ilumina y justifica nuestras vidas. (VSCS: 461)

El amor, el afecto, la compenetración. Los mismos sentimientos con los que María Rosa Savolta, presentada como una chica “dulce y tranquila. Un poco sosa [...], monjil” (VSCS: 21), intenta dar sentido a una existencia monótona que discurría entre los muros de un convento, dejándose seducir por Leppince, confiándole la conducción de su vida.

La hija de los Savolta conoce al joven industrial francés en la fiesta de fin de año que sus padres habían decidido celebrar a lo grande, invitando a toda la elite barcelonesa, como si quisiesen aprovechar la ocasión para presentar a su hija única, en edad de merecer, a la asamblea. Ella está un poco aturdida en medio de este ajetreo y tiene aire de una muñeca en el “traje de *soirée* de faya gris recubierta de una túnica de gasa blanca, fruncida, con corpiño y adornos de piel de seda negra, con las puntas rematadas de guirnaldas” (VSCS: 41), que sus padres le han puesto para que no pasen desapercibidos su riqueza y linaje.

María Rosa Savolta no está a gusto en este ambiente mundano, totalmente diferente de la vida retirada que lleva en el internado en el que va terminando los estudios. Hasta los piropos le resultan molestos:

-Hablábamos de ti, primor [...]

-Ah, de mí...

-Claro, eres la persona más importante de la fiesta [...] Ya eres mujercita, y muy linda, por cierto, y conste que no lo digo por hacerte gracia [...]

La joven María Rosa Savolta se había ruborizado y tenía los ojos fijos en el vaso que sostenía con ambas manos [...]

-¿Estás enamorada?

-¿Yo? Qué disparate, Neus... ¿de quién iba yo a enamorarme metida todo el día en el internado?
(VSCS: 52-53)

María Rosa Savolta se nos aparece como una chica tímida y además ingenua. Le escandaliza lo natural y corriente entre las chicas de su edad (está para cumplir dieciocho años), propensas a lanzarse frenéticamente en aventuras sentimentales descabelladas, con objeto de descubrir por fin lo que hay detrás de ciertos tabúes e interdicciones. Pura como una rosa, púdica como “las monjas a las que tanto quería” (VSCS: 117) por haber compartido con ellas gran parte de su vida, María Rosa Savolta no ha aprendido ni sabe nada de la vida: es todavía una niña. Una niña débil de carácter, a la que su madre tiene que sacudir para que salga de “esa ridícula timidez” (VSCS: 54) impropia de su edad. Pero en el marco de la fiesta que agrupa a lo más selecto de la sociedad barcelonesa, una chica que está apenas franqueando el umbral de la adolescencia, no puede sentirse cómoda. No ha de interpretarse, empero, la reserva de María Rosa Savolta como un conflicto de generaciones, sino que es un signo de respeto y una cortesía extremada, fruto de una educación tradicionalista a lo largo de la que ella ha beneficiado de una total asistencia que ha frenado su desarrollo psíquico y mental.

A María Rosa Savolta, sin embargo, el trato con Javier Miranda, de edad más cercana a la suya, le resulta mucho más fácil. Si bien ella sigue empleando la fórmula de cortesía (“¿Trabaja usted con él? [...] Tiene usted suerte [...] Y ese señor que hablaba con usted, ¿quién era?”, (VSCS: 117), se le nota más entusiasta, interesada, por lo que la chica que va con Javier Miranda al encuentro de Leppince difiere un tanto de la mojigata que tenía dificultad para conversar con la señora de Claudedeu:

Llevaban media hora de charla Leppince y la hija del magnate [...] Leppince no cesaba de dirigirle frases y de sonreír, como un autómeta. Y ella escuchaba embelesada y sonreía. Me ponían nervioso los dos, mirándose y sonriendo como si posaran para un fotógrafo, sosteniendo cada uno su bolsita llena de uvas y su copa de champaña. (VSCS: 118-119)

María Rosa Savolta está visiblemente impresionada por el alto cargo que ocupa el joven francés, y sus sentimientos, aun embrionarios, no escapan a Leppince que es un don Juan nato al que no se le aprende el arte de la seducción. Sin forzar el talento, se ha ganado la simpatía de la heredera de los Savolta fascinada por la juventud, la finura, el rango y la riqueza de su interlocutor. Las miradas cómplices y las sonrisas que intercambian los dos jóvenes, dan cuenta de un idilio naciente, en un cuadro encantador cuyo equilibrio es repentinamente roto por una explosión tremenda, un ruido de cristales, gritos y disparos:

Al final, viendo que no había más disparos, un criado hizo funcionar los interruptores [...] Entonces sonó un grito desgarrador a mi espalda y era María Rosa Savolta que llamaba a su padre así: “¡Papá!”, y todos vimos al magnate muerto. (VSCS: 120-121)

El despertar sentimental de María Rosa Savolta tiene lugar al mismo tiempo que la trágica desaparición de su padre, como si el destino se encargase de cumplir a la vez con los planes de Leprince y de acelerar, con esta dura prueba, la maduración afectiva de la joven heredera. La hija de los Savolta se ve así confrontada con una serie de acontecimientos (encuentro con Leprince, asesinato de su padre, funerales, boda con el francés) y emociones fuertes que marcan y transfiguran su frágil personalidad:

En los meses transcurridos entre la fatídica noche de Fin de Año y ese día, se había producido un cambio singular en la joven, sea por los sufrimientos acumulados, sea por el enamoramiento [...], sea por la perspectiva del inminente y trascendental cambio que iba a trastocar, en bien, su vida: el matrimonio con Leprince. Me pareció más adulta, más reposada de maneras [...] Había cambiado la expresión ingenua de la niña recién salida del tibio colegio por el empaque de la señora, y el aire lánguido de la adolescente perpleja, por el aura mágica de la ansiosa enamorada. (VSCS: 171-172)

Los trances de la vida se han encargado, pues, de la formación anímica de la joven adolescente; así como, la pasión creciente por el primer amor de su vida ha favorecido su expansión afectiva. Cual “un sol primaveral en su cenit” (VSCS: 201), la señora de Leprince es una mujer lozana, que vive en un confort que dilata su condición social y honra la memoria de su padre:

-¡Matilde! ¿Se puede saber dónde te has metido?

-¿Me llamaba la señora?

La señora se volvió sobresaltada.

-¡Qué susto me has dado, mujer! [...] ¿Qué hacías ahí parada como un pasmarote?

-Esperaba órdenes de la señora. (VSCS: 200)

La chica asustada de antaño se ha vuelto ama de casa y juega a asustar a la servidumbre que la rodea para satisfacer sus menores deseos. Asistida en todo, María Rosa Savolta no pasa de ser una adulta de segunda zona, que vive supeditada a su marido y perpetúa la herencia familiar, aprovechando las facilidades que su condición social privilegiada ofrece. Pero, aun dominada por los prejuicios y las artes tradicionales de la feminidad burguesa, sigue conservando la bondad natural heredada de la lejana vida de convento, bromeando con la criada y orando a Dios (“¡Mi buena Matilde! –exclamó; [...] –Quiera Dios que nos dé tiempo de todo”, VSCS: 202).

La novedad, ahora, es que María Rosa Savolta se ha vuelto una mujer *sexy*, muy coqueta, deseosa de realzar sus encantos, atenta a la moda, preocupada por conservar una talla esbelta conforme con “el nuevo modelo femenino de suaves miembros y cintura estrecha, caderas escurridas y busto menguado”, ensalzado por “el cine y las revistas ilustradas” (VSCS: 202). Ella se adelanta así a su tiempo pues “en España seguía imperando la moda de las mujeres rellenitas” (VSCS: 201), así como se adelanta al nuestro, anunciando a las delgaditas que desfilan, enclenques, por las actuales pasarelas de la moda, manteniéndose difícilmente en equilibrio sobre sus tacones largos, listas para caer al menor vendaval, por tener un peso inferior a lo normal, al riesgo de sus vidas.

La señora de Lepprince es, pues, mujer moderna, que come “poquita cosa [...] y ligera” (VSCS: 208) para conservar la esbeltez de la que parece muy

orgullosa, pero su delgadez se debe, de hecho, a algo más serio que los meros caprichos de la moda europea, más íntimo, fruto de sus amores:

María Rosa Savolta cortó el paso a su marido [...]

-Paul-André, quiero hablar contigo un segundo.

-Mujer, todos están a la mesa, no puedes esperar.

-Tiene que ser ahora. Ven [...]

-¿Qué tenías que decirme? [...]

-Estoy esperando un hijo –anunció. (VSCS: 293)

María Rosa Savolta, como todas las mujeres del mundo, está orgullosa de anunciar a su marido que está embarazada: es una grata sorpresa para Leppince. El beso que deposita en la frente de su esposa, es a la vez expresión de alegría, muestra de gratitud y un himno a la maternidad, privilegio exclusivo de la mujer. Pero a la suya, algún hada mala la persigue pues apenas superado el trauma debido al asesinato de su padre, le llega la noticia del atentado fallido contra Leppince en el palco del teatro, con lo que su salud ya muy frágil empeora considerablemente.

Ella vive así en un estado de agitación casi permanente: “de vez en cuando, decaimientos la sumían en un marasmo de atonía, [...] pesadillas le turbaban el descanso y [...] miedos infundados la sobresaltaban de continuo” (VSCS: 343). Ella experimenta, pues, los sinsabores de la vida, obligando a Leppince a rodearla de mil cuidados y muestras de afecto, como las salidas domingueras al campo, en compañía de los Miranda, que ponen de realce el contraste muy marcado entre el carácter miedoso de esta mujer febril, su resignación fatalista, su indefensión, y su tendencia a refugiarse en la oración ante la adversidad, y el espíritu aventurero de María Coral, mujer de riesgos y retos, incapaz de retroceder ante el peligro o de

rezar a la hora de actuar, por tener la gitana un temperamento guerrero forjado en una pugna diaria no sólo por el sustento, sino contra el mismo destino.

El contacto entre ambas mujeres origina siempre un choque de mentalidades, debido a la diferencia magna que existe entre los medios en los que se formaron. Sus actitudes contrapuestas simbolizan estos dos mundos en los que el susto fácil pasa de ser signo de delicadeza en uno, refinado, a mera cobardía en otro, hampesco. María Rosa Savolta, pues, no puede tener ni presumir de la robustez de María Coral. “Desgreñada y pálida” (VSCS. 365), a medida que va aproximándose el término de su embarazo, se parece más bien a una parodia y caricatura de su propio esplendor.

Aquel esplendor que ni le devolvió “la cunita en cuyo interior dormitaba un niño de escasos días” (VSCS: 432), porque mientras tanto Leppince había muerto en unas circunstancias trágicas, acentuando la decrepitud de María Rosa Savolta que vivía ahora encerrada, en medio de un desorden tremendo, hablando “maquinalmente, como hacen las personas sometidas al sopor hipnótico” (VSCS: 433).

Tenemos de nuevo la confirmación de que el destino es cruel con esta mujer que no saca ya ningún privilegio de una situación social que ha ido deteriorándose desde la muerte de su padre, hasta sumirla en un profundo estado de abatimiento. Abandonada por todos (sólo la vieja criada Serafina vive con ella) y hasta de la mano de Dios, ella se pasa el tiempo lamentándose (“Ay, Dios mío, qué sola soy”, VSCS: 435 / “Ay, Señor, qué desgracia”, VSCS: 437), maldiciendo tanto de su suerte como de la de su hija condenada a sufrir lo que ella misma y su madre sufrieron, vale decir a ser ama de casa –objeto de contemplación- obligada a vivir

supeditada a un hombre, al servicio exclusivo de sus placeres, gozando de unos privilegios que tienen fecha de caducidad.

Negándose a alimentarse, fumando cigarrillo tras cigarrillo, María Rosa Savolta parece haber renunciado a la vida y a ciertos principios morales, y recuerda en ciertos aspectos a Carmen –la de Delibes- recriminando al cadáver de Mario los achaques de la vida común y cierta visión del mundo:

-Anda, dime de qué sirve cuidarse. Paul-André se pasaba el día con la misma cantinela: cuídate, no hagas esto, no hagas aquello. Mírale ahora, ¿de qué le habría servido no fumar, en toda su vida? Ay, Señor qué desgracia. (VSCS: 437)

Las oraciones de antaño se han vuelto ahora recriminaciones; la conducta decorosa ha dado lugar a la grosería: “no me des la lata” (VSCS: 436) le lanza a la cara a la benévola criada, y manda a paseo a Javier Miranda a quien no le escapa el destello de sus ojos parecido a “un adiós al mundo de la cordura” (VSCS: 435). Curiosamente, María Rosa Savolta parece, pese a todo, muy lúcida al analizar los acontecimientos y el comportamiento decadente de los que vinieron al funeral de Leppince:

-Dicen que vinieron al funeral, pero es mentira. Vaya, yo sé bien a qué vinieron: a llevárselo todo [...] Válgame Dios, saquear la casa de un difunto [...] Ah, [...] los muy rastroeros [...], mira lo que han hecho: robar. Esa es la palabra: robar. (VSCS: 434-435)

Por boca de María Rosa Savolta, Eduardo Mendoza se está entregando a una sátira social al señalar la infidelidad de los criados que se fueron sin avisar, llevándose de paso cuanto encontraron en su camino; la inhumana especulación a la

que se entregan los compradores potenciales de la casa de Sarriá; y la ingratitud de los que se venían a pedir al padre y al marido de la joven viuda “casi de rodillas, un préstamo, un favor” (VSCS: 435), y que andan ahora hablando mal de ellos.

María Rosa Savolta aprovecha la ocasión para rehabilitar la memoria de los difuntos, ensalzando la bondad inconmensurable que los llevó a dar cuanto poseían para ayudar a los demás, “como hacen los caballeros” (VSCS: 435). Pero ello no es sino nostalgia de un pasado lejano, completamente distinto del presente en el que ella tiene que hacer frente a enormes dificultades que le han obligado a vender una tras otra sus joyas (signos exteriores de una clase social caduca) para que Paulina, su hija, pueda tener una vida decente.

La hija de los Savolta ha ido así incorporándose a la clase media barcelonesa, ayudada por “un joven abogado de prestigio, [...] amable y paciente” que le procura de tanto en tanto “trabajos esporádicos que [le] han permitido ir tirando” (VSCS: 462). La metamorfosis es profunda, total; lo cual le obliga a aceptar de Perico Serramadriles los mismos favores que Cortabanyes hacía a la Doloretas, en el mismo despacho.

Aunque corren, pues, otros tiempos, María Rosa Savolta, fiel a la enseñanza de su madre y al legado social del medio al que sigue perteneciendo mentalmente, razona todavía como una mujer conservadora que tiene “puestas [sus] esperanzas” de salir de apuro “en una buena boda, para cuando Paulina esté en edad de merecer” (VSCS: 462). Al decidir perpetuar la tradición familiar, María Rosa Savolta “sigue los dictados de comportamiento correspondientes a [...] su posición social [...] Imbuida de la ideología burguesa en la educación de la mujer, pretende dar a su hija la misma que ella recibió” (Plaza Carrero, 2005: 68).

María Rosa Savolta sueña con recuperar, por esta vía subordinada, el prestigio y el rango perdidos. Así pues, nos quedamos con la imagen de una mujer que no ha evolucionado del todo, pese a las pruebas de la vida y a las lecciones del destino. Una mujer incapaz de autovalorarse, que espera ansiosamente el dinero del seguro que Javier Miranda promete mandar, para “despejar un poco el negro panorama de [su] vida” (VSCS: 463).

Por este rasgo de carácter, -esta incapacidad de afrontar a solas las dificultades de la vida-, María Rosa Savolta se diferencia fundamentalmente de La Doloretas. ¡La Doloretas! Mujer de condición humilde como lo atestigua “su paraguas de puño de plata falsa incrustada de piedras falsas” (VSCS: 28), que recuerda la capa de falsa pedrería de María Coral.

La Doloretas, viuda tempranera de un joven abogado del que no heredó nada, es una mujer de clase media, leal y honesta, que se gana la vida trabajando esporádicamente de secretaria en el despacho de Cortabanyes:

Ella [...] jamás dejó de cumplir mal o bien un encargo, jamás quebrantó la lealtad. Nunca pretendió ser un elemento permanente del despacho. Nunca dijo: “Hasta mañana” o “ya volveré por aquí”. Se despedía diciendo: “Adiós y gracias”. (VSCS: 166)

La Doloretas vive, pues, al día, de lo que su trabajo le ofrece. No aspira a más, por tener plena conciencia de sus límites. Tampoco se mete en el lío existencial de exigir de la Providencia más de lo que le da. Aprecia y agrada lo poco que se le ofrece, esforzándose por vivir sin tener que sufrir el menosprecio de los demás, forzando por esta actitud el respeto de todos:

Ni Cortabanyes, ni Serramadriles, ni yo sabíamos qué hacía ni de qué vivía la Doloretas, cuando no recibía encargos del despacho. Jamás nos contó su vida, ni sus apuros, si los tenía. (VSCS: 166)

Magnánima en el dolor, estoica en el sufrimiento, La Doloretas supo callar sus problemas matrimoniales, así como vive a diario su aislamiento secular, sin quejarse de nada ni nadie. Ello no le impide tener buen corazón (llora, por ejemplo, cuando Javier Miranda se despide de ella para ir a trabajar por Leppince y le desea lo mejor del mundo, VSCS: 312); afecto que sus compañeros del despacho le devuelven cariñosamente, visitándola de tanto en tanto.

Es así como descubrimos, durante una de estas visitas, la “realidad” de la Doloretas, la historia conmovedora de su vida. Es entonces cuando esta mujer tan singular, hecha dolor, todo dolor, se nos revela en la pura verdad y la miseria de su existencia desgraciada:

La Doloretas vivía en una casa triste y oscura de la calle de Nuevos Cambios. La escalera era estrecha y tenebrosa. Las paredes estaban desportilladas, la barandilla, herrumbrosa, y el edificio entero olía insanamente a pucheros, verduras y guisotes. (VSCS: 388)

Nos tienta de nuevo la comparación con María Coral, pues la lobreguez de la casa en la que vive La Doloretas nos hace pensar en la mísera pensión de la gitana, así como el olor a “pucheros, verduras y guisotes” recuerda su apego a cierta curandería tradicional. Ellas tienen, por cierto, parecidos, pero cuanto más odiosa nos parecía la conducta de la gitana, más digna de respeto es la de La Doloretas,

quien, aun estando enferma, y sin recursos, no rebaja su personalidad ni mendiga la ayuda de nadie:

-¿Quién va?

-Un amigo de La Doloretas. Javier Miranda.

-Oh, le abro de seguida.

[...] La que me había abierto era una mujer joven y obesa [...]

-Perdone que le reciba así, ¿eh?, pero es que estaba pelando unos guisantes.

-No se disculpe, señora, me hago perfecto cargo.

-Soy una vecina de la señora Doloretas, ¿eh?, y le hago compañía de tanto en tanto; mientras preparo la comida, por esto. (VSCS: 389)

La Doloretas cuenta, pues, tan sólo con la espontaneidad de las vecinas cuya asistencia benévola y bondadosa magnifica la solidaridad que impera por entre la gente humilde, en general; su altruismo y humanismo contrastan con la indiferencia y el individualismo de los ricos. De no ser por la ayuda de gente como esta vecina a la que Eduardo Mendoza ni necesita identificar por corresponder su figura con la del pueblo verdadero, genuino, solidario, presto para compartir con todos los desheredados de la tierra lo único que los “amos” no pudieron confiscar –el calor humano, la afección, el amor del prójimo-, La Doloretas ya no sería de este mundo, porque “yacía en el sillón, cubierta por una manta a pesar del calor reinante [...] Hablaba con dificultad, pues tenía paralizado el lado derecho de la cara” (VSCS: 389) y estaba muy fastidiada.

La aparición inesperada de Javier Miranda, en este universo pesado, fue suficiente para que los ojos de La Doloretas cobraran de nuevo vida (“Ay, Javier, qué amable que ha sido al acordarse de mí”, VSCS: 389). El grato recuerdo del despacho en el que habían compartido horas menos desgraciadas que las que ella estaba viviendo en la soledad de su aposento, arrolló de nuevo en la mente de La Doloretas el filme de su vida y la predispuso a contarnos, a modo de despedida, la tragedia íntima que se había esforzado por ocultar a todos durante muchos años.

Esta tragedia resulta ser “la historia de las gentes de Barcelona” (VSCS: 391). Gente anónima. Los pobres de solemnidad. “La especie de los miserables” (VSCS: 303). La asociación de lo religioso con los recuerdos sentimentales de La Doloretas pone de realce su fe y creencia ciega en un dios que parece haberse olvidado de la inmensa mayoría silenciosa a la que ella representa:

-Yo sólo le pido a Dios una cosa: “Señor, dame mucha de salud... Dame mucha, ya que me has quitado todo lo demás”. (VSCS: 389)

Esta muchedumbre dolorida, propensa a dejarlo todo entre las manos de la Providencia, por creer firmemente que no serviría para nada intentar cambiar su suerte, a causa del desequilibrio de las fuerzas presentes, razona como si la miseria y la explotación social estuvieran programadas, de antemano, en alto y santo lugar. Lo cual explica la patética resignación fatalista de las clases humildes a las que la mala suerte parece perseguir, condenándolas al dolor y al sufrimiento, sin otra esperanza que la de tener una muerte por lo menos decente.

La Doloretas representa, pues, en medio de la vistosa opulencia en la que viven los ricos, a la inmensa mayoría que carece de lo mínimo vital para llevar una

vida normal. Por lo que muchos como el Andreu, su propio marido, acabaron perdiendo los escrúpulos y metiéndose en cosas reprobables que sólo conducen a la perdición (VSCS: 390). Con el relato de la vida conyugal de La Doloretas, Eduardo Mendoza recuerda la situación social que prevalecía en La Barcelona del bienio 1917-1919, que la *vox populi* resume, por boca de la vecina, con esta moraleja que suena como un grito de desolación:

-Ay, Madre de Dios. La vida tiene muchos de sufrimientos y pocas de alegría. Las alegrías de seguida pasan. Los sufrimientos duran. (VSCS: 391)

Lo impactante de La Doloretas, su encanto humilde y su grandeza, es que, llevada por su natural inclinación a hacer el bien, sigue siendo cariñosa y creyente (“Haga usted bondad y tenga conocimiento y rece mucho a Dios para que le conserve la salud y la vida”, VSCS: 391), pese a vivir en medio de un rosario de calamidades. Su resignación, dignidad y magnanimidad nos acercan, bajo otro registro, a otra figura: Teresa.

Teresa, “flor troncada, sin tierra” (VSCS: 48), que se marchitó antes del otoño de la vida. Envejecimiento visible en “el tinte descolorido” de la piel, la “red irregular de sus venillas grisáceas”, los “surcos” alrededor de “los ojos y la boca” (VSCS: 48). Juzgando por este aspecto físico, podemos decir que a Teresa no le va bien la vida: casada con un hombre “bueno, pero inconstante, nervioso e irresponsable, ciego para todo lo que no fuesen sus ideales reformistas” (VSCS: 82), ella sufre la tiranía y el abandono de un marido-fantasma que dedica muy poco tiempo a la vida conyugal por considerar a su esposa como un mero elemento del decorado de la casa ruinoso en la que viven.

Es este abandono afectivo lo que le lleva a Teresa a acercarse a Javier Miranda, primero como a un amigo y confidente, en busca de un apoyo existencial, una compañía menos abstracta, más humana y comunicativa que la de Domingo Pajarito de Soto, su marido, periodista activista y por lo demás trasnochador. Abandonada a sí misma, ella busca algo como un apoyo moral, una presencia alentadora, un oído atento con el que hablar de sus penas y temores, “la responsabilidad de tener un hijo, el futuro sombrío” (VSCS: 82).

Estamos, pues, ante una mujer angustiada y desamparada, vencida por los sufrimientos callados de una vida matrimonial muy dura, que necesita desahogarse por creer que tener con quien llorar aminora el llanto. Ante ello, decide salir de su encarcelamiento para ir al encuentro de Javier Miranda, amigo de su marido, en una lechería cercana a su casa, con la complicidad de una vecina-alcahueta:

Al término del diálogo me pidió que no insistiera en acompañarla y que abandonase la lechería, primero, sin aguardarla ni seguirla. Manifesté que así lo haría y le tendí la mano, pero ella se aproximó a mi rostro y me dio en los labios un beso de los que sólo en los sueños de los solitarios sin amor se dan y se reciben. (VSCS: 82)

Las precauciones de las que Teresa se rodea para escapar de las miradas y de los comentarios indiscretos, así como la discreción que exige de Javier Miranda, son signos evidentes de que ella es una mujer pundonorosa, preocupada por salvaguardar su honra y reputación. Estas cualidades no bastan, empero, como fuerza moral para reprimir el beso apasionado que deposita en los labios de su interlocutor. Beso que suena como una confesión; la confesión de que ella busca algo más fuerte e íntimo que una mera compañía afable. Parece necesitada de una

pasión real; deriva sentimental acaso inexcusable desde el punto de vista de la moral social y religiosa, pero humanamente comprensible:

Serramadriles me tendió el teléfono [...] Era Teresa. Quería que fuera urgentemente a su casa. No me dio razón, sólo un ruego desesperado. Acudí a la carrera [...] Teresa se arrojó a mis brazos y me cubrió de besos y caricias, murmurando palabras ardientes y enloquecidas, arrancándome la ropa, abriendo las suyas, hasta que nuestros pechos se juntaron trémulos y espantados. (VSCS: 83-84)

Teresa rompe así el ayuno sexual al que le obliga, sin ni siquiera darse cuenta de ello, su marido tan absorto en sus luchas ideológicas que se olvida del cariño que le debe como pareja. *Eve en chaleur*, se ofrece al amigo de éste, quien no tiene ningún escrúpulo en corresponderle, por padecer el mismo mal que ella, por estar ambos sentimentalmente frustrados, unidos “por la mutua necesidad de compañía” (VSCS: 83) y sexo.

Por haber renunciado durante mucho tiempo a los placeres de una vida normal de pareja, a causa del despotismo y la pseudo-intelectualidad de Domingo Pajarito de Soto, Teresa saborea intensamente este reencuentro con su feminidad, renaciendo a la vida y no parece ya dispuesta a sufrir más privaciones:

Oí una voz en la que reconocí a Teresa, una Teresa nueva, que me decía que me amaba, que la llevase conmigo, lejos de aquella casa, lejos de Barcelona, que por mí abandonaría a su marido y a su hijo, que sería mi esclava. (VSCS: 84)

En Teresa percibimos -a través de esta máxima entrega, este don de sí, cristalizado en el lenguaje de la pasión, el sentimiento de la fatalidad, el desamparo,

la debilidad, la confesión amorosa- los mismos acentos racinianos que Laclos atribuye a Madame de Tourvel, el mismo arrebató sentimental, y la evocación del amor sincero como excusa valedera para redimir a la mujer infiel.

Desgraciadamente para Teresa que albergaba “la esperanza de encontrar en el amor la solución a su abandono y su realización personal” (Alonso, 1988: 52), Javier Miranda, su pareja adulterina, sólo arde como el hielo. Incapaz de comprometerse, tanteando en un mar de dudas, lleva a Teresa a la desesperanza y a al remordimiento, obligándola a huir de Barcelona, tras la muerte de Pajarito de Soto.

Teresa, con esta huida, recupera gran parte de la virtud que perdió, víctima de la impotencia de la razón y el desarreglo de los sentidos frente al poderío del amor. Al recobrar cierta cordura, en un momento tan delicado, se ofrece como símbolo de la moral social, volviéndose ante nuestros ojos una figura llena de dignidad, cuya elección noble (la huida, mezcla de valor y resignación) suscita la admiración del lector seducido por la abnegación de esta mujer que “sólo recibió de la vida sufrimientos y desengaños; quiso inspirar amor y recogió traiciones” (VSCS: 304).

Ella representa, en este trance, a la mujer de siempre, víctima de su corazón y demasiado sentimentalismo, así como de ciertas apariencias engañosas y de la ignominia de los hombres como Javier Miranda, incapaces de enfrentarse con sus responsabilidades. Pero Teresa se diferencia de muchas porque no se lamenta sobre su suerte ni quiere ser objeto de ninguna compasión, sino que se aleja de Javier Miranda sin manifestar rencor ni recriminación, para adentrarse decididamente por la vía ya trazada y enfrentarse a solas con su destino.

Afirmación de sí y actitud comprometida que volvemos a encontrar en alguna “mujer madura, de cabello rojizo y tez pálida llena de pecas” (VSCS: 102), que acude a las clases magistrales del *mestre* Roca: queremos nombrar a Rosa López Ferrer, “más conocida por «Rosita la Idealista», prostituta de profesión” (VSCS: 93), ligada con el movimiento anarquista.

La primera actuación de Rosita tiene lugar -cosa normal por el oficio que ejerce- en la taberna en la que la vemos protestar por el vino aguado que le sirven, obligando a algún parroquiano solícito a salir en su defensa ante la reacción burlona del tabernero:

¿No te jode, la señora marquesa? –respondió el tabernero [...]

-Modere sus palabras –terció el silencioso parroquiano [...]

-¡Nadie te da vela en este entierro, rata! –le espetó Rosita. (VSCS: 193)

Rosita, con esta reacción enérgica, se auto-presenta como una mujer de carácter que no necesita la protección de nadie para desenvolverse en el medio podrido que es su dominio predilecto de actuación. El lenguaje vulgar de que se vale, es típico de los bajos fondos frecuentados por gente de baja ralea como ella, signo de identidad. Pero por detrás de estas características nada halagüeñas y del trato despectivo que reserva a su desdichado defensor, se esconde una persona bonachona que no vacila en interceder por éste ante el tabernero fastidiado por su reacción que se dispone a echarle a la calle:

-Con su permiso, sólo quería restablecer la justicia –se disculpó el parroquiano.

-¡Pues vete a restablecer lo que quieras a la puta calle, mamarracho! [...]

-Está bien, no se ponga usted así. Ya me voy.

[...] Rosita la Idealista se compadeció.

-Está lloviendo, ¿no llevas paraguas?

-No tengo, pero no se preocupen por mí.

Rosita se dirigió al tabernero que no apartaba los ojos iracundos del parroquiano.

-No tiene paraguas, tú.

-¿Y a mí qué más me da, mujer? El agua no le hará daño.

La Idealista insistió:

-Déjale que se quede hasta que amaine.

(VSCS: 193-194)

Rosita borra así la primera impresión negativa que nos dejó, revelándonos a otra persona más humana y altruista, capaz de conmoverse ante el desvalimiento ajeno:

¿Has cenado? –le preguntó ella.

-Todavía no.

-¿Todavía no desde cuándo?

-Desde ayer por la mañana.

La bondadosa puta robó un pedazo de pan del mostrador y se lo dio al parroquiano. Luego le tendió una fuente que contenía rodajas de salchichón.

-Coge unas cuantas ahora que no nos mira –le susurró. (VSCS: 194)

Estamos, pues, descubriendo bajo la grosera impureza de Rosita, un fondo insospechado de bondad y una generosidad que hacen pensar en Maritormes, aquella “gentil moza” que se refocilaba de noche con los arrieros de paso en la venta, a la que Don Miguel de Unamuno rehabilita en su *Vida de Don Quijote y Sancho* (por haber ayudado a la ventera a hacer la cama del caballero, y curado a Sancho al que trae agua, y luego, a petición suya, vino que paga de su bolsillo), realzando la bondad tan sencilla y humana nacida del alma impura de una criada que lleva una vida pecaminosa.

Al igual que Maritormes, la madre Pipota o la Celestina, Rosita la Idealista es una prostituta de buen corazón; una figura atractiva, cuya grosería está ingeniosamente adornada de las más hermosas cualidades humanas en pugna permanente con los bajos impulsos que le mueven a ejercer el oficio más viejo del mundo:

-¿Te vas ya Nemesio? –le decía Rosita-. ¿No ves que caen chuzos de punta?

-Sí, menuda noche de perros –corroboró el tabernero.

-Una noche para quedarse bien calentito, entre sábanas... y en buena compañía –concluyó Rosita.
(VSCS: 206)

La invitación que Rosita hace a Nemesio no sufre ambigüedades. Atraída por el dinero que Parells acabe de entregarle, le propone claramente sus servicios. Reacciona así por interés, llevando al lector a descubrir la duplicidad de su personalidad en la que lo alto alterna con lo bajo, lo noble con lo grosero, los instintos sexuales con las acciones generosas. Buena prueba de ello es la gran

complicidad que reina entre el ciego vicioso que alarga la mano, “tanteando el vacío”, con objeto de tocarle el pecho, y Rosita que le contesta, cariñosamente, - “Hoy, no, tío Basilio, que no estoy de humor”-, antes de volver sobre sus pasos para darle un “trozo de queso”, gesto bondadoso que el ciego agradece informándole de que el comisario Vázquez anda buscando a Julián, su novio anarquista (VSCS: 309).

La perplejidad que la advertencia del ciego suscita en Rosita, se vuelve irritación cuando Nemesio aparece de repente, con el mismo tema bajo los brazos:

-Necesito hablar con Julián, Rosita. Dime dónde puedo encontrarle [...], es por su bien. Han matado a un tal Savolta [...] He de advertir a Julián, ¿no lo entiendes? Es por su bien. A mí, mujer, ni me va ni me viene.

-Algo te irá, cuando tanto insistes. Pero yo no sé nada. Vete y déjame en paz. Estoy cansada y aún tengo mucho que hacer. (VSCS: 311)

Rosita, por este caso del que dice no saber nada, será detenida y acusada de encubrimiento de un sujeto buscado por actos de terrorismo. Encarcelamiento que convierte a la prostituta en una heroína comprometida en la defensa de los intereses de los desheredados; otros galones con los que Rosita se gana la consideración del lector medio propenso a identificarse o a simpatizar con las reivindicaciones y luchas del proletariado.

Rosita la Idealista, aúna, pues a “una nobleza de corazón casi milagrosa en medio de la miseria en que vive” (Alonso, 1988: 53), un actuar anarquizante de mayor proyección social y de más honda resonancia humana que el vivir soso de

otras mujeres de rango más alto como las damas burguesas, que discurre improductivo y monótono, entretenido por eternos chismes de vecindad:

Las tres señoras juntaron sus cabezas. La señora de Parells [...] se puso a cuchichear.

-¿No sabéis? Hace una semana la policía sorprendió a la de Rocagrossa en un hotel de tercera categoría con un marinero inglés.

-¡Qué me dices! –exclamó la señora de Claudedeu.

-No lo creo –terció la señora de Savolta.

-Es seguro [...] Además –añadió la señora de Parells-, está lo de su marido, no sé si lo sabéis [...] Dicen que... en fin, que si le gustan los hombres.
(VSCS: 64-65)

Muy aburridas, estas damas no saben cómo ni en qué emplear sus vidas ociosas. Su desocupación crónica les lleva a escudriñar la vida de los demás, con claro deseo de desacreditarlos, inventando o ampliando meros rumores. Prolongan así, a su manera, la rivalidad que existe entre sus maridos y andan, por lo demás, metidas en una batalla muy superficial de posicionamiento social, que se expresa mediante el despilfarro, la exhibición de joyas o las preocupaciones puritanas:

-Pensábamos que no vendrías –dijo la señora de Savolta [...]

-Son manías de Neus –respondió el señor de Claudedeu señalando a su mujer-. En realidad, hace una hora que podríamos haber llegado, pero insistió en demorarnos para no ser los primeros. No le parece de buen tono, ¿eh? (VSCS: 18)

En la fiesta de los Lepprince, la señora de Parells manifestará, en términos idénticos, la misma preocupación (VSCS: 215) que Neus Claudedeu, prueba de que estos prejuicios mundanos son de suma importancia para las damas de la alta sociedad que creen poder realzar de esta manera su personalidad. Es un detalle muy revelador de la escasa representatividad de las esposas de los ricos, que no desempeñan en la novela ningún papel relevante: son meros elementos del decorado social, acompañantes apacibles y obedientes que viven supeditadas a sus maridos, adultas de segunda zona, acostumbradas a ser asistidas en todo y condenadas a cumplir con la voluntad de éstos:

-Vámonos –dijo Parells a su mujer.

-¡Cómo! -exclamaron las señoras-, ¿se van ya?

-Sí -dijo la esposa de Parells levantándose.

Los años le habían enseñado a no preguntar y a no contradecir. Su matrimonio era un matrimonio feliz. (VSCS: 316)

Las damas de la alta sociedad tienen, por lo visto, una concepción muy tradicionalista de las relaciones matrimoniales y se someten de buena gana a las leyes discriminatorias de la sociedad machista en la que viven. Por lo que se parecen todas a Adela, la madre de Sisí (Delibes), prototipo de mujer conservadora, guardiana de la familia, producto de una educación tradicionalista muy deficiente que no incluye nada que favorezca su desarrollo mental o intelectual. Esforzándose siempre por parecer lozanas, como la señora de Parells que lanza, furiosa, a su marido que dice que son “unos carcamales” –“¡Cómo Pere! [...] Habla por ti. Yo me siento una niña de corazón” (VSCS: 216)-, o evocando glorias añejas como la viuda que busca desesperadamente la compañía de Lepprince, en la fiesta de los

Savolta, para contarle sus recuerdos (“Antes, cuando mi pobre marido, que en gloria esté, vivía, era distinto. No parábamos de salir y frecuentar...” (VSCS: 32), las damas de la alta sociedad sólo afirman su ser mediante estas superficialidades mundanas. Les falta profundidad psicológica, embebidas como lo son en un mundo de horizontes limitados en el que sufren los achaques de la burguesía tradicional que la señora Van Peltz, agregada cultural de la embajada de Holanda, presente en la fiesta de los Leppince, señala con un tono algo despectivo:

-He observado con amargura [...] que las altas clases españolas, a diferencia de lo que ocurre en el resto de Europa, no consideran la cultura como un blasón, sino casi como una lacra. Juzgan por el contrario de buen tono hacer gala de ignorancia y desinterés por el arte [...] En las reuniones sociales no se habla jamás de literatura, pintura o música. (VSCS: 230)

Situándose en plan de superioridad, en comparación con las esposas de los ricos que andaban secreteando, “acompañando sus garrulerías con risas maliciosas” (VSCS: 316), la señora Van Peltz, disgustada por la plebeyez y mediocridad espiritual de éstas, se entrega a una crítica severa de la atrasada sociedad española, expresando de paso su admiración por el desarrollo cultural al que el resto de Europa había llegado por oposición a esta España –la de los ricos- que no acababa de salir de cierta hibernación mental.

Al dar la palabra a una extranjera, representante del mundo de la cultura, Eduardo Mendoza quiere no sólo hacer hincapié en el atraso mental, la desinformación y la incompetencia originados por la educación burguesa de antaño, sino que trata al tiempo la pugna entre oscurantismo y progresismo, haciéndose eco, después de Galdós, Baroja y otros muchos, de un tema orteguiano por excelencia.

Digamos, para no alejarnos demasiado de nuestras damas, que en lo estrictamente mental, su incultura crónica hace de ellas las hermanas gemelas de las criadas que las rodean pues “la rudeza esteparia” (VSCS: 201) de Matilde, la criada de María Rosa Savolta, queda a tono con la “ignorancia y el desinterés por el arte” de estas damas. Asimismo, en vez de irritar a su ama, “aquella cofia almidonada, aquellos guantes blancos, aquel delantal ribeteado de puntillas encañonadas” (VSCS: 203) que la criada vestía para no desentonar con el ambiente y el medio en el que trabajaba, debían de recordarle a María Rosa Savolta el “traje de faya gris recubierta de una túnica blanca, fruncida, con corpiño y adornos [...], con las puntas rematadas de guirnaldas” (VSCS: 41) que sus padres le habían puesto, cuando la fiesta de fin de año, para evidenciar sus orígenes burgueses.

Por igual, la “doncella joven, bermeja y aturrullada” (VSCS: 206), completamente perdida en medio de la algazara que reina en la cocina de su casa, debe traerle a la mente la imagen de la “niña de larga cabellera rubia” (VSCS: 41) que parecía muy asustada y desorientada por entre los invitados, en el salón de los Savolta. En el mismo orden de ideas, el “maremágnum” y el “griterío ensordecedor” que reinan en esta cocina, así como las “frases cortas con hirientes risotadas y exclamaciones soeces” (VSCS: 207) de las fámulas, prolongan la actuación de las “señoras arrimadas en el salón de música [...], que preferían el comadreo al baile”, sus “comentarios, consejos y parabienes, [en medio de los que] María Rosa Savolta aturdida por el griterío y los besuqueos, rogaba silencio sin dejar de reír” (VSCS: 278).

Es el mismo cuadro representado por aquí y por allá por las señoras de la alta sociedad y sus criadas que sufren un fenómeno de contaminación social que les

lleva a reproducir inconscientemente las taras del medio en el que se desenvuelven, de manera torpe y tosca, acorde con su baja condición social. El romanticismo facilón –verbigracia- de doña Emilia, la peluquera parlanchina que anda ensalzando el recuerdo de su marido, no dista mucho del sentimentalismo lagrimoso de la viuda mundana que cuenta a Lepprince cuánto le “hizo llorar más que todos los pésames” (VSCS: 33) el emocionante testimonio en inglés de un amigo de su difunto marido, al que no comprendía ni una línea.

Debemos a la buena de doña Emilia, -sea dicho de paso-, “charlatana a destajo” que gustaba de serpentear “por todos los temas con osadía” (VSCS: 208), el haber contestado sabiamente, desde su menospreciada incultura e ignorancia, a la agregada cultural de Holanda, al comparar a las francesas con las españolas, dando claras ventajas a éstas en temas de moda, gustos y mundología.

Por fin, el “aire monjil” de las hermanas de Javier Miranda, “su timidez y su incapacidad de hacer frente al mundo que las rodeaba” (VSCS: 187), recuerdan –no cabe duda- el difícil aprendizaje de la vida de la joven María Rosa Savolta, así como “las madres [que] revoloteaban [...] alrededor de [Javier] con mirada de tasador y melosidad de alcahueta” (VSCS: 187) actúan de la misma manera que la señora de Lepprince (y la de Parells) cazando a Lepprince para casarle con su hija; comportamiento que ésta proyecta perpetuar por tener “puestas [sus] esperanzas en una buena boda, para cuando Paulina esté en edad de merecer [...], segura de que muchos hombres de valía la mirarán con buenos ojos” (VSCS: 462).

Así que, bien mirado, Eduardo Mendoza reproduce las mismas figuras y las mismas escenas, cambiando a las actrices y los escenarios, variando el tono, jugando con las condiciones sociales de las protagonistas. Pero por debajo de esta

variedad de caracteres, todo remite a la situación de la mujer española, con sus virtudes y taras, sus cualidades y defectos, frente a los límites impuestos por una sociedad que rinde culto al santo varón.

Para dar cuenta de ello, Eduardo Mendoza ha convocado a todas las “Españas”; hasta las prostitutas vulgares, que no pueden presumir de la bondad de Rosita la Idealista, son objeto de merecida atención:

Por entre la clientela vagaban cuatro mujeres, entradas en carnes, depiladas fragmentariamente, que circulaban de mesa en mesa entorpeciéndose las unas a las otras, adoptando posturas estáticas por breves segundos. (VSCS: 40)

Las mujeres que nos ocupan -sin recursos propios, condenadas irremediabilmente por las condiciones sociales y unas costumbres desarregladas a llevar una vida pecaminosa pese a su edad avanzada- exhiben sin pudor su cuerpo rollizo y adoptan unas posturas provocadoras para intentar excitar a los clientes del cabaret cuya posible indiferencia (por la borrachera o la falta de medios) les obliga muchas veces a tener una conducta más atrevida e indecorosa, o a hacer obscenidades cuando su “arte” no surte el deseado efecto:

Inmediatamente nos vimos asaltados por dos hembras maduras que nos echaron los brazos al cuello y nos sonrieron con un forzado rictus.

-¿Buscáis compañía, guapos?

-No pierdan el tiempo, señoras. Estamos sin dinero –les respondí.

-¡Qué leche, todos decís lo mismo! –rezongó una [...]

-Cuando no se tiene dinero, no se sale de casa – dijo la otra en tono de reproche. Y dirigiéndose a su compañera: -Vámonos, tú, no malgastes los encantos.

La hembra que se había echado sobre Perico, desoyendo los consejos de la primera, se levantó las faldas.

-¡Mira qué perniles, chacho! [...]

-Ya les he dicho que no van a sacar un céntimo de nosotros –insistí.

Nos hicieron un corte de mangas y se fueron balanceando burlonamente sus rubicundos traseros. Perico se quitó las gafas y se enjugó el sudor que perlaba su frente. (VSCS: 203)

Eduardo Mendoza no vacila en ofender la sensibilidad del lector pulcro, pintando en un estilo crudo, directo, inelegante, el ambiente que reina en el cabaret y poniendo de realce la moralidad deficiente de sus ocupantes -fiel reflejo del medio que frecuentan, cuyas leyes degradadas desorientan a los puritanos- por no integrar el refinamiento y la corrección en su código de conducta:

-¿Has visto las calles? Son los pasillos del infierno. Las mujeres han perdido la decencia y ofrecen sin rubor, por cuatro cuartos, aquello que deberían guardar con más celo. (VSCS: 224)

Al sumar sus miserias y groserías, las prostitutas y sus clientes contribuyen a reforzar la imagen degradante que Eduardo Mendoza intenta retratar fielmente, configurando una *Comédie Humaine*, un teatro gracioso en el que se representan la suciedad y las costumbres inmorales de los bajos fondos barceloneses. Nos propone cuadros sombríos en los que todo hace pensar en *L'Assomoir* (1877), obra en la que

Zola se vale de una estética de lo repugnante y obsceno para tratar de manera directa y descarnada temas como el alcoholismo y la prostitución.

Mucho más simpáticas que estas mujeres capaces de considerar como gente selecta a los espías y traficantes y la sodomía como un divertimento (VSCS: 56), nos resultarán las siete ocupantes de un camión vetusto que “llevaba en los flancos sendas pancartas en las que se leía: VIVA EL AMOR LIBRE” (VSCS: 425), en compañía de las que un Javier Miranda doblemente derrotado y al borde del colapso viaja rumbo a Barcelona.

De condición modesta, juzgando por los “atuendos campesinos” que llevan, éstas se llaman Estrella, Democracia, etcétera, y se nos antoja que se trata más bien de apodos simbólicos que remiten a la filosofía existencial de estas divinas personas que recorren el campo, abogando por la emancipación de la Mujer, proclamando la igualdad entre hombre y mujer, profesando por el ejemplo la liberación sexual:

-Si tienes hambre o sed, dínoslo y procuraremos satisfacerte en la medida de nuestras posibilidades. Y si luego quieres, elige a la que más te guste de nosotras y sacia tu fogosidad. (VSCS: 425)

Estas mujeres tan peculiares no son prostitutas en el sentido vulgar del término, sino que expresan de una manera muy original su rebeldía contra la reclusión doméstica, el papel de esposa y madre asignado a la mujer, la represión secular ejercida por el hombre, la condición femenina entendida como entrega ciega y sumisión al santo varón, el inmovilismo social, practicando el sexo como una actividad liberadora.

Se hacen así portavoces de todas las mujeres que aparecen en *La verdad sobre el caso Savolta*, al alzarse en medio de la huelga general que sacude Barcelona y sus alrededores, para reivindicar, junto a los desheredados, mayor consideración y respeto, por pensar que “las hembras” sufren un trato aún peor que la explotación de que son víctimas los obreros:

A la hembra no le queda ya ningún medio de desahogo, y tiene que resignarse a padecer el hambre, el frío y la miseria que origina la explotación burguesa y, como si esto fuera poco, a sufrir la dominación bestial, inconsiderada y ofensiva del macho [...] *Hasta [se] les prohíbe el derecho a tener sexo, a ser tales hembras, o, lo que es lo mismo, a demostrar que lo son.* (VSCS: 426-427)

Pues bien, estamos frente a unas “revolucionarias” comprometidas en la defensa de los derechos de la mujer. Son portadoras de una ideología vanguardista que comparten con los partidarios de la revolución sexual que llegó a España en los años sesenta, procedente del norte de Europa y de los Estados Unidos, junto con el movimiento *hippy*: profesan el amor libre y la vida en comunas sin trabas matrimoniales, para favorecer el mejoramiento de las relaciones sociales y provocar el advenimiento de un mundo más justo e igualitario.

Con estas misioneras, Eduardo Mendoza «*avoids the stereotypical portrayals of submissive women, His women are more than the background, supporting counterparts to the men [...] This non-traditional, at least for a Hispanic society, view and portrayal of women accurately portrays, therefore, the changing role of women in the Post-Franco years*» (Oxford, 2002: 98-99).

Estas santas del sexo -muy convencidas de la nobleza de su misión y del papel preponderante que han de desempeñar no sólo en el cambio de mentalidades, sino en la transformación social en gestación- relacionan su sacerdocio libertador con el anarquismo y andan distribuyendo como Manifiesto un bonito texto que atribuyen a algún maestro de dicha doctrina. Nos dejan una grata muestra de su total identificación con la causa proletaria que defienden, al negarse rotundamente a pasar la noche en casa de Javier Miranda que se parece a “una casa burguesa” por “el aire señorial del inmueble” (VSCS: 429), al llegar a Barcelona. Dejan así constancia de que su militancia, por muy folclórico que parezca, parte de una convicción profunda, real, vivida, que les valora socialmente y suscita mucha simpatía en el lector.

Con el actuar de estas predicadoras del dogma del amor libre, nos ofrece un compendio de todos los caracteres femeninos que han ido apareciendo en *La verdad sobre el caso Savolta* -la vida andariega y el libertinaje de María Coral, la ingenuidad de María Rosa Savolta, la magnanimidad de la Doloretas; el idealismo de Rosita, la pasión de Teresa, la despreocupación y el espíritu chato de las damas burguesas, el provincianismo de las criadas y el culto al sexo de las prostitutas. Asimismo, los temas fundamentales de la novela -la escenificación histórica, el activismo anarquizante, la explotación y la protesta laboral, las costumbres degradantes, la oposición campo-ciudad, la justicia social deficiente y ciertos ambientes nocturnos- vuelven a aparecer, reinventados y debatidos, desde una óptica muy personal, por estas figuras femeninas tan peculiares, hondamente humanas, muy formales.

IV. CUARTA PARTE:

LA ESTRATEGIA FORMAL EN

EL PRIMER MENDOZA

IV. 1. EL PLURILINGÜISMO

Dejar que las palabras traicionen los pensamientos de los personajes y hasta delaten aquellos fondos de su conciencia que son arcanos para el propio sujeto.

(Ayala, 1969: 59)

Una preocupación constante, por afán de verosimilitud, de Eduardo Mendoza, a lo largo de las setenta y tres secuencias de las que consta *La verdad sobre el caso Savolta*, es dar a cada uno de los protagonistas el lenguaje que le corresponde, según el papel que desempeña, su oficio, o la clase social a la que pertenece.

El lenguaje periodístico se mezcla así con el administrativo, el jurídico con el místico, el político con el sentimental, el histórico con la jerga y el lenguaje plebeyo con la lengua culta. Eduardo Mendoza va siempre en busca de la palabra adecuada, *-le mot juste-*; del lenguaje que no desentone con el medio visitado, o con los personajes convocados en medio de la escena; del giro que corrobore tal o cual rasgo de carácter que a floraba en algún personaje, lo cual supone “una habilidad única para ensamblar las más diversas voces, géneros y registros narrativos de modo armonioso” (Moix, 2006: 11).

El artículo de Domingo Pajarito de Soto que inicia la novela es buena muestra de esta combinación de estilos y registros lingüísticos. La primera frase, larga, kilométrica, está escrita en una lengua muy culta, algo enrevesada e inaccesible para el público proletario al que se destina el mensaje que alberga:

El autor del presente artículo y de los que seguirán se ha impuesto la tarea de desvelar en forma

concisa y asequible a las mentes sencillas de los trabajadores, aun los más iletrados, aquellos hechos que, por haber sido presentados al conocimiento del público en forma oscura y difusa, tras el *camouflage* de la retórica y la profusión de cifras más propias al entendimiento y comprensión del docto que del lector ávido de verdades claras y no de entresijos aritméticos, permanecen todavía ignorados de las masas trabajadoras que son, no obstante, sus víctimas más principales. (VSCS: 15)

Pajarito de Soto parte de un procedimiento de contrastes (“forma concisa y asequible”, “mentes sencillas”, “los más iletrados” y “verdades claras”, por oposición respectivamente a “forma oscura y difusa”, “el *camouflage* de la retórica”, “el docto” y “entresijos aritméticos”) para presentar al lector, en un estilo grandilocuente, ciertos hechos que tendrán -a su manera de ver- alguna relación con el retraso de España:

Porque sólo cuando las verdades resplandezcan y los más iletrados tengan acceso a ellas, habremos alcanzado en España el lugar que nos corresponde en el concierto de las naciones civilizadas, a cuyo progreso y ponderado nivel nos han elevado las garantías constitucionales, la libertad de prensa y el sufragio universal. (VSCS: 15)

El articulista se ha hecho patriota, al valerse de un lenguaje político -propio del intelectual comprometido que expresa en una lengua culta su amor y apego a la patria- para expresar su preocupación por el devenir de España y la urgente necesidad de reformar el carácter español. Pero no deja de reivindicar, a renglón seguido, su condición de informador, empleando unas fórmulas periodísticas consagradas como las siguientes:

Pero no dejaré pasar la ocasión de denunciar con objetividad y desapasionamiento, pero con firmeza y verismo, la conducta incalificable y canallesca de cierto sector de la industria. (VSCS: 16)

Y así es sabido que la ya citada empresa pasó en pocos meses de ser una pequeña industria [...] a proveer de sus productos a las naciones en armas [...] Todo se sabe, nada escapa con el transcurso de los años a la luz de las conciencias despiertas y sensibles [...] También son del dominio público los nombres de aquellos que han dedicado y dedican su inteligencia y denodado esfuerzo al ya citado empeño de lucro. (VSCS: 28)

La neutralidad del principio ha dado lugar a una primera persona del plural que corresponde con una toma de posición del emisor que discurre como un activista arrebatado, deseoso de desacreditar, por cualquier medio, a los patronos. Para llevar al receptor a compartir su punto de vista, el articulista mezcla sabiamente esta primera persona con la fórmula impersonal que implica a todos.

El calificativo “canallescó” aplicado a la conducta de los directivos de la empresa Savolta, tachados, más adelante, de “inhumanos, tiránicos y feudales” (VSCS: 16), denota un acaloramiento que irá invadiendo el artículo, regándolo todo con un lenguaje agrio e incisivo, muy a tono con las veleidades de carácter de Pajarito de Soto y el afán subversivo que le mueve a agredir verbalmente a los patronos, poniendo de realce “la hipocresía farisaica y cerril [...], los privilegios bastardos [...], la prosperidad inmerecida de los logreros, los traficantes, los acaparadores, los falsificadores de mercaderías, los plutócratas” (VSCS: 49).

Estamos de lleno en el periodismo político, muy polémico, cuyo lenguaje eléctrico -sintonizado con el pulso de la época y los graves problemas socioeconómicos que Pajarito de Soto denuncia- difiere mucho del tono neutro, supuestamente objetivo, con el que un periodista “convencional” informa sobre cualquier asunto (véase el recorte periodístico, con fecha de 25-7-1918, que da noticia del traslado del comisario Vázquez a Bata, de una manera escueta, VSCS: 184).

Nuestro articulista discurre con un látigo en la mano, fustigando con acritud la actitud de los patronos, por medio de un lenguaje agresivo, con una abundante adjetivación peyorativa (“repugnante carroña”, VSCS: 27/ “el siniestro jefe del personal”, VSCS: 28/ “el fatuo y engomado Lepprince”, VSCS: 44, etcétera) cuya anteposición pone en evidencia el defecto señalado.

Pajarito de Soto, con esta acumulación de insultos y la argumentación de tipo polémico, da rienda suelta al “bochorno que [siente] dentro de [sí]” (VSCS: 66) y se dedica, en lugar de la labor informativa que le incumbe al periodista, a una propaganda en favor de los obreros, con un lenguaje mordaz y bilioso, encaminado a poner de realce el tratamiento inhumano de que son víctimas las masas desheredadas y sus tremendas consecuencias:

Todos padecéis la miseria, el hambre, el analfabetismo y el dolor por culpa de Ellos [...] De Ellos, que os oprimen, os explotan, os traicionan y, si es preciso, os matan. (VSCS: 227)

El articulista, mediante este procedimiento acumulativo, esta superposición de imágenes negativas, hace de la miseria del proletariado un *leitmotiv* y la base misma de su argumentación; al igual que intenta, en el segundo elemento de la

oración, potenciar el verbo para incitar a los oyentes a la sublevación, empleando un sinfín de frases exhortativas:

Oíd mi consejo [...] ¡ahogadlos en sangre!
Anegad los estériles surcos de vuestros campos [...]
Bañad la mugre de vuestros hijos con la sangre de
Ellos [...] No les dejéis hablar [...] No sintáis piedad
[...] ¡Matad, sí, matad! ¡Que no quede ni uno con
vida! [...] Acabad..., acabad con Ellos... para
siempre. (VSCS: 228)

La crudeza del imperativo contribuye a reforzar la firmeza del tono con el que intenta establecer un intercambio afectivo, anímico, con el auditorio, para así llevarle a compartir sus ideas. Es el mismo empeño manipulador que anima al enardecido orador del mitin nacionalista que se celebra en la Plaza de Cataluña, cuyos “gestos vehementes” y “frases fragmentadas” (VSCS: 25) desatan los gritos histéricos del pueblo; ambos se contentan con manipular las emociones de su auditorio, expresándose en un tono pomposo y exaltado que refleja su propia ideología y traiciona cierta intención propagandística.

Javier Miranda (VSCS: 34), Leppince (VSCS: 110), las misioneras del amor libre (VSCS: 426), así como el mismo Soto en sus charlas con Javier Miranda, y el *mestre* Roca, son quienes prolongan en la novela este discurso político en un lenguaje muy ponderado aunque solemne, sobretudo en el caso del teórico anarquista:

Yo no creí [...] y he de confesar en esto mi error, que el tema de la charla que desarrollé anteayer fuese a levantar tanta polémica y tanta contradicción aquí y fuera de aquí [...] Y si hablo en ese tono que alguien pudiera tachar de pretencioso, es tan sólo en el

convencimiento de que sacar a la luz los temas axiales del anarquismo resulta con mucho más beneficioso que los errores que pudiera cometer en el transcurso de mis aseveraciones osadas, no lo niego, pero cargadas de recta intención. (VSCS: 102)

El lenguaje de que se vale el *mestre* Roca es muy culto, pulcro. Denota instrucción y revela un claro deseo del emisor de lucirse estilísticamente, entrecortando su discurso con frasecitas retóricas (“Y he confesar en esto mi error”/ “no lo niego”) que son como unos refuerzos expresivos destinados a anticipar sobre la reacción de los receptores. Es el mismo lenguaje, al que agrega tintes historicistas, que Leppince emplea para describir la situación que prevalece en España (“Este país no tiene remedio, aunque me esté mal el decirlo en mi calidad de extranjero. Existen dos grandes partidos, en el sentido clásico del término, que son el conservador y el liberal, ambos monárquicos [...] y conducirán al país a la ruina”, VSCS: 110-112) pero adopta un tono más neutro, menos enfático que el del *mestre* Roca.

El comisario Vázquez, por el contrario, se vale de un lenguaje administrativo, frío, de tono funcionarial, que no deja traslucir ningún sentimiento:

-Yo, Alejandro Vázquez Ríos, presto juramento y digo:

Que nací en Antequera [...], que ingresé en el cuerpo de policía en abril de 1891 [...] Que durante el ejercicio de mi cargo tuve ocasión de seguir de cerca los hechos que hoy se conocen como “el caso Savolta”. (VSCS: 38)

-ANDRÉS NIN PÉREZ

PROPAGANDISTA PELIGROSO

MAESTRO DE ESCUELA

Nació en tarragona en 1890

Perteneció a las Juventudes Socialistas de
Barcelona [...]

Asistió como delegado al 2º Congreso
Sindicalista celebrado en Madrid en diciembre de
1919.

Fue detenido el día 12 de enero de 1920 en el
Centro Republicano Catalán. (VSCS: 114)

Para hacer su declaración jurada, el comisario Vázquez no trae a colocación sino la información bruta, escueta, en un estilo estereotipado, fragmentado, que no repite el verbo introductivo ni incurre en detalles, así como hace un total ahorro de adornos al elaborar la ficha policial de Andrés Nin, contentándose con alinear, párrafo tras párrafo, los verbos iniciales para destacar el protagonismo del propagandista.

También ha de relacionarse con el comisario Vázquez, el lenguaje detectivesco (personajes como Julián y sus compañeros anarquistas, VSCS: 215/276, o Parells, VSCS: 246, lo imitan al decidir investigar por cuenta propia, sometiendo a su interlocutor –Nemesio- a un verdadero interrogatorio) que forma parte de los elementos que dan al texto rótulo de novela policíaca:

-Y ahora conteste a mis preguntas. ¿Dónde está la
carta?

-¿Qué carta?

-¿Cuál ha de ser? La de Pajarito de Soto.

-No sé nada de...

-¿No sabe que Pajarito de Soto escribió y envió una carta el mismo día que lo mataron?

-¿Ha dicho “que lo mataron”?

-He dicho lo que he dicho: conteste. (VSCS: 159)

El rigor y la profesionalidad del comisario se traslucen en este intercambio entrecortado en el que Vázquez afirma su autoridad mediante un lenguaje adusto que basta para imponer al interlocutor el respeto debido a su cargo y llevarle a tener una conducta disciplinada.

Es en este registro de lenguaje especializado, propio de una institución de carácter público donde habrá que clasificar la retórica judicial del juez Davidson:

-Le recuerdo, señor Miranda, que puede negarse a responder a las preguntas, pero que, si responde, y hallándose bajo juramento, sus respuestas deben ajustarse a la verdad y nada más que la verdad. (VSCS: 93)

-Por otra parte, quiero hacer constar que es intención de este tribunal, en virtud de las atribuciones que le han conferido el pueblo y la Constitución de los Estados Unidos de América, esclarecer los hechos sometidos a su juicio. (VSCS: 167)

Eduardo Mendoza, hombre de ley por haber cursado Derecho, maneja hábilmente el registro idiomático de los tribunales. La tenacidad, solemnidad y elocuencia, típicas del templo de Temis, se traslucen del habla del juez Davidson, en la que las fórmulas judiciales consagradas (“la verdad, nada más que la verdad”, “hallándose bajo juramento”, “en virtud de las atribuciones que le han conferido el pueblo y la Constitución”) son señas inconfundibles de identidad y autenticidad.

La novela nos ofrece -paralelamente a estos lenguajes estereotipados, en perfecta adecuación con el medio en el que se barajan y la profesión de los hablantes- muestras de otros de uso codificado como las fórmulas de saludo (“Muy señor mío”, “Apreciable y distinguido jefe”, “Queridos padres”, “Apreciado amigo”), de inicio (“Tengo el gusto de comunicarle”, “Ya me perdonará que haya demorado tanto en escribirle”, “Recibo con alegría la noticia de que se encuentran ustedes bien de salud”, “No puede usted imaginar la enorme alegría que nos ha procurado”), y de despido (“Un saludo respetuoso”, “Suya afectuosa”) que aparecen en las cartas manuscritas halladas en casa de Claudedeu (VSCS: 144-145); la numerosa correspondencia entre el sargento Totorno y el comisario Vázquez (VSCS: 164, 170, 172, 175, 177, 188, 189); la carta fechada el 15 de marzo de 1889 que el hijo de Parells, estudiante en Oxford, manda a sus padres (VSCS: 362); y en la carta de agradecimientos que María Rosa Savolta dirige a Javier Miranda a finales de la novela (VSCS: 461-463).

En todas ellas se trata de fórmulas introductorias que no añaden nada al sentido cognitivo del verbo que denomina o efectúa la acción que se realiza (“tengo el gusto de comunicarle” es idéntico a “le comunico”), y que expresan, en los ejemplos que hemos elegido, la cortesía fría con la que Claudedeu se dirige a su interlocutor (“Muy señor mío: Tengo el gusto de comunicarle”); el respeto de Totorno por su superior jerárquico; el amor filial del hijo de los Parells o la gratitud de la viuda de Leppince para con Javier que lo hizo todo para cobrar el dinero del seguro; o de fórmulas conclusivas típicas de una carta formal o impersonal, cortés o “fría”, de tono casi siempre indirecto o distante.

Dentro de este registro epistolar, la carta que el comisario Vázquez dirige a su EXCMO, el señor Ministro de Interior, es muy expresiva:

Don Alejandro Vázquez, comisario de policía de Tetuán,
con el debido respeto y consideración a V. E.

EXPONE

Que ha llegado a su poder carta de [...]

Que el antedicho Nemesio [...], por lo cual, y con el debido respeto y consideración a V. E.

SUPLICA

Se sirva conceder a la mayor brevedad posible la libertad [...]

Es gracia que espero obtener del recto proceder de V. E. cuya vida guarde Dios muchos años. (VSCS: 182-183)

La carta del comisario Vázquez -amputada de las fórmulas de saludo y despido corrientes, sustituidas por la técnica expositiva y el cierre rogativo, de rigor en la administración- es muy protocolaria. Distinta también es la carta que Nemesio manda al comisario Vázquez, si bien ésta pertenece a otro registro idiomático:

Muy señor mío y hermano en Cristo Nuestro Señor:

Jesucristo, por mediación de uno de sus Ángeles, me ha comunicado [...] Ayúdame y sería premiado con dones espirituales en esta vida y con la Salud Eterna en la otra, perdurable [...] (VSCS: 178-180)

Nemesio baraja un lenguaje místico que aparece en varias partes de la novela, y no siempre en boca de este débil mental que pasa por ser un iluminado, sino también en la de otros personajes tan respetables como el *mestre* Roca que evoca “la parábola evangélica” para incitar a sus discípulos a “mover montañas

según frase de la Biblia” (VSCS: 122), o el honorable comisario Vázquez al que sorprendemos gritando: “¡Por los clavos del Cristo! ¡Por la eterna salvación de mi...!” (VSCS: 319).

Por oposición a esta terminología sagrada, que enmarca paródicamente una realidad prosaica, del lenguaje que se habla en los bajos fondos gotea toda la suciedad moral de estos lugares mugrientos frecuentados por gente baja ralea. A Nemesio, el tabernero le llama despectivamente “mamarracho”, “insecto” (VSCS: 193), o “pájaro”, “pura carroña” (VSCS: 221). Igualmente, en el cabaret, la cantante les lanza a la cara a unos parroquianos –“¡Sois unos malparidos, cago en vuestras madres! [...] ¡Hijos de puta!”-, a lo que uno de ellos responde –“¡Te sobra finura, putarranco! (VSCS: 55).

El mismísimo Lepprince protagoniza, borracho, una escena muy movida (VSCS: 57) llena de detalles escatológicos, en la que se vale de un lenguaje vulgar, inelegante (“¡no dé más la lata con sus plañidos!, “le meto un tiro en el entrecejo”), que refleja la contaminación moral que sufren los que frecuentan estos ambientes barriobajeros.

Eduardo Mendoza pinta a los usuarios de dicho lenguaje de manera directa y cruda, valiéndose de una estética de lo grosero con la que les atribuye un habla indecorosa y malsonante, muy a tono con la condición social o las costumbres desarregladas de los clientes habituales de estos locales sucios. No obstante, a veces, como por ensalmo, en este medio tan obscuro, la conversación se hace a media voz, en tono de susurro:

¡Nemesio, hijo de mi alma, qué calladito te lo tenías! (VSCS: 206)

Esta voz melosa es de Rosita la Idealista, atraída por el dinero que Nemesio acaba de recibir de un señor que pertenece por su aspecto a otra esfera social. Pero la mejor ilustración de este lenguaje sentimental, de tono confidencial, típico de la novela rosa, que ya a floraba en la relación del apasionamiento de Teresa por Javier Miranda, transcrita en un estilo indirecto (VSCS: 84), aparece en el siguiente diálogo:

-Javier, ¿tú me quieres? [...]

-Sí –dije-, siempre te he querido. Te quise la primera vez que te vi, ahora te quiero más que nunca y te querré siempre, sea cual sea tu conducta, hasta el día de mi muerte.

María Coral suspiró, cerró los ojos y murmuró:

-Yo también te quiero, Javier. (VSCS: 384)

Estas palabras, música del alma, van de corazón a corazón y se transmiten por medio de un hilo sensorial y un lazo emocional que magnifican el sentimiento amoroso. También está relacionado con el estado anímico o mental del hablante, el lenguaje afectado, repleto de exclamaciones, con el que los de la clase alta expresan:

-alegría: “¡Hija, no me digas!, Eso lo hemos de hablar con más calma. ¿Estás segura? ¡Menuda noticia!” (VSCS: 216)

-enfado: “¡Puñetas! –bramaba el industrial [...], cuando las cosas van bien, ustedes se hinchan a ganar [...]

-¡Y a estrujar! –terció su compañero. (VSCS: 232)”

-éxtasis: “Con unos padres tan guapos, ¡será una preciosidad!” (VSCS: 278)

-asombro: “Huy, Neus, un candidato. No sabes lo que dices. ¡Un candidato!
Jesús, María y José...” (VSCS: 21)

A veces, la afectación responde a un deseo de lucirse poniendo demasiado esmero en el decir:

No digas eso, señora –respondió el joven
Leppince con una sonrisa-. Diga más bien que ha
elegido usted un tranquilo *modus vivendi*. (VSCS: 32)

El pronombre personal sujeto pospuesto (“ha elegido usted”), por oposición al adjetivo “tranquilo” antepuesto, así como el recurso a la expresión latina *modus vivendi* por decir “modo de vida”, ponen de realce el deseo de elocuencia de Leppince que quiere confirmar con su decir cursi y algo pedante la erudición que su interlocutora atribuye a los extranjeros.

Nos parece también amanerado el frecuente recurso al francés por parte de unos personajes como el recepcionista del Hotel Mérida; éste introduce voces francesas en la conversación que mantiene con el industrial galo, para así ganarse su simpatía. Para tal logro le llama “*monsieur leppince*”, o le asegura tenerle reservada una habitación “*très, très mignon*” (VSCS: 254). O como también Max, empeñado en demostrar a Javier Miranda que tiene, pese a las apariencias, instrucción y maneja con soltura la lengua de Molière, lo cual le obliga a salpicar la última conversación que mantiene con su perseguidor (VSCS: 410-414) con un montón de voces y giros franceses (veintidós al total) que se reducen, las más de las veces, a frases unimembres (“*au fond*”, “*en l’espèce*”), a un mero adjetivo (“*déloyale*”) o adverbio (“*étroitement*”), o a frasecitas banales, lugares comunes:

-*Il fait chaud, n’est ce pas?* [...]

-*Etes-vous fatigué, monsieur Miranda ?* (VSCS: 410)

Mucho más naturales, y sobre todo auténticos, son los personajes como el arrebatado orador del mitin nacionalista que fustiga “*la desídia voluntaria i organitzada des del centre o pel centre*” (VSCS: 25); el hosco herrero de la terminal de tartanas, en Balaguer, que le grita a Javier Miranda –“*Per qui demana? [...] Vagi a la merda. No ho sé pas*” (VSCS: 403); o el excita mozo de labranza que clama –“*Collons, si és un home!*” (VSCS: 427)- al encontrar a un hombre por entre las misioneras del amor libre que duermen en la granja del establo.

Los mencionados personajes se expresan directamente en catalán, lengua que es para ellos seña de identidad, carta de naturaleza. En el mismo orden de ideas, en la edición que nos ofrece de la novela (Editorial Crítica, 2005), Nuria Plaza Carrero señala, a pie de página, la marcada influencia del catalán en construcciones como:

-“ya veo que echabais a faltar las payasadas de mi marido” (VSCS: 20), cruce de la expresión española “echar de menos” y la catalana *trobar a faltar*.

-“te vas a petar de risa” (VSCS: 20), por contaminación del verbo catalán *petar-se* que equivale a “reventar” en español.

-“como si dijéramos (VSCS: 21), expresión calcada del catalán *com si diguésim*, equivalente a “por decirlo así”.

-“cada día incluyen uno de nuevo en tu lista” (VSCS: 65), por “incluyen a uno nuevo”, siendo el empleo del partitivo muy catalán.

-“yo veré de localizar a Leppince” (VSCS: 242), estructura sintáctica copiada del catalán en el que el verbo *veure de* equivale a “intentar, procurar”.

Cabe relacionar, con estos numerosos catalanismos que dan color local a la historia narrada, el lenguaje vulgar e incorrecto de que se valen La Doloretas y su vecina (VSCS: 390-391), que representan al pueblo genuino, la *vox pópuli* en boca de la que Eduardo Mendoza expresa, en un tono coloquial, proverbial, bajo formato de argumento lógico, casi silogístico, ciertas verdades banales, aplicables a nivel universal:

-Cuando no se tiene dinero, no se sale de casa.
(VSCS: 203)

-Barrunto que escurre el bulto y eso es señal de que hay gato encerrado. (VSCS: 252)

-La gallina que canta es la que ha puesto el huevo. (VSCS: 274)

-¡Ah, quien puede perder es que algo tiene!
(VSCS: 361)

Estamos, en suma, ante una variopinta nómina de personajes cuya identidad superpuesta obliga a Eduardo Mendoza a cambiar constantemente de tono y a variar el matiz. Una gran variedad de registros lingüísticos y “un estilo que [...] cambia constantemente desde la imitación del lenguaje periodístico hasta la novela sentimental, de la policíaca al tremendismo [...], en una acumulación riquísima de materiales perfectamente ensamblados” (Conte, 1975: 5), dan cuenta de este solapamiento de voces debido a que son los mismos personajes los que cuentan su historia, cada cual en su propio lenguaje o idiolecto.

IV. 2. EL TRATAMIENTO DEL TIEMPO

-La vida no es lo que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla.

(Gabriel Garcia Márquez)

-Mon impression de lecteur est que je me trouve aux prises avec un montage [...] qui me malmène parce qu'il m'installe sur le mode du dépaysement : on me trimballe dix (deux) ans en avant, dix (deux) ans en arrière, d'un côté à l'autre de l'Atlantique, d'un lieu officiel à un lieu privé, d'une soirée mondaine à un bouge, d'un type de discours à un autre [...]. Je dois subir l'épreuve de ruptures, de brusques réorientations narratives, de fragments discursifs aux dimensions très inégales, manipulations dont les motivations, sont, elles aussi, de nature variée.

(Vanderlynden, 1991: 118)

El marco temporal por el que discurre *La verdad sobre el caso Savolta* está bien delimitado y perfectamente reconocible. Se trata del bienio 1917-1919 que Eduardo Mendoza evoca, empero, partiendo de unos hechos que se sitúan fuera de este espacio temporal: las declaraciones hechas por Javier Miranda ante un tribunal neoyorquino en 1927, o el affidavit prestado ante el cónsul de los Estados Unidos de América en Barcelona por el ex comisario Vázquez, el 21 de noviembre de 1926. Proceder que le obliga al escritor barcelonés a mezclar, muy a menudo, pasado y presente, superponiendo y combinando secuencias que tratan temas diferentes y pertenecen a diversos registros lingüísticos y novelísticos.

Mendoza, nada más empezar la novela, por ejemplo, pasa del artículo de Domingo Pajarito de Soto, fechado el 6 de octubre de 1917, que abre el relato bajo tono de denuncia social contra la explotación que padece la clase obrera (“El autor de este artículo y de los que seguirán se ha impuesto la tarea de desvelar [...], VSCS: 15), a la audiencia del juez Davidson, en Nueva York, en el que Javier Miranda se somete a un apretado interrogatorio, el 10 de enero de 1927, en el marco

del proceso que él mismo inició con objeto de recuperar el dinero del seguro que Leppince firmó con una compañía norteamericana (“-Juez Davidson: Dígame su nombre y profesión [...] Nacionalidad [...] ¿Desde cuándo es usted ciudadano de los Estados Unidos de América? [...] ¿Cuál era su nacionalidad anterior? [...] ¿Cuándo y dónde nació usted?, VSCS: 16-17). Y luego, sin transición alguna, vuelve atrás para describir la fiesta de fin de año que los Savolta dan en su mansión, en Barcelona, el 31 de diciembre de 1917 (“-Pensábamos que no vendríaís –dijo la señora de Savolta [...] –Son manías de Neus –respondió el señor Claudedeu [...] En realidad, hace una hora que podríamos haber llegado, pero insistió en demorarnos para no ser los primeros. –No tengas miedo, Neus –la tranquilizó la señora de Savolta-. Por lo menos hay doscientos invitados. Ni se cabe, créeme, VSCS: 18-19).

Los ejemplos antes citados bastan para evidenciar que el lector está completamente despistado por la manera como Eduardo Mendoza agencia el relato, optando por una cronología desordenada, saltando de una época a otra, de un espacio a otro, mezclando a veces en una misma escena lo a priori baladí, folletinesco (los paseos de una pareja adulterina: Teresa y Javier Miranda), con la descripción de un mitin nacionalista en el que se increpa a Francesc Cambó, destacado nombre de la política catalana (VSCS: 24).

Dicha estructuración constituye un verdadero rompecabezas para el lector que tiene que arreglárselas para ordenar un caleidoscopio de 184 secuencias en las que “hay un doble juego enunciativo que se articula en frecuente balanceo entre el «entonces» y el «ahora»” (Lissorgues, 1991: 32), así como una desorientadora confrontación de un discurso connotativo que transcribe experiencias individuales, con otro falsamente denotativo que da cuenta de lo histórico, periodístico o jurídico.

Con este esquema, Eduardo Mendoza juega al despiste con el estudioso, obligándole a ir configurando, por sí mismo, la trabazón del relato dividido en secuencias heterogéneas, desiguales y discontinuas, separadas por un simple espacio en blanco, que ni van numeradas ni llevan título, con excepción de los documentos oficiales como las cartas o la ficha policial de Andrés Nin.

La verdad sobre el caso Savolta -por esta alternancia de voces narrativas, temas, espacios y épocas, que dura hasta el capítulo VI de la segunda parte- es un *puzzle*. Es una novela parcelada en la que, además de usar frecuentemente el presente para narrar experiencias pasadas, en un claro intento de borrar el tiempo para confundir al lector, la narración se hace desde una perspectiva múltiple, contrapuntística y desordenada, por ser los mismos personajes los que cuentan los hechos, partiendo de sus vivencias, buceando en los recodos de su memoria:

-Capítulo I: Recuerdo que, al principio, me cayó mal el comisario Vázquez, con su mirada displicente [...] (VSCS: 46)

-Capítulo II: Eso recuerdo del viaje y que, al llegar a mi destino, [...] alquilé un simón desvencijado que me condujo a la fábrica Savolta. (VSCS: 85)

-Capítulo III: Esas acaloradas discusiones que ahora, en el recuerdo, acrecientan su importancia y se convierten en el símbolo nostálgico de mi vida en Barcelona. (VSCS: 108)

-Capítulo IV: La sociedad Savolta -dijo Cortabanyes- la fundó un holandés llamado Hugo Van der Vich en 1860 o 1865, si mal no recuerdo. (VSCS: 128-129)

-Capítulo V: La mente humana tiene un curioso y terrible poder. A medida que rememoro momentos del pasado, experimento las sensaciones que

otrora experimentara, con tal verismo que mi cuerpo reproduce movimientos, estados y trastornos de otro tiempo. (VSCS: 168)

Eduardo Mendoza, por tanto, a lo largo de la primera parte de la novela que consta de los cinco capítulos reseñados (se dividen en 111 secuencias), nos propone un relato de la memoria, una reconstrucción cuyos límites, imperfecciones, dudas y vacilaciones, fallos e invenciones, provocan un progresivo desenclave de los parámetros espacio-temporales y un caos acrecentado por el carácter impreciso de los recuerdos (“dí con Pajarito de Soto una noche, a mediados o a finales de octubre”, VSCS: 78), y la presentación desordenada de los documentos fechados que los acotan: por ejemplo, el documento de prueba anexo n.º I (VSCS: 15) se presenta al lector antes de los hechos que denuncia y del mismo proceso cuyo motivo no se sabrá hasta finales de la novela (VSCS: 457).

Todo ello contribuye a aumentar la desorientación del lector y el desorden que reina en la novela, por voluntad de Eduardo Mendoza. Pues, la datación que aparece en dichos documentos, o en las cartas como la encontrada en casa de Nicolás Claudedeu (VSCS: 144), con fecha de 27 de marzo de 1918, que trae una información exacta referente a Francisco Glascá, así como las fechas que autentifican los hechos históricos narrados (“A decir verdad, la situación en aquel año de 1919, era la peor por la que habíamos atravesado jamás. Las fábricas cerraban, el paro aumentaba”, VSCS: 197), o la mera evocación de nombres como los de Federico Urales, director de la Revista Blanca, también citada en el affidavit, Ángel Pestaña Núñez y Juan García Olivier, conocidos dirigentes anarcosindicalistas de la época narrada, sólo sirven para arropar la ficción novelesca con unos datos fidedignos o hechos reales que vienen a ser una prueba de autenticidad y dejan al lector, conforme con el deseo del escritor, una marcada

impresión de realidad, cabalmente localizada en un tiempo perfectamente reconocible, aunque revuelto.

Eduardo Mendoza logra así dar credibilidad a un relato cuya configuración obliga a las diferentes voces narrativas a echar permanentemente una mirada retrospectiva sobre su historia, procurando aclarar con estas frecuentes vueltas atrás los hechos que narran. Valga como ejemplo la secuencia 43 (VSCS: 77) de la primera parte en la que, al salir de la audiencia del juez Davidson, Javier Miranda reconstruye en un extenso *flash back* la historia de su vida, apoyándose en unos recuerdos imprecisos que van borrándose en el tiempo, esfumándose, porque la memoria, traicionera por esencia, no puede presumir de la fidelidad del corazón.

A Javier Miranda, a la hora de reconstruir unos hechos que acontecieron diez años atrás, sólo le quedan las estampas fuertes, grabadas por otro medio, más bien visual, perceptivo:

Recuerdo aquella tarde fría de noviembre y a Pajarito de Soto tieso al borde de su silla, perdido al fondo de la mesa de juntas, en la sala-biblioteca. (VSCS: 79)

Javier Miranda reproduce, palabra por palabra, el comienzo de la secuencia 8 (capítulo I, VSCS: 28) de la primera parte, que narra con anterioridad el encuentro de Leppince con Pajarito de Soto, en el despacho de Cortabanyes: igual que un disco rayado, repite lo que le queda del recuerdo, procurando situar a los personajes que lo dan forma en los mismos escenarios en los que acontecieron los hechos, a fin de facilitar su reconstrucción parcial.

Ocurre igual con la secuencia 54 (VSCS: 101) que reproduce fielmente el final de la secuencia 25 (VSCS: 46) de la primera parte, al volver a evocar el tema del anarquismo en estos términos:

-¿Estás interesado en el tema?

-Sí, por supuesto –dije más por agradecerle que por ser sincero.

-Entonces, ven. Te llevaré a un sitio interesante.

-Oye, ¿no será peligroso? –exclamé alarmado.

-No temas, ven. (VSCS: 47 y 101)

La fundamental actuación de Nemesio Cabra Gómez que está a caballo entre la primera y la segunda parte, es la mejor ilustración de cómo se organiza el tiempo en torno a estas retrospectivas, siendo las secuencias 1 (VSCS: 193), 19 (VSCS: 245), 24 (VSCS: 265) y 26 (VSCS: 276) de la segunda parte “glosa o explicación” (Alonso, 1988: 68) del papel que este tipo marginal desempeña en las secuencias 77, 82 y 89 (VSCS: 131, 137 y 149) del capítulo IV de la primera parte, referentes a su enlace con Pajarito de Soto, la carta que mueve a medio mundo en la novela, el comisario Vázquez, Parells, Julián y sus compañeros anarquistas, y por fin Javier Miranda cuyo nombre susurra al oído del comisario Vázquez, al cabo de su delirio en el manicomio.

Todos estos hechos ocurren entre fines de 1917 y principios de 1918, como lo atestiguan “las letras descomunales” que rezaban “Feliz Navidad y Próspero Año 1918” (VSCS: 246) en el frontispicio del bazar frente al que Nemesio espera a Parells para hacerle el informe de sus andanzas; o su encuentro con Julián, en la tasca, “la noche de San Silvestre, la víspera de año nuevo” (VSCS: 265), fecha

corroborada, al final del interrogatorio al que le sometieron los anarquistas, por “los relojes de la ciudad [que] dieron las doce [...], las calles [que] se poblaron de algazara [...], trompetas, pitos, zambombas y carracas” (VSCS: 278).

Así que « *le télescope des dates, les retours en arrière, les chronologies de plusieurs personnages, les ruptures brutales, les enchaînements contradictoires* » (Bussy Genevois, 1991: 92) no le impiden a Eduardo Mendoza datar de manera original los hechos para que el lector no pierda el hilo del relato. Pero, a causa de la inmediatez expositiva, la espontaneidad de la escritura, y la propensión de los personajes a ignorar los límites del tiempo para poder ampliar las bases del relato, resulta imposible evitar las confusiones de un texto camaleónico y sus equivocaciones bajo forma de anacronismos como los siguientes:

1.-El asesinato de Claudedeu (secuencia 85, capítulo IV, VSCS: 143, primera parte) está situado en abril, igual que el atentado fallido contra Lepprince en el palco del Teatro del Liceo (secuencia 90, capítulo IV, VSCS: 151, primera parte), pero el sargento Totorno que perdió “dos dedos de la mano derecha” (VSCS: 152) en dicha refriega, se refiere a este “accidente que [sufrió] en el teatro, hace un mes y medio”, en una carta con fecha del 2 de mayo de 1918 (secuencia 92, capítulo V, VSCS: 164, primera parte), dirigida al comisario Vázquez, lo cual deja entender que los actos referidos tuvieron más bien lugar a mediados de marzo y no en abril.

2.-Discutiendo con Cortabanyes, tras su enfrentamiento con Parells, en la fiesta celebrada en su mansión en la primavera del año 1919, Lepprince duda de que éste tenga la famosa carta que Pajarito de Soto echó a un buzón en el mes de diciembre de 1917, poco antes de morir asesinado, por no entender “por qué se

habría callado Parells durante tres años y ahora...” (VSCS: 323); con lo que la fiesta estaría celebrándose en 1920, si es que pasaron ya “tres años”.

3.-En esta misma fiesta, el “anciano poeta” declara a la señora Van Peltz, delegada cultural de Holanda, que ha dado “recientemente, en octubre pasado, [...] un recital de [sus] poemas en Lérida [...], en la sala del Ateneo (VSCS: 230), lo cual resulta imposible habida cuenta de que el Ateneo de Lérida se fundó en 1924.

Santos Alonso (1988: 65-67) y Nuria Plaza Carrero (2005: 439) señalan otras incongruencias de este tipo. Abundan, pues, en el texto estos desajustes temporales que refuerzan la impresión de desorden y el caos que imperan en la novela. Hacen más verosímil lo narrado, al evidenciar una distribución defectuosa del tiempo, normal en un relato ordenado memorísticamente.

Ha de señalarse, sin embargo, que pese a la subjetivización del espacio y del tiempo que venimos comentando desde inicios de este apartado, Eduardo Mendoza ha logrado hacerlo todo coherente al trazar las líneas temporales por las que el relato discurre, relacionando a los diversos personajes, llevándolos a eslabonarlo todo, casi inconscientemente, sin darse cuenta de que llevan al ritmo de sus vidas el compás de la novela.

Por esta razón, el lector advierte cierta lógica cronológica siguiéndole - verbigracia- los pasos a Javier Miranda que conoce a Leppince por medio de Cortabanyes “a principios del otoño del 17” (VSCS: 34), sale luego en busca de Domingo Pajarito de Soto y le conduce ante el magnate francés “una tarde fría de noviembre” (VSCS: 28), precipitando la muerte del periodista (VSCS: 234) que ocurrió “una noche de diciembre cuando regresaba a su hogar” (VSCS: 448), unos

días antes de que liquiden en su casa, al acercarse la medianoche, en el momento en el que estaba diciendo –“dentro de unos minutos, el año 1917 dejará de existir y un año nuevo empezará su curso” (VSCS: 120)-, a Savolta cuyo entierro tendrá lugar en el mes de enero de 1918.

En el citado año (1918), Claudedeu es víctima de un atentado terrorista (VSCS: 143), en el mes de abril, unos días antes de que se le tirotea a Lepprince en el palco del Teatro del Liceo (VSCS: 151), hecho que uno de los actores y víctima de la escena, Totorno, sitúa –como ya dijimos- en mayo.

Llegamos así a discernir un primer marco temporal que va desde el 6 de octubre de 1917, fecha de publicación del artículo de Domingo Pajarito de Soto, hasta el viaje a Valladolid de Javier Miranda, por una depresión, en el mes de diciembre de 1918 (secuencia 109, capítulo V, primera parte, VSCS: 185).

El segundo marco temporal abarca todo el año 1919 y corresponde (exceptuando la historia de Nemesio, a caballo entre las dos partes del relato) con la segunda parte de la novela, en la que el relato es lineal, con unos acontecimientos claramente datados como la vuelta a Barcelona de Javier Miranda, “el segundo día del año nuevo” (VSCS: 187), su reencuentro en el cabaret, “un día de mediados de febrero” (VSCS: 198), con María Coral “envuelta en la misma capa negra de falsa pedrería que llevaba dos años antes” (VSCS: 205) y su boda con la gitana que se celebró “una mañana de abril” (VSCS: 314).

Los recién casados –Miranda y María Coral- formarán parte de los invitados a la fiesta dada por Lepprince, en su casa, en presencia de los reyes de España. Fiesta en la que María Rosa Savolta pide a la reina Victoria que apadrine al hijo que

está esperando, o -otro hecho relevante- durante la que Leppince y Parells tienen una discusión acalorada a consecuencia de la que el viejo financiero morirá asesinado un día después.

Podemos así situarnos temporalmente siguiendo las peripecias de la vida de personajes como María Rosa Savolta “cuyo avanzado estado de gestación la hizo más sensible a los rigores del estío” (VSCS: 365); Javier Miranda que tiene un choque verbal tremendo con María Coral, “una noche de junio, verbena de San Juan” (VSCS: 365-366), al cabo de cual -la gitana que intentó suicidarse- fue salvada *in extremis* por su marido que regresaba de madrugada a casa, con el disfraz todavía puesto.

Después de la convalecencia de la gitana, los acontecimientos se encadenan precipitadamente: la fuga de María Coral con Max, la persecución por la provincia de Lérida, el encuentro con los fugitivos, la muerte de Max, la desaparición de la gitana, la huelga que deja el pueblo sin telégrafo porque “los huelguistas han cortado el fluido eléctrico” (VSCS: 418), la vuelta de Javier Miranda a Barcelona (en el pintoresco camión de las santas del sexo) donde “al tercer día de [su] llegada y decimonoveno de [su] marcha (VSCS: 429), con “las primeras aguas del otoño” (VSCS: 429), conoce la muerte de Leppince, visita (pésame) a María Rosa Savolta y encuentra allí al comisario Vázquez (seguía investigando por cuenta propia) que le convida a tomar un café, en un salón de té, para darle su versión de los hechos que reconstruye toda la historia (VSCS: 439).

Digamos a modo de corolario que en *La verdad sobre el caso Savolta*, Eduardo Mendoza se desmarca de la típica cronología de hechos inalterables del pasado y de cualquier globalización para proponernos una visión fragmentada de

los sucesos narrados, con un enfoque laberíntico y unos puntos de vista heterogéneos, «*plaçant ainsi la discontinuité au centre de la structure romanesque*» (Champeau, 1991: 108).

El escritor barcelonés, al incorporar en el corpus narrativo unos relatos cortos que se superponen sin respetar ninguna cronología, deja claro que la historia que narra no le interesa sino desde una perspectiva humana, siendo los mismos personajes los encargados de contar los hechos, a base de recuerdos de formas y contenidos abiertos.

Estamos, pues, ante una recreación más o menos libre que le permite a Eduardo Mendoza “citar la historia al terreno de la novela, someter el pasado [...] al experimento de la trastemporalidad de la ficción” (Soberano, 2003: 93), siendo el resultado el adelgazamiento de la historia, el vaciamiento del espacio y el tiempo, la disgregación del relato en muchas unidades, y las inevitables elipsis de la memoria.

El escritor barcelonés se sitúa, así, adrede en el terreno de la fabulación, que no es el de los historiadores oficiales. Apuesta por el error y la subjetividad al proyectar el pasado sobre el presente, al escuchar las diferentes voces narrativas reconstruir, en medio de miles de interrupciones y saltos temporales, la historia, desmontándola en secuencias, rompiendo su cronología y reinventándola a capricho, bajo la mirada cómplice de los personajes históricos convocados en la escena novelesca con objeto de arropar la ficción con un telón de fondo verosímil que nos deja la marcada impresión de que lo fabulado ocurrió de veras, por muy desordenada que pareciese la estructura invertebrada de este relato proteico.

IV. 3. LOS COMPONENTES ESTILÍSTICO-ESTÉTICOS

Yo estaría perdido si mis figuras fueran correctas [...] Las figuras de Miguel Ángel son magníficas, aun cuando, ciertamente, las piernas son demasiado largas y los huesos de la pelvis y de la cadera son demasiado anchos [...] Esas desviaciones de la realidad, esas [...] transfiguraciones [...] son mentiras, pero son más valiosas que los valores reales.

(Van Gogh)

Muchos críticos opinan que el siglo XX no concibe la realidad sino como un mundo múltiple y la misma vida como “un cuento de locos” que van perorando cada cual por su parte. Por lo que la literatura y la estética encargadas de expresar o reflejar dicho mundo se ven obligadas a tomar en cuenta sus disonancias y, por tanto, a recurrir al contrapunto con el objeto de crear un nuevo código pictórico, un lenguaje capaz de dar forma a este concepto inédito de belleza; este perspectivismo que admite que uno pueda, como Solana, Valle-Inclán o Eduardo Mendoza, complacerse en la fealdad, o sacar placer del universo horrorosamente bello del esperpento que lo degrada todo humorísticamente.

Por lo que a *La verdad sobre el caso Savolta* se refiere, en medio de las muchas tendencias del gusto y la variedad de apuestas técnicas que Eduardo Mendoza nos propone, nos interesan, aquí, unos componentes estilístico-estéticos y procedimientos descriptivos de objetos, seres o acontecimientos, en los que el lector ha de colegir, por vía de los nombres, ambientes o vocablos elegidos por el narrador, el símbolo y sentido que conllevan dichos objetos, seres o acontecimientos.

El irritante chirriar con el que el escritor barcelonés da cuenta, a inicios de la novela, de la situación socio-laboral que prevalece en la Barcelona del bienio 1917-

1919, se atribuye a un periodista que se llama Domingo Pajarito Soto. Es un activista “absorto en [...] la elaboración de proclamas, denuncias y reivindicaciones” (VSCS: 80) que le llevan a todas partes; por lo que puede decirse que los acontecimientos sociales y la defensa de los intereses de los obreros, le traen como un dominguillo.

Pajarito de Soto recorre la ciudad cual (un) pájaro, presentándose como símbolo de la libertad y justicia que reclama para los trabajadores pero acaba quemándose las alas en el fognazo social que llegó a encender; por lo que su vuelo termina *au ras des paquerettes*, en una taberna en la que confiesa la ruindad de su vida y su fracaso (VSCS: 227).

Partiendo de este acercamiento patronímico, podemos decir que Eduardo Mendoza comienza con Domingo Pajarito de Soto la simbología nominal de que se vale como un recurso estilístico-estético, confiriendo a los nombres de los personajes un significado connotativo que enmascara una postura, una manera de ser, una actitud ante la vida.

Pasa lo mismo con Javier Miranda que está de miranda por la vida y todo lo sufre sin nunca influir en el desarrollo de los acontecimientos en los que está involucrado: aparece como un ser irresolutivo, débil de carácter, cuya vida es una sucesión de claudicaciones. Esta manera de ser le lleva a cobijarse bajo el ala protectora de Lepprince, cuya tiranía afectiva (“jamás pude negarme a nada de cuanto me pedía Lepprince”, VSCS: 354) le incapacita más para afrontar la lucha por la vida con recursos propios, a la vez que le obliga a ser un vergonzoso espectador (“Me agaché y atisbé por el ojo de la cerradura”, VSCS: 394) de su

propia vida matrimonial decadente, llevando a Max a recordarle que “no gustan los fisgones” (VSCS: 394).

Advertencia que no deja de ser, con arte y disimulo, una burla que pone de relieve su condición de mirón ingenuo, que no está todavía al tanto de las relaciones adúlteras que su esposa mantiene con el magnate francés (“No, chico, es..., es que yo creí que lo sabías [...] Eso..., lo de tu mujer y Lepprince [...] Lo sabe todo Barcelona [...] Ya veo que estás en Babia”, VSCS: 371-372), cuando la prensa de izquierdas se ha hecho ampliamente eco de ellas. Javier Miranda acaba, por ello, siendo humorísticamente, no ya espectador sino espectáculo, “el hazmerreír de todos los corrillos” (VSCS: 372).

Igual de caracterizador es el nombre de Nemesio Cabra Gómez. Hombre de actividades oscuras, que tira cual la cabra al monte, frecuentando los bajos fondos, así como es capaz, igual que un gomecillo, de ligarse con cualquiera. Mozo de muchos amos (ofrece al mismo tiempo sus servicios al comisario Vázquez, a Parells, Julián y a Rosita la Idealista), listo para meterse en todo con tal de sacar algún dinero del asunto, para poder llenarse la panza.

“Moreno, delgado, sucio, sin afeitarse” (VSCS: 126), maloliente, de paradero siempre desconocido porque se va a ramonear a todas partes, en busca del pasto diario, Nemesio Cabra Gómez es un glotón (“Nemesio acabó de despachar la cena sin decir palabra y, en cuanto hubo arrebañado el último plato, hizo ademán de abandonar el local”, VSCS: 206), y un ladroncillo sin escrúpulos (recuérdese lo de las salchichas del tabernero, VSCS: 194). Lo gracioso es que, es entre las manos sucias de este loco que se cree santo, donde Eduardo Mendoza deposita la clave del enigma para acrecentar la burla que lo invade todo en la novela.

Otro tanto puede decirse de María Coral, bella y pulimentada como una joya, pero de vida pecaminosa; María Rosa Savolta, chica monjil, temprana adoradora de la virgen María, delicada como una rosa, incapaz de enfrentarse con la vida por haber sido criada entre algodones; Rosa López Ferrer, apodada Rosita la Idealista, moza de la vida de corazón noble y mujer férrea que no vacila en mezclar sus pecaminosas actividades profesionales con “otros lópez”, colaborando con los anarquistas.

Así de Leppince, el príncipe, personaje maquiavélico; Remedios, La Loba de Murcia, prostituta cincuentona que asalta a los clientes usando medios muy osados (VSCS.203); Lucas el Ciego, que tiene antinómicamente “la vista fina como un hilo de acero” (VSCS: 139); la taberna de Pepín Matacríos, matadero social en el que los marginados acaban ahogándose (VSCS: 44) al querer ahogar sus penas en el vino; el tío Basilio que no sigue para nada la regla de San Basilio ni puédesse como en la Antigüedad (piénsese en el adivino Tiresias) identificar su ceguera con la sabiduría, pues a él le gusta tocar ciertas partes íntimas de Rosita la Idealista (VSCS: 309).

En este registro, los críticos que saben catalán, han relacionado el nombre de Cortabanyes (significa cuernecillo o cortacuernos en español) con el diablo, pensando en todas las intrigas que se tramaron desde su gabinete, así como Claudedeu (se traduce por clavo de dios en español) queda a tono con el temible justiciero, apodado El Hombre de la Mano de Hierro, “ante cuya presencia los obreros se estremecen” (VSCS: 28), y la Doloretas (tiene sentido de dolores en lengua española) evoca el rosario de calamidades sufridas por esta mujer (VSCS: 388-391).

Pues bien, los nombres de los personajes y de ciertos lugares como la taberna de Pepín Mataríos corresponden con metaforizaciones deformantes que hacen más ostensibles sus cualidades y defectos. Permiten al lector establecer un vínculo entre significante y significado y vislumbrar la caracterización ridiculizadora a la que Eduardo Mendoza se entrega.

Además de esta técnica heredada de Quevedo y Cervantes (véase, por ejemplo, *El Buscón* y *Rinconete y Cortadillo*), en otras partes de la novela se hace más visible el gusto por los contrastes que empalma la estética mendocina con el quehacer impresionista de Pío Baroja. Pues Eduardo Mendoza contrapone varias estampas y escenas, procurando destacar en cuatro pinceladas la “verdad” (la quinta esencia) del tipo o cuadro que pinta. En el cabaret –pongo por caso- se contenta con vestir a una mujer obesa, cincuentona, de Manon Lescaut (VSCS: 54), para sugerir que es una prostituta. Asimismo, el tono paternalista que Cortabanyes emplea para disuadir a Javier Miranda (VSCS: 94) deseoso de investigar por cuenta propia la muerte de Pajarito de Soto, y la nostalgia melodramática (VSCS: 95) con la que evoca su vida pasada, ponen al descubierto una doblez de carácter y una hipocresía que Eduardo Mendoza sólo insinúa.

Ello es típico del escritor barcelonés que se contenta con darnos impresiones fugaces, perspectivas que se hacen más sugestivas en las descripciones ambientales en las que discurre con una cámara fotográfica en la mano, fijando imágenes, instantáneas, captando ambientes colectivos. “Las señoras enojadas, sedosas, aromáticas” (VSCS: 42) y los hombres que se expresan “a frases cortas, mordaces [...], maliciosas” (VSCS: 116), vienen así a ser meros detalles de un mismo cuadro lujoso que Eduardo Mendoza pinta barojianamente, paseando aprisa y corriendo la

mirada sobre la rica indumentaria de las damas o captando la afectada conversación de los invitados; elementos que patentizan su pertenencia a una alta esfera social cuyo esplendor “los artesanados del techo” (VSCS: 20) y “la profusión de criados, las galas, [...], la música y las luces, la calidad de los muebles, el espesor de las alfombras, la valía de los cuadros” (VSCS: 216) ya revelaban.

Señalemos, en este registro, la descripción sobria de la casa de Leppince, en la Rambla de Cataluña (“Abrió las puertas del ascensor [...] Me hizo pasar a un vestíbulo sobrio. En la casa se notaba un calor difuso y equilibrado [...] Me condujo a través de un pasillo a un saloncito en uno de cuyos rincones ardían unos troncos en un hogar. De la chimenea colgaba un cuadro”, VSCS: 96), mediante la que el escritor barcelonés logra, con ahorro de medios, expresar la sensación de bienestar que se desprende del cuadro; o el lenguaje escueto, y jadeante –como si le costara al narrador recobrar el aliento tras su largo recorrido- con el que quedan descritos, con toques rápidos, los primeros pasos de Javier Miranda en la terminal de tartanas en Balaguer:

La terminal de tartanas era una explanada alfombrada de estiércol, en uno de cuyos extremos se levantaba un caserón de adobe. Allí dirigí mis pasos [...] Un letrero rezaba: Tancat. Oí piafar un caballo y rodeé el edificio. Alguien herraba un percherón en el establo [...] Espere a que finalizase su labor. (VSCS: 402)

Eduardo Mendoza, en otras ocasiones, variando la paleta, se vale de la técnica de la disociación, evocando en una misma escena (secuencia 43, capítulo II, primera parte, VSCS: 85-86) la decrepitud de los suburbios, sus barracas sin luz, sus avenidas pestilentes, así como el pasillo alfombrado del “enorme edificio metálico y la claridad cegadora de la sala de reunión de la empresa Savolta. Es

entonces cuando logra expresar, de manera sintética, la disolución del cuadro cuya abocetada falta de unidad plástica pone de realce el gusto de lo incompleto que cultiva sutilmente en toda la novela.

Estamos, pues, ante una estética minimalista que parte de una observación y percepción instantáneas del entorno, que Eduardo Mendoza expresa mediante un lenguaje escueto, conciso, exacto, pintando lo que ve, tal como lo ve, sin nada añadir al cuadro:

-Llegué a una puerta que decía:

HABITACIONES LA JULIA

y más abajo, junto al picaporte: Empuje. Empujé y la puerta se abrió rechinando. Me vi en un vestíbulo débilmente iluminado por una lámpara de aceite [...] El vestíbulo no tenía otro mobiliario que un paragüero de loza. (VSCS: 223)

-A la luz de la linterna la habitación parecía más reducida y su dejadez resultaba más hiriente: las paredes estaban desconchadas y las manchas de humedad eran tantas y tan grandes que no se podía distinguir el color ni el dibujo del papel; de las esquinas pendían telarañas [...] En un rincón se veía una maleta de cartón abierta, las ropas de María Coral [...] campaban por doquier arrebujadas. (VSCS: 243-244)

No se puede captar más la lobreguez del entorno, ni expresar mejor la mísera condición de la gitana. De la misma manera, la cocina de Lepprince (VSCS: 206) tiene, el día de la fiesta, aire a verbena, en medio de la que Eduardo Mendoza recoge un concierto de olores, colores y sonidos; actitudes y reacciones, mediante

una escritura ágil, concebida como una postura receptiva, teniendo en la mano un espejito en el que no puede ni quiere captarlo todo sino el todo.

Desde esta perspectiva, Eduardo Mendoza no detiene prolongadamente la mirada en nada. Todo lo acelera. Hay en la novela un desfile incesante de gentes, frecuentes cambios de escenarios, temas y lenguaje, diálogos superpuestos. Lo cual confiere al relato mayor dinamismo -aquel ritmo trepidante del que hablaba Benjamín Jarnés-, una soltura y una fluidez con los que se nos proponen impresiones fugaces, fragmentos de realidad.

Trozos de vida como la de los marginados caracterizados esquemáticamente en unas escenas sabrosas que recuerdan, inevitablemente, a Ramón María del Valle-Inclán. El del esperpento. Es cuando Eduardo Mendoza “ensambla el chiste escatológico [...] en el límite de lo publicable, con la ironía fina” (Moix, 2006: 33), enfrentándose a la realidad desde diferentes niveles estéticos, empleando un degradante lenguaje metafórico:

El marinero arrojó los restos del bocadillo sobre la cantante y el oficinista rompió a llorar en brazos del vejete. La cantante se despegó el pan del vestido, roja de ira.

-¡Sois unos malparidos, cago en vuestras madres! –gritó con su potente vozarrón.

-Para cantar me basto yo solo –dijo el marinero y entonó una balada de ron y piratas con hosca voz.

-¡Hijos de puta! –tronó la cantante-. Quisiera veros en el Liceo, haciendo estas charranadas.

-Ahí me gustaría verte a ti cantando –dijo el vejete que había soltado al oficinista y gesticulaba de pie.

-¡Me sobra de todo para cantar en el Liceo, colgajo de mierda!

-¡Te sobra finura, putarranco! –aulló el vejete.

-Muchas quisieran tener de lo que a mí me sobra –gritó la cantante y se sacó por encima del escote unas tetas como tinajas. El vejete se abrió los pantalones y se puso a orinar burlonamente. La cantante dio media vuelta [...], se giró en redondo y dijo, solemne: -¡Te parieron en una escupidera, marica! (VSCS: 55)

En esta escenificación de la vida en los bajos fondos, todo resulta desproporcionado, caricaturizado. Estamos ante una escena muy movida y pintoresca que Eduardo Mendoza describe con crudo realismo, sin vacilar en ofender la sensibilidad del lector. Una escena picaresca de subidos colores sombríos, en la que la rotulación idiosincrásica y el implacable contenido semántico de las voces insultantes y malsonantes, fecundados por el cuadro sórdido en el que se mueven los protagonistas, refuerzan la chabacanería de éstos, a la vez que sustentan la tensión estilística del relato.

Los ejemplos de este tipo pueden multiplicarse citando la brutal reacción de don Segundino, sorprendido en grata compañía por Nemesio (VSCS: 295-297); o el último pregón del beodo (VSCS: 226-229), cuyo lenguaje estridente e irrespetuoso resulta tan molesto a los desechos humanos que frecuentan la taberna, que éstos se disponen a quitarle los pantalones para que no “les amargue la noche”.

Sin apoyarse en esta “estética del impropio”, resultan también esperpénticos otros cuadros en los que Eduardo Mendoza pone el acento bien sea en lo raro y grotesco, en el aspecto lúdico, o en ciertas deformaciones idiomáticas, con objeto de suscitar la risa. Valga como ejemplo el despacho de Cortabanyes (VSCS: 24), lleno de elementos bélicos medievales (yelmos: recuérdese el gracioso yelmo de Mambrino del *Quijote*; tizonas: piénsese en la espada del Cid; arcabuces: fusil de los soldados de antaño), como si tratara de un campo de batalla o de la caverna de unos guerreros primitivos: con tal descripción, el escritor barcelonés caricaturiza graciosamente la realidad novelesca por ser este gabinete donde el viejo abogado y Lepprince traman las intrigas que sustentan la acción.

Asimismo, el “manteamiento” de Cortabanyes, “redondo como una pelota”, pasando de mano en mano, “para regocijo de las señoronas” (VSCS: 279), así como el gracioso chapurreo y los cambios de sonido del mago chino Li Wong (“-Oh, hol-hol, la crueldad del hombre”, VSCS: 44), para denunciar el horror y la crueldad del marino que degolló la paloma que se sacó de los gallardetes, resultan muy divertidos.

Presenciamos, en conjunto, “un desconcertante, esquinado, gesticulante esguince de voces y situaciones” (Zamora Vicente, 1969: 7) que dan a la novela aire de verbena, con el ajetreo y la esencia vibrátil de las gentes de Barcelona que convierten la escena novelesca en un baile de disfraces cuyos gestos Eduardo Mendoza alarga o reduce a capricho, con claro afán de ridiculizar a los “bailarines”:

-Cortabanyes jadeaba sin cesar. Era gordo [...] Tenía bolsas amoratadas bajo los ojos, [...] y un grueso labio inferior, colgante y húmedo que incitaba a humedecer en él el dorso engomado de los sellos [...] Las uñas eran muy

estrechas [...] enclavadas en el centro de la falange. Cogía la pluma o el lápiz con los cinco dedos como un niño agarra el chupete. Al hablar producía instantáneas burbujas de saliva. (VSCS: 23)

-En uno de los butacones dormitaba Domingo Pajarito de Soto. Parecía de corta estatura, como era, cabezudo y cetrino, con el pelo negro y brillante como tinta china recién vertida, manos diminutas y brazos excesivamente cortos aun para su exigua persona, ojos abultados y boca rasgada y carnosa, nariz chata y cuello breve: una rana. (VSCS: 79)

Eduardo Mendoza exagera los rasgos grotescos de estos personajes. Tiene de ellos una visión degradante. Los esperpentiza. Se entrega, pues, a una caricaturización de corte expresionista, “una idealización hacia abajo”, valiéndose de “una estética de la Calle del Gato, con sus espejos deformantes” (Amorós, 1973: 29), que pone el énfasis en lo feo hiperbolizado, buscando un claro efecto hilarante.

Para lograr tal objetivo, no es raro que el escritor barcelonés llegue a presentar a algunos personajes como meros animales. La reunión de la empresa Savolta se parece, así, a una asamblea pajarera o un concierto de papagayos (“todos chillaban y se interrumpían”, VSCS: 86); Van der Vich, el fundador de la empresa, acabó comportándose como un maniático oso excitado, que recorría “a cuatro patas sus posesiones, asaltando a las campesinas y las pastoras” (VSCS: 129); “una matrona voluminosa como un hipopótamo” (VSCS: 206) amasa la pasta en la cocina de los Leprince; a Nemesio, por fin, se le trata como una “rata”, un “insecto” (VSCS: 193-194), un “bicho asqueroso, “un gusano” (VSCS: 214), una “cotorra” (VSCS: 274).

Eduardo Mendoza recurre de esta manera a la prosopopeya, pero en sentido inverso, insistiendo en la escasa entidad humana de esta gente; animalización que produce humor, más que rechazo, ironía, porque “hombres y cosas son, en el esperpento, despreciados, pero con ternura, con ademán de infinita compasión” (Zamora Vicente, 1969: 9-10). En este tratamiento sarcástico de lo humano, el retratista llega incluso a la cosificación (Cortabanyes es “calvo como un peñasco” y tiene “nariz de garbanzo”, VSCS: 23; a Nemesio, se le llama “mamarracho”, VSCS: 193) de sus tipos, presentándoles como meros peleles en medio de un gran guiñol (se dice de los obreros que son “atemorizados títeres”, VSCS: 16; Javier Miranda está “harto de hacer el títere”, VSCS: 117; el contacto con la gente convierte a las hermanas de Javier Miranda en “títeres patéticos”, VSCS: 187; Domingo Pajarito de Soto muere como un vulgar fantoche de vida andariega, igual que Max Estrella en *Luces de Bohemia*), designándolos con meros signos o marcas (“el del chirlo”, “el coloso de la boina”, VSCS: 272/ 277), o describiendo el espacio vital por donde se mueven estos muñecos como un “pandemónium” (VSCS: 428).

Las afinidades de Mendoza con Quevedo y Goya son obvias, y, por tanto, la raigambre valleinclanesca de esta novela. No cabe duda de que el triunfo de lo absurdo, las figuras graciosas rescatadas del olvido, su imaginería carnavalesca, la potenciación de lo grotesco, así como el habla achulada, caricaturizada e hilarante de los anti-héroes que lo protagonizan todo en la novela, el quiebro irónico y el distanciamiento afectivo, son todos signos de “una estética sistemáticamente deformada, en sentido degradante” (Amorós, 1973: 29), «*une écriture constamment masquée, carnavalisée*» (Champeau, 1991: 115), que son el ropaje de que se reviste la parodia mendocina.

IV. 4. LA PARODIA

Satire is a lesson, parody is a game.

(Narbokov, *Strong Opinions*)

Desde que Aristóteles hiciera mención, en el capítulo II de su *Poética*, de las parodias de Hegemon de Thasos, sin llegar a aclarar lo que las tipificaba como tales (por la supuesta desaparición de su segundo libro), el término parodia viene siendo objeto de mucho debate y controversia.

De dicho debate participaron, en la época contemporánea, pensadores como Tzvetan Todorov (1968: 43), quien define la parodia como «*une écriture [...] qui ridiculise et rabaisse les propriétés du discours précédent*»; Mikhaïl Bakhtine (1970: 175) que pone de realce su ambivalencia inherente a «*sa perception carnavalesque du monde*» por crear «*un double détronisant qui n'est rien d'autre que le monde à l'envers*»; Margaret Rose (1979: 35) que la concibe como «*the refunctioning of the preformed material with comic effect*»; Linda Hutcheon (1985: 37), escéptica ante esta «*imitation with critical ironic distance, whose irony can cut both ways*»; Roland Barthes (1970: 52), quien la considera como «*une parole classique, menée au nom d'un sujet qui met son imaginaire dans la distance qu'il feint de prendre vis-à-vis du langage des autres*»; Gérard Genette (1982: 49) que presenta la reproducción de un «hipotexto» por un «hipertexto» como «*une transformation stylistique à fonction ludique*», por citar sólo a algunos autores en la inagotable nómina de críticos que reflexionaron en torno a este arte de escribir.

Los puntos de vista de los autores mencionados constituyen unas referencias que tienen algún denominador común, que señalaremos después de dejarle la

palabra al escritor barcelonés para que nos defina su forma de escribir, en relación con las definiciones propuestas: “mis novelas son una parodia. No una parodia con el puro y exclusivo afán de ridiculizar [...] Lo que yo trato de hacer es lo mismo que hizo Cervantes con los libros de caballería” (Mendoza, 1982: 7).

Es hoy lugar común recordar que Cervantes no condena toda la literatura caballeresca. Tiene una posición matizada: se burla de las novelas extravagantes, llenas de aventuras descabelladas; patrañas novelescas que su espíritu hispánico enamorado de verismo rechaza, a la vez que prolonga el ambiente de evasión de aquellos libros, imaginando para el hidalgo aventuras ingeniosas, agenciadas con normas de buen gusto y razón, con discreción.

El autor del *Quijote* acabó, pues, escribiendo otra novela de caballería, pero depurada de sus defectos, transfigurada en la forma y el contenido, logrando que al leerla “el melancólico se vuelva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el paciente deje de alabarla” (Cervantes, 2003: 38).

Cervantes lo resume, así, todo: lo común a las teorías que hablan de la reproducción de un texto, estilo, género, por otro que imita su idiolecto y (o) contenido temático, transponiéndolos a otro contexto, es el distanciamiento cómico indisociable de la parodia, así como este quedar a medio camino entre lo constructivo y lo destructivo, que la hace ambivalente. Es esto el lado “malicioso” de la imitación que cae fácilmente en lo burlesco, sin poder menos de contagiarse, como arte, de los tipos, situaciones y hablas que remeda, derivando hacia una forma de alabanza o rechazo que no pasa de ser una copia renovada del modelo parodiado.

Intentaremos demostrar que Eduardo Mendoza no escapa de esta regla al querer acercarse de otra manera a la realidad, o al burlarse de ciertos cánones y tipos literarios. Pues la escritura imitativa y degradada a la que se entrega en *La verdad sobre el caso Savolta*, acaba dando una visión nueva de la historia, así como pone en solfa a la vez que rescata del olvido ciertos géneros considerados como menores o desdeñados por la literatura culta, al dar voz y vida literaria a los tipos marginados. Manteniendo para con la historia que narra un distanciamiento crítico, la evoca de manera muy subjetiva, valiéndose de una técnica cinematográfica bastante escueta que no cae en ningún momento en el detallismo de los libros de historia oficiales. Tratando «*les rares références historiques [...] de façon purement anecdotique et ludique*» (Soubeyroux, 1996: 151), imponiéndose un modo perceptivo basado en la recreación de la memoria, completado ocasionalmente por unos documentos oficiales a los que el texto no se supedita, Eduardo Mendoza no completa nunca la evocación al convocar en medio de la ficción novelesca a destacados personajes reales de cuya historia hace partícipes unos seres ficticios que discurren aprisa y corriendo, fundiendo y confundiendo lo histórico con lo anecdótico.

Nos quedamos así con una parcela de historia; una historia fragmentada, vista desde una óptica perspectivística que sólo propone visiones dispares de una misma realidad, o sea la visión deformada que de ella ofrecen las voces plurales que la narran. Por ello la historia oficial, académica, va perdiendo terreno mientras va avanzando la novela, diluyéndose en la reinventada, a gusto y capricho, por los personajes, que resulta ser una parodia de historia, “una metaficción historiográfica” (Hutcheon, 1985: 153).

Quiere decirse que Eduardo Mendoza se entrega a una irónica puesta en escena, confrontando lo verdadero y lo falso, con el propósito de montar otra historia que es una concepción más rica y divertida que la real, basada en el relato coral, de hondas resonancias humanas y de contenido variado, de los narradores de turno que lo falsifican, transgreden y tejen todo con las menudencias de su tumultuosa vida cotidiana.

Mediante este juego creativo, obrando por selección, “fantaseando [...], y echándole siempre al relato sentido del humor” (Moix, 2006: 31), el escritor barcelonés logra hacer la historia más verosímil. La potenciación de esta finalidad estética, el ahorro de detalles, la aproximación irónica a lo real, así como la deformación lúdica, evidencian un claro intento desmitificador, envuelto en una fábula especuladora que cuestiona el pasado entablando con la historia un diálogo paródico del que brota un relato muy colorista.

Pongamos por caso la historia escamoteada del anarquismo contada por el comisario Vázquez (secuencia 53, capítulo III, primera parte, VSCS: 98-101) que presenta a los teóricos de dicho movimiento como “pseudos-santones, más locos que cuerdos [...], mercachifles de falsa santidad” (VSCS: 99), que predicán ideas nefastas. Además de la presentación de sus seguidores como unos fanáticos, lunáticos y exaltados, y del falseamiento de su historia, a finales de la novela Eduardo Mendoza asocia burlescamente su ideología con las “chifladas y santas propagadoras del dogma del amor libre” (VSCS: 428), cuyo manifiesto atribuye a “uno de los maestros del anarquismo” (VSCS: 427), pensando acaso en la propaganda naturalista del anarquismo urbano, de principios del siglo XX.

Ha de señalarse, en medio del “reconocimiento de la historia desmitificada como totalización” (Pulgarin, 1995:211), la actitud irreverente para con la Iglesia Católica, doblemente agraviada con la presentación de unos locos (anarquistas) como santos y el llamar “misioneras” a unas prostitutas pintorescas, cuyo libertinaje ambulante se asimila a un sacerdocio. Este desplazamiento paródico de la virtud y la burla contra la fe aparecen claramente en el discurso del *mestre* Roca que se apoya en la parábola del sembrador de la palabra sagrada para propalar una mística de la violencia revolucionaria que no tiene nada que ver con el fervor religioso.

Más allá de este uso indebido del mensaje divino, la Biblia se parodia llanamente en *La verdad sobre el caso Savolta*, cuando en el cuadro esperpéntico de su celda Nemesio convierte el mensaje de Jesucristo a Tomás, referente a sus llagas, en advertencia al comisario Vázquez, para inducirle a dar fe a sus revelaciones sobre la carta que Pajarito de Soto echó a un buzón antes de morir (“ Lo dice todo... la carta: encuéntrala y ella le dirá quién mató a Pere Parells. No se le digo yo, señor comisario. Es Jesucristo quien habla por mi boca [...]”, VSCS: 149-150).

Ocurre igual en la carta que el mismo Nemesio dirige al comisario Vázquez desde la cárcel, citando un fragmento del libro de Tobías, reclamándose de su herencia y pretendiendo hablar “a diario con Jesucristo” (VSCS: 180) y ser “poseedor de grandes verdades que [le] han sido reveladas [...] por la gracia divina” (VSCS: 179). Puestas en boca de un tipo marginal, sucio y loco por lo demás, desplazadas de su contexto, tales asociaciones pueden parecer blasfemas, pero en la óptica de Mendoza no pasan de ser una irónica escenificación que viene a ampliar el campo de intervención y, por tanto, la base interpretativa de la palabra bíblica.

La desacralización de la palabra bíblica aparece de manera circunstancial, en otras partes de la novela, en ciertos detalles –«*l' alotexte minimal du parodié*» del que habla Golopentia Eretescu (1969: 172)- mediante los que Eduardo Mendoza parte de lo santo para designar una realidad muy prosáica.

Así de “la lamparilla de aceite que ardía en la hornacina de un santo” (VSCS: 223), -lamparilla votiva que suele colocarse como promesa o ruego para pedir un favor a la Virgen o a un santo-, colgada de la pared en el vestíbulo de la casa de citas en la que moraba María Coral; de Parells, presentado como mera apariencia, ilusión, sombra, y asimilado a renglón seguido con La Virgen de Montserrat (VSCS: 264), santa patrona de Barcelona; de “la escala de Jacob invertida” que los españoles descendían “en confusa turbamulta” (VSCS: 335), rumbo al odio, la ruina, la muerte, materializando una versión antitética del sueño de Jacob referido en el Génesis, cuya escala lleva al cielo, la felicidad, la protección y la bendición.

Al referirse, en un marco contrastivo, a la santidad, *La verdad sobre el caso Savolta* alberga un anticlericalismo paródico que nos deja una sensación de irrespetuosidad de la que nace cierta ironía debida al recurso a la Biblia en asuntos irreligiosos, y a su transgresión mediante el humor, la doble codificación, la metaforización, y el sentido múltiple que se le da a la palabra divina desdiciendo su santa univocidad.

Es dentro de este registro de imitación burlesca de un estilo y transposición irónica de un contenido temático, donde habrán de clasificarse el artículo de Pajarito de Soto y la retórica del juez Davidson.

Mediante el gracioso personaje de Domingo Pajarito de Soto, activista entusiasta, descontento hasta consigo mismo, Eduardo Mendoza aborda el tema de la explotación social e intenta, por esta vía, reencontrarse con el periodismo político de principios del siglo XX (arranca, de hecho, del siglo XIX), propenso a salir bochornosamente en defensa de los intereses de los trabajadores. Con miras a ello, elige a un emisor peculiar cuya manera de ser basta para suscitar la risa, y le atribuye un discurso subversivo, voluntariamente agrio y agresivo que es, a la vez, deformación y prolongación del estilo incisivo con el que ciertos periodistas anarquizantes echaban leña al fogonazo social, en la Barcelona del bienio 1917-1919, denunciando “la hipocresía farisaica y cerril de los espíritus del orden que subordinan la marcha del mundo a la preservación de sus privilegios bastardos a costa de cualquier injusticia y de cualquier sufrimiento ajeno” (VSCS: 49).

La descalificación progresiva del patronato, el tono firme y encendido, la acumulación de insultos y la incitación a la rebeldía (“no ahoguéis en vino vuestros padecimientos [...], ¡ahogadlos en sangre!”; VSCS: 228) constituyen una graciosa reproducción de cierta literatura de combate, obra urgente de estilo grandilocuente cuyos productores discurrían con un látigo en la mano, fustigando con acritud, diciendo verdades y chismeando.

La elección como emisor de un “diablo cojuelo” que asimila su eterno claudicar discursivo a una labor muy útil, “positiva y veraz” (VSCS: 80), parodia el mucho aprecio y la autoestima que aquellos periodistas beligerantes tenían por el trabajo de información y sensibilización que se asignaban. Pero lo gracioso nace sobretudo del fracaso de sus esperanzas, el resultado contraproducente de su discurso incendiario y el trato despectivo que recibe en todas partes:

-Reinaba el desconcierto hasta que un obrero rogó a Pajarito de Soto que se callase y que no hiciese aún más coprometido su situación, que “bastante lata les había dado ya”, y que les dejase arreglar por sí solos sus problemas. Patronos y obreros abuchearon a Pajarito de Soto, que abandonó la sala. (VSCS: 87)

Los clientes volvieron a soltar la carcajada.

-¡Buena compañía te has buscado, Nemesio! – gritaron al fondo de la sala.

-¡Un loco y un borracho! ¡Qué comparsa! –dijo otra voz [...]

¡Quitadle los pantalones! –exclamó un parroquiano [...]

-¡Que se calle y no nos amargue la noche!

-¡Sí, que se vaya! (VSCS: 226-227)

Al escenificar la derrota de Pajarito de Soto que baraja conceptos abstractos a los que sus interlocutores nada comprenden, utilizando un estilo pomposo que desentona con el cuadro esperpéntico de la taberna y el nivel intelectual de los parroquianos, y vertiendo sobre los patronos una avalancha de insultos, agravios y difamaciones que sólo mueven a risa y desacreditan al mismo emisor, Eduardo Mendoza se ríe de cierto periodismo a lo Luis Bonafoux, cuyo espíritu y letra prolonga por otra parte.

Asimismo, la faulkneriana técnica suspensiva de la que Pajarito de Soto se vale para enganchar al lector anunciándole unas revelaciones que no aparecerán sino a finales de sus entregas, en el último eslabón de la cadena informativa que ha ido montando, eslabonando la noticia, cultivando el suspense, es típica de los

folletines del siglo XIX, cuyo proceder Eduardo Mendoza imita, recargándolo, distorsionándolo.

La paradoja de la parodia, su ambivalencia, reside precisamente en esta “reverencia que se ejecuta simultáneo a su ataque” para “ofrecer una versión, una vuelta [...] al texto origen, metamorfoseado, sí, pero vuelto a encontrar en el giro paródico que lo subvierte, lo confirma, lo homenajea” (Pozuelo Yvancos, 2000: 13-14). En *La verdad sobre el caso Savolta*, no hay manera de disociar estas dos funciones de la parodia: la lúdica va estrechamente unida a la constructiva y nunca se sabe cuando la burla va en serio o se integra meramente a la ficción como materia a risa.

En la actuación del juez Davidson, por ejemplo, Eduardo Mendoza describe con crudo realismo la actitud del magistrado, haciendo especial hincapié en su tenacidad, contemplando desde una perspectiva irónica su peculiar habla y su actuar. La rudeza del juez, su manera abrupta de abordar los problemas, y la insistencia machacona con la que repite las mismas preguntas, por oposición a la retórica de la disimulación de la que se vale Javier Miranda para llegar, pese a todo, a regatearle, legitiman la burla del escritor barcelonés para con la ley que no es capaz de restablecer ninguna verdad en la novela, ni puede garantizar la paz y la justicia que los desheredados reclaman.

Esta caricaturización de la justicia moderna y la ilustración paródica de sus achaques y manías, se llevan a cabo mediante la escenificación de un juicio durante el que la comicidad nace del contraste entre la pomposa solemnidad del juez Davidson (“Por otra parte, quiero hacer constar que es intención de este tribunal, en virtud de las atribuciones que le han conferido el pueblo y la Constitución de los

Estados Unidos de América, esclarecer los hechos sometidos a su juicio [...]”, VSCS: 167), y el carácter deliberadamente insulso de las respuestas dadas por el declarante (“Sí/ así fue/ con frecuencia/ claro/ no”, VSCS: 22-23; “Sí/ no/ ya lo sé”, VSCS: 168). Estamos ante un “teatro de la palabra”, de doble codificación, en el que todo descansa en meras apariencias, visos de verdad frente a los que Eduardo Mendoza saborea con una sonrisita burlona el triunfo de lo subjetivo, lo jurídico aparente.

En el mismo orden de ideas, el escritor barcelonés juega con el género detectivesco, conservando su base argumental –el crimen (asesinato de Savolta en su propia casa, en medio de centenares de invitados), la intriga creciente (los numerosos atentados) y la consiguiente investigación llevada a cabo por el comisario Vázquez (emulado por unos detectives ocasionales muy torpes: allí empieza la burla)- pero alejándose progresivamente de su finalidad al hacer imposible y hasta inútil (los mismos asesinos pasan a segundo plano pues tanto los investigadores como los investigados acaban buscando frenéticamente la carta –un trozo de papel- que Pajarito de Soto echó a un buzón antes de morir) el descubrimiento de “la verdad sobre el caso Savolta”.

Eduardo Mendoza imita, pues, el género policíaco, pero no se somete a sus normas; socava sus bases poniéndoles uniforme de detective a un anti-héroe como Javier Miranda, un burgués como Parells, un loco harapiento como Nemesio, cuya torpeza e ineficacia son materia de risa para el lector. Es más, el escritor barcelonés deposita la clave del enigma entre las manos de un ser excéntrico, ladrón, chivato y loco, siendo este “maridaje policíaco-picaresco cuyo soporte descansa en el

sarcasmo, la ironía, la paradoja, el disparate y el esperpento” (Herráez, 1998: 109), la mayor incongruencia y discrepancia con la novela policíaca original:

-Señor comisario, ¿está usted ahí?

-Aquí estoy, Nemesio, ¿qué querías decirme?

-La carta, señor comisario, encuentra la carta [...]

-¿Qué carta, Nemesio?

-Lo dice todo... la carta: encuéntrala y ella le dirá quién mató Pere Parells [...]

El comisario retrocedió hasta la puerta.

-Déjeme salir, doctor, es un caso perdido [...]

Pero el enfermo se había incorporado y asía con las dos manos los hombros del comisario, que calló de rodillas. El enfermo acercó su rostro al oído del policía y murmuró unas palabras. (VSCS: 149-150)

Asimismo, con la fuga de Max con María Coral y la persecución de los fugitivos por la provincia de Lérida, Eduardo Mendoza se vale de recursos propios de la novela negra, pero subvierte otra vez las convenciones del género con la rendición sin gloria del perseguidor (VSCS: 409), que priva al lector del esperado duelo (la típica escena de tiros y desafíos) de dos enamorados por una “doncella”: nos sirve, pues, una versión paródica del tema de la mujer fatal (María Coral) que lleva a los hombres hacia el peligro y la muerte, en la novela negra auténtica.

Pues bien, en *La verdad sobre el caso Savolta*, lo bufo, ridículo y caricaturesco, triunfa por todas partes, poniendo de realce el encanto de la parodia mendocina: la risa que suscita. Movido por un claro afán subversivo, Eduardo Mendoza se las arregla para que la misma actuación de los profesionales de la

búsqueda resulte muy cómica, hasta grotesca a veces. Así el comisario Vázquez que se las da de Hercule Poirot, a finales de la novela, no pasa de ser un mero juguete, un pelele impotente ante la poderosa maquinaria represiva de la burguesía imperante:

En aquel momento llegaron gritos procedentes del pasillo. Salimos a ver: el guardaespaldas encañonaba con su pistola a un hombre que, a su vez, encañonaba al guardaespaldas.

-¿Qué significa esto, señor Leppince? –exclamó el recién llegado sin apartar los ojos del guardaespaldas.

Leppince se reía por lo bajo de lo ridículo de la situación. (VSCS: 133)

Más de una vez, el comisario Vázquez se ha encontrado en tan jocosa postura, permitiéndole a Eduardo Mendoza proceder a una desmitificación del detective profesional, invirtiendo los roles y parodiando de paso el género duro con el enfrentamiento entre el grosero, maleducado e inelegante Max -versión distorsionada de la figura prototípica del gánster- y el investigador principal. El escritor barcelonés caricaturiza de esta manera la falta de autoridad del comisario que no logra imponer respeto al pistolero que le impide el paso, y deja otra vez entrever que «*bien que possédant les qualités de l'emploi [...], le commissaire Vázquez en est une version dégradée*» (Champeau, 1991: 112).

La escena muy movida, llena de una comicidad paródica, protagonizada por el inspector, el sereno, el forense, el juez, el oficial del juzgado y los camilleros, durante la investigación criminal, después del asesinato de Parells, evidencia que

sus colaboradores también tienen aire de pícaros traviosos que bromean hasta con la misma muerte.

Pero la conexión con la literatura picaresca se establece más fácilmente partiendo del perfil de Nemesio, su indumentaria, el tratamiento despectivo que recibe por todas partes y sus actividades delictivas; o de la recreación de los ambientes de los bajos fondos llenos de “gentes harapientas de torva catadura, que buscaban en aquel ambiente de bajeza y corrupción el consuelo fugaz a sus desgracias cotidianas” (VSCS: 199), el lamentable espectáculo de los suburbios pestilentes, la potenciación de ciertos detalles escatológicos y el recurso al lenguaje degradado y degradante del hampa.

Asimismo, Eduardo Mendoza se sirve de Javier Miranda que abandona su Valladolid natal para huir de la pobreza, para escribir de nuevo la parábola del hijo pródigo que sale de la casa paterna para vagar por el mundo en busca de mejores oportunidades. Habitado por las mismas ansias de medro, Javier Miranda irá aprendiendo la vida con mal sabor de boca, perdido como lo era “en una ciudad desbordada y hostil [...], sin amigos ni medios para obtenerlos [...], pobre [...], atemorizado e inseguro, harto de hablar con la propia sombra” (VSCS: 107). Disgustos que le llevarán a hacerse “mozo de muchos amos” (Cortabanyes, Leppince, María Coral) y a acceder a un matrimonio de conveniencia con María Coral, a instancias de su protector.

Resulta fácil establecer la conexión de este relato autobiográfico con el intertexto picaresco: Javier recuerda a Lázaro por ser ambos mozos de muchos amos, deseosos de medrar en la sociedad, y por casarse los dos a instancias de su bienhechor con el que acabarán compartiendo la “media naranja”.

Eduardo Mendoza subvierte, sin embargo, el modelo porque a diferencias de Lázaro de Tormes, al tanto de las relaciones adulterinas entre su esposa y el Arcipreste de Talavera, Javier Miranda es un “idiota” que cree que le “pagan por [su] trabajo y que [le] ayudan por amistad” (VSCS: 367). Pues, por oposición al cinismo de Lázaro que acepta sin remordimiento que su esposa se ofrezca a su amo, por los beneficios que esto le reporta, Javier Miranda es tan inocente e ingenuo que ni se da cuenta de que es “el mayor cornudo de Barcelona” (VSCS: 374).

En suma, mediante Javier Miranda, Nemesio, el comisario Vázquez y sus colaboradores, Eduardo Mendoza “aprovecha los eficaces procedimientos y recursos de captación de la novela policíaca y la llamada subliteratura, para relatar las luchas sociales en Barcelona, entre 1917 y 1919” (Villanueva, 1987: 38). Pero lo hace bajo el prisma de la ironía, con buen humor, esbozando una indulgente sonrisa que resta dramatismo al cuadro: es precisamente esto lo que le aleja de la novela social, pues en vez de apoyarse en la cruda realidad, él pinta la apariencia ficticia de la realidad.

Por último, hay en *La verdad sobre el caso Savolta* mucha inocencia, sensiblería y frustración en Teresa (VSCS: 84); efectos melodramáticos en el oficinista que se lamenta en el cabaret (“Soy un hombre instruido [...] y miren adónde me ha conducido mi mal [...] Tengo mujer y dos niños y mire dónde me hallo, ¡en qué antro!”, VSCS: 44), o en la escena en la que Nemesio sorprende a una prostituta entre “los brazos hercúleos y peludos” de don Segundino, obligándola a taparse “las carnes como mejor podía”, suplicando al tabernero “por la Virgen” a que eche fuera al visitante (VSCS: 296-297); problemas matrimoniales (entre Teresa y Pajarito de Soto, Javier Miranda y María Coral, Cortabanyes y la difunta

Lüisa, la Doloretas y el Andreu); donjuanismo y maquiavelismo en Leppince; libertinaje sexual (María Coral, las propagadoras del dogma del amor libre) y amores platónicos (Nemesio-Rosita, el tío Basilio-Rosita).

Parodia, ésta, de novela rosa que se entremezcla con lo periodístico y lo jurídico, lo policiaco y lo picaresco, lo histórico y lo social, para poner de realce la «*polyvalence des discours*» (Todorov) –llámese «*dialogisme*» (Bakhtine), “intertextualidad” (Kristeva) o «*transtextualité*» (Genette)- en esta obra híbrida que se parece a un saco roto donde hay de todo. Un todo con el que Eduardo Mendoza mantiene relaciones de contraste y parecido, admitiendo “todo tipo de disquisiciones narrativas [...] que confluyen hacia una evidente distorsión de los códigos perceptivos del lector” (Font, 1975: 27) perdido en medio de la intrincada arquitectura polifónica de esta obra perspectivística.

CONCLUSIÓN:

UN PALIMPSESTO POSTMODERNO

CONCLUSIÓN: UN PALIMPSESTO POSTMODERNO

-Todo fluye: nunca nos bañamos dos veces en el mismo río.

(Heraclito)

-¿No ocurre a veces que el soplo del mismo viento uno de nosotros lo siente frío y el otro no? Entonces, tal como me parece a mí cada cosa, así es para mí, y así como te parece a ti, así es para ti.

(Platón, citando a Protágoras)

Si tuviéramos que elegir algunas características para dar una visión coherente de un movimiento tan esquivo como el postmodernismo, repararíamos en la crítica del esoterismo academicista del modernismo, la puesta en entredicho de la linealidad leibniziana, el rechazo de la hegeliana verdad unívoca, la superación de la estética de Kant, y en el triunfo del principio de incertidumbre del que hablaba Heisenberg, que es la base misma de su existencia.

En el dominio del pensamiento postmoderno no importan los hechos en sí, sino las interpretaciones múltiples que suscitan, por el entrecruzamiento permanente de sus diferentes mensajes y contenidos. Apoyándose en ello, Jean-François Lyotard -pongo por caso- considera imposible reconstruir el pasado a partir de documentos que sólo son meras representaciones de lo histórico, verdades inciertas ante las que preconiza “la incredulidad hacia los metarrelatos”, recurriendo a la “hermenéutica de la sospecha” para rechazar cualquier interpretación homogeneizante de la realidad.

Henry Glassie no queda lejos de este cedazo interpretativo al afirmar que “la historia sólo existe para ser alterada, para ser permanentemente transformada” (Glassie, 1994: 962). Así que puede decirse que el postmodernismo es un

movimiento revisionista y relativizador que se nutre de la recepción y reacción de cada cual frente a una realidad contextual, eternamente sujeta a debate, de cuya heterogeneidad dan cuenta unas voces disidentes que renuncian a las clásicas visiones globales para potenciar lo anecdótico.

En la literatura, por ejemplo, asistimos a la aparición, en un mismo texto, de varios emisores, portadores de puntos de vista distintos que dan cuenta de una visión parcial y personal de los hechos narrados, para tan sólo fijar y reflejar los límites de su pensamiento y de la escritura que le da forma. Federico de Onís, verbigracia, opone al amaneramiento de la poesía modernista, la sencillez lírica y el prosaísmo sentimental de los poetas postmodernos; así como Ihab Hassan alaba, en la narrativa, el culto a la heterogeneidad mediante la intertextualidad e interpenetración formal que amplían la base de la literatura postmoderna, por oposición a la selectividad de las vanguardias.

Más allá de la valoración de la cultura popular y la mezcla de géneros, la ampliación se extiende a las técnicas expositivas del relato que varían según los emisores y las circunstancias en las que se lee el texto que admite “todas las interrelaciones posibles, incluso las más contradictorias, pues todas son verdaderas, en el sentido de que su verdad es intercambiable” (Baudrillard, 1993: 355).

El postmodernismo literario, con esta interpretación polifónica y la consiguiente fragmentación del texto en microrrelatos, nos propone un metadiscurso donde la erosión de los límites, la esquizofrenia y la mezcla de lo ficticio con elementos de distinta índole y procedencia, nos alejan de cualquier epigonismo preceptivo para expresar una realidad transitoria con un insuperable subjetivismo del que depende su desarrollo.

Esta peculiar forma de acercarse a lo real, extendiendo el campo de la literatura a lo no dicho, lo sugerido, o al territorio de la intencionalidad, debe mucho a Cervantes, quien se las ha arreglado para que los elementos naturales, los ambientes, las circunstancias y los personajes, obren de conjunto para excusar la locura de Don Quijote, y le ofrezcan posibilidades insospechadas de desarrollo, por empeñarse el hidalgo en que lo real no sea lo que tiene delante de sí, sino lo que le pasa por la mente y que proyecta, como en una pantalla, a su alrededor.

Por lo mismo, la dualidad y oposición entre el caballero y su escudero, “se manifiesta como un comentario coloquiado acerca del mundo [...] representado y concebido desde perspectivas contrastadas” (Sobejano, 2003: 132), siendo su compañerismo un contrapunto, una vía por donde llegan la réplica, el intercambio, el choque de mentalidades, el enfrentamiento de las perspectivas.

Los escritores posmodernos, pues, no hacen sino recurrir a unas propuestas estilísticas e interpretativas de las que otros muchos -Montesquieu, Cadalso, Voltaire, Esponceda, Nietzsche, Kierkegaard, Jonathan Swift, Virginia Wolf, Hoffmann, Galdós, Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Pardo Bazán, Elena Quiroga, etcétera- se valieron ya a fin de dejar claro que no hay hechos eternos ni verdades absolutas, y nos propusieron un amplio repertorio de dualismos, contrastes y alternativas para llevarnos a fijarnos en la otra realidad, la invisible.

No hay, pues, “propiamente hablando, “una cosmovisión postmodernista” ni la posibilidad de que exista. El paradigma postmodernista es por naturaleza fundamentalmente subversivo de otros paradigmas” (Tarnas, 1991: 401). A causa de la coexistencia, variabilidad y temporalidad de estos paradigmas concurrentes, el proceso discursivo postmoderno está caracterizado por su “indeterminación e

inmanencia” (Hassan, 1980: 269), por lo ambigua que resulta una deslegitimación permanente y por la tendencia del espíritu humano a relativizarlo todo, mediante un desliz o un matiz que implica siempre un tono nuevo.

Todo ello cristaliza en un concepto literario, el de perspectivismo, que es difícil de abarcar en una fórmula porque las admite todas, siempre que sean sinónimo de narratividad, argumentación, estructuración y fragmentación de la realidad; espontaneidad, desmitificación del academicismo por vía de la parodia y el humor, esperpentización de los tipos y ambientes novelescos, subjetivismo, final abierto.

Bástenos con recordar, para analizar desde esta perspectiva, el caso específico de Eduardo Mendoza con: el travestismo de géneros y la revisión irónica de los mecanismos narrativos tradicionales; el gusto por la intriga y la vertiente lúdica imaginativa; la estructura laberíntica de *La verdad sobre el caso Savolta* y la temática delictiva, la crítica social burlona y el humor que lo invade todo en esta obra, concebida como un artefacto.

Con el citado planteamiento, Eduardo Mendoza le convida al lector a un paródico paseo lingüístico y formal, cuestionando alegremente la historia política, económica y social de Barcelona, en medio de una ficción cuya metamorfosis permanente desestabiliza al receptor y le impide tener una lectura única y unívoca de los acontecimientos narrados; eliminando los signos del tiempo; barajando ocurrencias narrativas como la burla, la deformación esperpéntica, la parodia irónica; apoyándose en este camuflaje literario para hacer imposible el descubrimiento de “la verdad”.

Con lo que ya puede afirmarse que el perspectivismo mendocino «*is a radically skeptical state of mind whose impulse is to decenter, detotalize, and deconstruct while taking nothing –including its own premises very seriously*» (Olsen, 1990: 27). Apuesta ético-estética y estilística, juego de adivinanzas, que lleva al triunfo de la ficción; una ficción que no desestima completamente la realidad, sino que la quebranta levantando ante el lector una barrera que se vuelve insalvable cada vez que éste intenta distinguir lo real de lo inventado.

Disimulando “la simulación para dar por literariamente verdadero el engaño” (Lissorgues, 1991: 31), Eduardo Mendoza recontextualiza, entre seriedad y risa, la realidad barcelonesa de principios del siglo XX, mediante un montaje polifónico en el que se entretiene cambiando unas circunstancias por otras, confundiendo las épocas, invirtiendo los papeles, matizándolo todo. Opta así por la técnica del fragmentarismo que le permite acceder a un «*Eventail d’écritures*» mediante el que se entrega a un permanente «*questionnement des formes et des sens*» (Tena, 1990), multiplicando los trucos y espejismos que le impiden al lector llegar a cualquier certidumbre, a la vez que le dan al narrador la posibilidad de saltar de un género a otro, saltándose las normas que los definen, soltando alegremente la palabra que los destruye, para volver a construirlos fantaseando.

Regulada por la poética de lo verosímil, esta propuesta de escritura en libertad, de tono irónico, inconformista, desacralizador, convierte cada página de *La verdad sobre el caso Savolta en un matin du monde ouvrant sur l’inconnu*; o por lo menos sobre una realidad camaleónica cuyas múltiples manifestaciones, así como la estructura invertebrada del relato, el simultaneismo y la mezcla de diversos tendencias, discursos y registros formales, dejan una marcada impresión de

dispersión y discontinuidad, signo de que estamos ante un arte que bromea con el arte, «*an intertextual game of a multiple repertoire [...] and casually linked conclusions*» (Rodríguez-García, 1992: 416).

Este arte de lo imprevisible, construido perspectivísticamente, hace emerger en el texto géneros tan dispares como la picaresca, la histórica, la folletinesca y la sentimental, haciendo convivir en el escenario novelesco a burgueses, bandidos, chicas monjiles, prostitutas, pícaros, anarquistas, políticos, locos, santos, santurriones. A causa de las relaciones ambiguas que los unen, las situaciones raras en las que se comunican de acuerdo con lo que desean, crean o piensan, los intereses divergentes que persiguen y los espacios contrastados que frecuentan, *La verdad sobre el caso Savolta* se parece a un *melting pot*.

Estamos, en efecto, ante un mundo carnavalesco e imaginario –y, por tanto, susceptible de cambio, en cualquier momento, por cualquier motivo- por el que nos hemos de adentrar teniendo en cuenta la fantasía, la deriva de los pensamientos, los deseos y temores de los diferentes protagonistas-narradores que dan forma y vida a un relato proteico, multiforme, plurilingual, cuyo final abierto pone de realce la artificiosidad y heterogeneidad de la realidad contemplada.

Eduardo Mendoza se aleja así de la solemnidad moderna. Rompe los moldes de la novela histórica tradicional y de su discurso homogeneizante para potenciar el figuratismo que le permite reflejar visiones dispares de una misma realidad, interesándose por las anécdotas individuales y colectivas que echan luz sobre algunos aspectos de la vida en Barcelona entre 1917 y 1919, a la vez que suscitan cierta desconfianza, al confesar los personajes encargados de narrar los hechos que

hablan a base de recuerdos que no les permiten hacer sino un relato fragmentario, inacabado, que induce forzosamente a la duda.

Los “tanteos desesperados en el centro de todas las encrucijadas del mundo” (VSCS: 75) de Javier Miranda, dan razón a los escépticos y les obligan a ir formándose un juicio propio por no poder esperar nada de los anti-héroes mendocinos que se complacen viviendo en la incertidumbre, entre eternas dudas y esperanzas que cuestionan el esquema teleológico de la narrativa moderna, a la vez que le convidan al lector a emprender “un viaje de carácter dialogante y crítico” (Murillo, 2005: 250) por los laberintos de una realidad metafórica.

Difícil tarea, la del lector, porque al abarcar la realidad desde una polifonía de voces, Eduardo Mendoza se entretiene jugando al despiste con el receptor, manteniéndole en una zona resbaladiza en la que una frontera invisible separa lo real de lo ficticio y tiende más bien a fundirlos y confundirlos para suscitar numerosos interrogantes que abren un abanico de perspectivas. Por ello, *La verdad sobre el caso Savolta* ha de leerse desde la reflexión. Nos convida permanentemente a la colaboración, haciéndonos partícipes de un discurso que no es monopolio de nadie, ofreciéndonos «*empty spaces, silences, in which he can meet himself in the presence of literature*» (Hassan, 1975: 25).

El Lector comparte estos espacios de diálogo e intercambio con las voces nómadas que aparecen y desaparecen como por encanto, con paso de ballet, dando a la novela aire de verbena. Una verbena llena de la presencia trágica de la Barcelona de principios del siglo XX, con el trajín diario y la verdad existencial de las gentes reales y ficticias que comparten la escena, pregonando cada cual lo suyo y esforzándose por hacerlo verosímil, bajo la mirada cómplice de Eduardo Mendoza

que lo condensa todo en una fábula que procura recrear con toques rápidos este ambiente, recogiendo en un espejo hecho añicos la imagen multifacética de aquella sociedad turbia y escondiendo tras un estilo bufo la voluntad subversiva latente en cada página de *La verdad sobre el caso Savolta*.

Nos quedamos con la impresión, por obra y gracia de esta ironía, de que Eduardo Mendoza se entretiene caricaturizando a los diferentes actores de la farsa social a la que asistimos, conduciéndonos de las clases magistrales del *mestre* Roca a la audiencia del juez Davidson, de la asamblea de la empresa Savolta a Montjüic, de las fiestas mundanas a la taberna de Pepín Matacríos, del balneario de Gerona a la terminal de tartanas “alfombrada de estiércol” de Balaguer, del despacho de Cortabanyes al Teatro del Liceo, de la casa ruinosa de Pajarito de Soto a la mansión de Leprince. Ambientes contrastados que le permiten llevar a cabo una parodia de géneros, proponiéndonos una gran variedad de temas y motivos sabiamente envueltos en una estructura intrigante bien servida por la técnica suspensiva “consistente en introducir al lector en la historia por su zona cronológica epilodal e irle entregando, por retazos, y en una complicada fragmentación de los mismos, todos los elementos [...] del complicado rompecabezas por cuyos vericuetos ha sido arrastrado por obra de una prosa [...] rica de perspectivas” (Soldevila Durante, 1980: 441).

Eduardo Mendoza, por esta vía, despliega ante nuestros ojos una cortina de humo que si bien nos deja entrever el telón de fondo, se vuelve muy opaca cuando intentamos saber, en medio del vaivén continuo de un asunto a otro, y de las numerosas interrupciones y preguntas sin respuestas, si todo lo narrado es ficción o realidad, empresa lúdica o alegato.

Este acercamiento especulativo a “la verdad”, moviendo en permanente oposición y choque los planes de la realidad y de la ilusión, implica un diseño cada vez nuevo del esquema narrativo, con objeto de tomar en cuenta los múltiples niveles de diégesis de un texto asincrónico que se apoya en un discurso falsamente denotativo para prefigurar una historia irresoluta, en perpetuo devenir.

El juego de voces, el triunfo de lo contingente, la potenciación de lo anecdótico, así como los enfoques contrapuestos y la quiebra de una visión objetiva del mundo narrado, hacen de *La verdad sobre el caso Savolta* “una máquina de generar interpretaciones” (Eco, 1984: 9); una obra plural en la que la fragmentación, deformación y dispersión de las “cápsulas” narrativas, la variada gama, fantasía e imaginación de los emisores, la autoexclusión del narrador, así como el gusto por el haz y el envés y las descripciones hiperbólicas que inciden en el entorno y en los seres volviéndolos alegóricos, acaban dejándole al lector flotando en el vacío, con el libro recién terminado, pero sin concluir, entre las manos, haciéndole todavía guiños, como en un sueño borroso cuyas imágenes cambiantes y fugaces parecen estampilladas en un palimpsesto postmoderno.

APÉNDICE:

DE SAVOLTA A POMPONIOFLATO

(1975-2008)

EL MISTERIO DE LA CRIPTA EMBRUJADA

Soy... o fui, más bien, y no de forma alternativa, 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. (MCE²: 14)

El misterio de la cripta embrujada, publicado en 1979, tres años después de que la ópera prima de Eduardo Mendoza recogiera el Premio Nacional de la Crítica, tiene rótulo de novela policíaca. La citada obra pone en acción al comisario Flores, a la superiora de un convento, al doctor Sugañes, responsable del manicomio de Barcelona y a algún loco indocumentado, encargado de investigar la desaparición de una niña (se repite el caso) llamada Isabel Peraplana, quien vivía en “el colegio de las madres lazaristas [...] que es exclusivamente femenino y funciona en régimen de internado” (MCE: 19).

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”, *El misterio de la cripta embrujada* no pasa de ser una parodia del género negro, en la que lo importante no es la andanza detectivesca en sí, sino la recreación de ciertos ambientes mediante una narración cinematográfica y la descripción contrastada de “bloques de viviendas y baldíos y fábricas apestosas y vallas pintadas con hoces y martillos y siglas [...], y campos mustios y riachuelos de aguas putrefactas y tendidos eléctricos enmarañados y montañas de residuos industriales y barrios de chalets de sospechosa utilidad y canchas de tenis que se alquilaban por horas [...] y pueblos tristes y pinares” (MCE: 187).

² MCE: designamos con estas siglas *El misterio de la cripta embrujada*.

Eduardo Mendoza aborda así, una vez más, el tema del progreso y la lucha de clases, el drama de la sociedad industrial y la contaminación ambiental, el abandono del campo y la injusta distribución de la riqueza generada por el trabajo de las masas. Temas, todos ellos, ya tratados en *La verdad sobre el caso Savolta* con la que la segunda novela del escritor barcelonés tiene otros parecidos.

El señor Peraplana, poderoso industrial catalán “metido en negocios sucios [y] actividades delictivas” (MCE: 180), que no vacila en “ocultar el crimen con otro crimen”, es una reencarnación de Leppince, así como el comisario Flores recuerda a su homólogo Vázquez, al lamentar la falta de consideración de que goza y al confesar cierta impotencia ante “un caso complicado en el que, por cierto, quedaban cabos sueltos bastante sospechosos” (MCE: 187) que la condición social y la identidad del responsable de los misteriosos raptos no permiten aclarar.

Asimismo, Nemesio Cabra Gómez reaparece a través de la persona y actuación del buscavidas loco que acaba descubriendo que es el mismo padre de la niña desaparecida el que lo maneja todo en la sombra; verdad que inutiliza la aventura indagatoria porque obliga al comisario Flores a tapanlo todo para no mojar al señor Peraplana.

Percibimos de nuevo la crítica socio-política contenida en este relato que se parece a una crónica social urbana; pero el crudo lenguaje coloquial (“-Hola, Cándida, -dije yo [...], estás más joven y guapa que nunca. / -Me cago en tus huesos -fue su saludo-, ¡te has escapado del manicomio!, MCE: 31), los detalles escatológicos (“Nadie se sentó a mi lado, a todas luces por causa de la fetidez que mis axilas expandían [...] No tardé en quedar dormido [...] Mis sueños [...] fueron tomando un cariz marcadamente erótico y culminar en una incontrolable emisión

seminal, para instrucción de los niños que en el vagón había”, MCE: 89), y la esperpentización de los personajes (“Mi hermana [...] tenía [...] la frente convexa y abollada, los ojos muy chicos, con tendencia al estrabismo [...], la nariz chata, porcina, la boca errática, ladeada, los dientes irregulares, prominentes y amarillos [...], el cuerpo trapezoidal, desmedido en relación con las patas, cortas y arqueadas, lo que daba un cierto aire de enano crecido”, MCE: 31), dan lugar a un realismo burlesco que empalma con la picaresca y trata en clave de farsa paródica el enigma que da título a esta novela en la que el loco está tan convencido de haber resuelto “el misterio de la cripta” que Eduardo Mendoza le ofrece, cómplice, “otras oportunidades de demostrar [su] cordura” (MCE: 188), confiándole otro caso en *El laberinto de las aceitunas*.

EL LABERINTO DE LAS ACEITUNAS

Somos blancos de terroristas, espías, agentes provocadores, rapaces, bucaneros, fanáticos, separatistas y algún judío de los que nunca faltan. Impera la violencia, cunde el pánico, la moral ciudadana se va al garete, el Estado surca galernas y las instituciones se asientan sobre arenas movedizas. (LA³: 19)

Secuestrado bajo orden del comisario Flores, por dos individuos corpulentos, cuando se dedicaba, en compañía de Pepito Purulencias, a “perseguir con tesón y exterminar con saña unos escarabajillos peloteros que se cebaban en los rosales” (LA: 8), y llevado a la sazón ante su Excelencia el Ministro de Agricultura que los recibe en un hotel, el loco anónimo se ve investido con una misión a la vez importante y peligrosa, que le introduce “en la trastienda de la máquina estatal” (LA: 23), al tiempo que le pone en contacto con los terroristas.

Viajando bajo nombre de Pilarín Cañete, el loco llega a Madrid (Hotel Florinata) con una maleta repleta de billetes que ha de entregar al día siguiente a los terroristas en la cafetería Roncesvalles, tras un breve intercambio codificado. La primera parte del plan ministerial funciona a la perfección pero en el hotel las cosas se tuercen porque se le droga al loco con la complicidad de un camarero manco, y comprueba tras un sueño profundo que “la cerradura [del maletín] había sido forzada” (LA: 32) y que el dinero había desaparecido.

Después de descargar su ira sobre el camarero, el loco intercambia sus vestidos con los de aquél, se va al aeropuerto para volver a Barcelona y lee en un periódico que se le da por muerto. Al llegar a su destino, comprueba que el mandante de la operación había desaparecido sin que el comisario Flores pudiese

³ LA: siglas puestas por *El laberinto de las aceitunas*.

determinar a ciencia cierta su identidad. No faltaba más para convencerle de que “el asunto en que [se veía] envuelto no carecía de entretelas y de que los que ya habían tratado de [liquidarle] no iban a cejar así como así” (LA: 45-46).

Su hermana Cándida le ayuda a identificar al falso ministro, quien es, de hecho, Toribio Pisuerga, alias Muscle Power, actor sin empleo, drogadicto, todavía “conectado de algún modo al mundo del espectáculo” (LA: 49). Consciente de haber sido “víctima de una engañifa”, el loco inicia una búsqueda que le permite dar primero con el actor moribundo que le susurra al oído los nombres de El Caballero Rosa y la Emilia.

El loco no tardará en localizar a la Emilia e identificarla como Suzanna Trash, aspirante actriz, novia, amiga y cómplice (es ella la chica de alterne que le abordó en la cafetería y a quien entregó la maleta llena de papel higiénico) del difunto Muscle Power. Acabarán formando un dúo investigador al que se sumará un vecino de la Emilia, llamado Plutarque Pajarell, historiador de profesión y mirón que le robaba, desde el balcón de su casa, partes de su intimidad con un catalejo.

Tratando de “sacar el agua clara del enigmático pozo al que las circunstancias [les] habían precipitado” (LA: 68), ellos acabarán enfrentándose con la policía, el gobierno, la chusma, la farándula, el clero, los espías, y descubrirán, al cabo de una aventura detectivesca muy divertida, las especulaciones a las que se dedicaban la empresa Aceitunas Rellenas, la agencia teatral la Prótasis y los ingenieros extranjeros (hablan inglés) de una estación de rastreo y seguimiento, ubicada en el pico de una montaña de nieves perpetuas, celosamente guardada por “las tropas del mando conjunto” (LA: 261).

Camino del manicomio al que se le devuelve al cabo de esta loca carrera, sin aprovechar sus descubrimientos comprometedores ni tener en cuenta su deseo de recobrar la libertad, el detective-loco manifiesta una legítima frustración y jura aclarar algún día “tanto cabo suelto y tanto punto negro como siempre quedan en los misterios” (LA: 270) que resuelve.

Eduardo Mendoza parece más bien preocupado por denunciar, mediante una escritura caricatural, la corrupción generalizada e impune que reina en Barcelona por el mero hecho de que los intereses de los altos cargos quedan intocables para la Justicia convencional. Pues, en medio de los detalles escatológicos (LA: 11), el libertinaje sexual (la Emilia secuestra y viola al loco porque le “gustan [sus] pantorrillas”, LA: 171), la fabulación esperpéntica (el detective hecho un fardo, arrastrado por la rosaleta y lanzado por encima de la tapia del manicomio), los rasgos picarescos del loco-camarero (LA: 37), pordiosero (LA: 39), ladrón (LA: 41), detective y héroe manicomial (LA: 271), y su lenguaje barroco (“y a ello responderé diciendo que precisamente en Madrid dio comienzo una de las aventuras más peligrosas, enrevesadas, y, para quien de este relato sepa extraer provecho, edificantes de mi azarosa vida”, LA: 8) impropio de su condición, hay un mensaje social crítico que emerge del relato.

No obstante, la crítica considera *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas* (1982) como un mero divertimento, una pausa irónica, una literatura menor cuyo único objeto es suscitar la risa mediante la parodia de un subgénero protagonizada por un desconocido cuya demencia, falta de vestuario y resignación no inducen a tomar en serio sus graciosas deducciones y ocurrencias.

Dicho juicio no es del agrado de Eduardo Mendoza que se niega a “considerarlas como obras menores [...] si bien utilizan dos recursos, el de la novela policíaca y el del buen humor que fácil y legítimamente, podían atraer al público lector” (Mendoza, 1986: 37). Unos años después de esta autodefensa, en una entrevista con Álex Salmon, publicada en *El Mundo*, el escritor barcelonés calificará las aludidas novelas de “dos patateras”.

Nuestro autor, en aquel entonces, ya era un escritor consagrado. La crítica no paraba de celebrar su cuarta novela, *La ciudad de los prodigios*. La novela fue galardonada con el Premio Ciudad de Barcelona (1987) y como el Mejor Libro del Año por la Revista *Lire*, en Francia, en 1988. Además, fue finalista de los Premios Grinzanne Cavour de Narrativa Extranjera (Italia, 1988) y Médicis y Femina (Francia, 1988).

LA CIUDAD DE LOS PRODIGIOS

No son mis actos lo que me reprochan, no mi ambición o los medios de que me he valido para satisfacerla, para trepar y enriquecerme: eso es lo que todos queremos; ellos habrían obrado igual si les hubiera impelido la necesidad o no les hubiera disuadido el miedo. En realidad soy yo quien ha perdido. Yo creía que siendo malo tendría el mundo en mis manos y sin embargo me equivocaba: el mundo es peor que yo. (CP⁴: 343)

La ciudad de los prodigios (1986) transcurre en un período de cuarenta y un años, enmarcado por dos acontecimientos similares: la Exposición Universal de 1888 y los Juegos Olímpicos de 1992. Paralelamente al desarrollo urbanístico de Barcelona durante dicho período, la novela cuenta el itinerario de Onofre Bouvila, chico de tierras adentro (“había nacido [...] en la Cataluña agreste, sombría y brutal que se extiende al sudoeste de la cordillera pirenaica”, CP: 13), que había venido a la ciudad condal a probar fortuna.

Micaela, la vidente de la fonda en la que vive a su llegada a Barcelona, le anunciará que le resultará imposible sustraerse al influjo ora positivo, ora negativo de tres mujeres que acelerarán su maduración psicológica y afectiva, así como precipitarán su fin. Una de ellas, -Delfina-, la hija del fondista, “Minerva proletaria”, le hablará de Bakunin, del anarquismo, y le conducirá ante “un grupo de hombres generosos y valientes, decididos a terminar con la injusticia y la miseria” (CP: 27), gracias a los que logrará su primer empleo como repartidor de panfletos anarquistas, bajo seudónimo de Gaston, entre los obreros que trabajaban en las obras de la Exposición, con la esperanza de que “una vez inaugurada [ésta] Barcelona se convertiría en una gran ciudad [donde] habría trabajo para todos” (CP: 50).

⁴ CP: siglas para designar *La ciudad de los prodigios*.

El desarrollo urbanístico de la ciudad condal entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, se entrelaza pues con el peculiar destino de Onofre Bouvila para urdir la trama de esta novela en la que Eduardo Mendoza se apoya, otra vez, en lo real para dar credibilidad a lo ficcional. Siendo lo real Barcelona, retratada en su historia desde tiempos de los fenicios hasta la crisis económica de 1929, sus gentes, sus ambientes y lugares rescatados por una documentación exhaustiva que trae a capítulo datos rigurosos:

Conforme al censo de 1887, lo que hoy llamamos el “área metropolitano”, es decir, la ciudad y sus agrupaciones limítrofes, contaba 416.000 habitantes, y este número iba en aumento a un ritmo de 12.000 almas al año. (CP: 17)

En 1834 el cólera había dejado a su paso 3521 muertos; veinte años más tarde, en 1854, 5640 personas habían caído víctimas de esa misma enfermedad. (CP: 22)

Estos datos han llevado a ciertos críticos a presentar *La ciudad de los prodigios*, no sólo como la “novela de Barcelona”, sino también como una novela histórica que trae a colocación acontecimientos como la revolución mejicana o Waterloo.

Pero los paratextos documentales que aluden a dichos hechos históricos no ocupan el mismo espacio narrativo que el paralelismo que Eduardo Mendoza establece entre la modernización creciente de Barcelona y el inmoral avance de Onofre Bouvila hacia la riqueza, tras ser propagandista anarquista y vendedor ambulante de crecepelo (loción de efecto raro, pues lleva “al regidor que en nombre del alcalde acudió al Palacio de Bellas Artes a enfrentarse a un comité de mujeres barbudas”, CP: 89).

La ciudad de los prodigios insiste más en la fulgurante ascensión social de Onofre Bouvila mediante un casamiento de conveniencia con la rica Margarita Figa i Morera, y después como jefe de una poderosa banda mafiosa; carrera hacia la riqueza que culminará a la cabeza de una nueva industria cinematográfica encargada de resucitar “la producción que la guerra había paralizado [...] en toda Europa” (CP: 287).

La estructura postmoderna de la novela dividida en siete capítulos en los que Eduardo Mendoza va mezclando los códigos lingüísticos, los registros expresivos y los géneros, dando la palabra a los homosexuales, los fondistas, los reyes, los espías y las divas, los marqueses y los sultanes, los santos y los obreros, los políticos y los pícaros, o al mismo diablo, nos aleja de lo típicamente histórico para potenciar lo humano-existencial, en un medio hostil que le condena al individuo a recurrir al mal o a hacer “prodigios” para sobrevivir.

Hijo de dichas premisas es Onofre Bouvila, quien ha sufrido un fenómeno de contaminación social que le ha vuelto sórdido, cruel, traidor y misógino. Atento a los móviles y aspiraciones de la sociedad en la que vive, y tan inteligente como para encarnar en todo momento sus valores, Onofre Bouvila irá derribando sin miramiento, igual que Leppince, todos los obstáculos que se enderezarán sobre su camino, procurando sacar el máximo provecho de las oportunidades que ofrecían la ciudad “en plena fiebre de renovación” (CP: 9), y la guerra europea, haciendo “entrar de contrabando en España prototipos de fusiles, obuses, bombas de mano, lanzallamas, etcétera” con la complicidad de las autoridades aduaneras cuya autorización había sido “debidamente comprada a peso de oro” (CP: 232).

Onofre Bouvila vive, pues, fuera de la ley, pero en el contexto éticamente desolador de la Barcelona pintada, esta característica le llevará a triunfar y a convertirse, tras su trágica desaparición en circunstancias extrañas, 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) sobre la que Eduardo Mendoza proyecta una mirada acerba, no para fustigar el Mal en sí, sino las prácticas que lo legitiman, -la perversión y la corrupción- que son las verdaderas causas de las miserias de este “pueblo gregario” (CP: 184) siempre en busca de algo -¿un prodigio?- que nunca encuentra.

LA ISLA INAUDITA

Suponiendo que mi visita al palacio sería breve, habiéndole yo dicho que deseaba verla una vez concluida aquella y no habiendo concretado lugar ni hora de la cita, vino a buscarme al hotel, a donde pensó que yo habría vuelto. Y yo, dándomelas de avispado, la herí de una forma repulsiva. ¡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. (II⁵: 143)

Publicada en 1989, *La isla inaudita* nos traslada, por primera vez en la producción literaria de Eduardo Mendoza, fuera de Barcelona, por tener como ámbito Venecia. La de “San Marcos, San Jorge y San Nicolás” (II: 46); la de las leyendas orales, mitos y santos; la de las ermitas y milagros, que constituyen unos cuantos elementos repetitivos en torno a los que se articula esta novela considerada como un “interludio romántico”, un viaje sentimental que transcurre en cuatro marcos espaciales: Venecia, el palacio de los Dolebella, la isla de Ordi y el hotel donde se hospeda Fábregas, protagonista aburrido, falto de ideal, que decide un buen día abandonar “la empresa heredada de su padre” (II: 5) para lanzarse a la aventura, porque “la vida cotidiana se había vuelto insoportable” (II: 14).

Pero, en un primer momento, su lejano paradero italiano le defrauda mucho a causa del griterío ensordecedor, la marea humana compuesta mayoritariamente de turistas que “vestían andrajos y apestaban” (II: 63), los riesgos de epidemia con los vendedores ambulantes que despachaban alimentos en avanzado estado de descomposición y la inseguridad generada por los maleantes que asaltaban a los visitantes “a plena luz, en la más absoluta impunidad” (II: 63).

⁵ II: siglas puestas por *La isla inaudita*.

Lejos de ser, pues, el soñado cuadro idílico, Venecia ofrece, en *La isla inaudita*, un paisaje incómodo y repulsivo, fiel reflejo de la profunda degradación moral de una sociedad en perdicción en la que “las autoridades [...] desbordadas por las circunstancias [...], dejaban que imperase la ley de la selva” (II: 64), obligando a los nativos y extranjeros honrados a refugiarse en sus moradas sombrías para llevar, cual ascetas, una vida cuyos límites estrechos no pasaban de los muros de su propia conciencia.

Pese a todo, a Fábregas, Venecia le subyuga, no sólo por el misterioso magnetismo de sus palacios y conventos, sino de resultas de un encuentro fortuito con una mujer de carácter enigmático -María Clara- de la que se enamora, y que le rechaza, llevándole a vivir encerrado en su habitación durante un año, “haciendo penitencia” para ganarse los favores de esta veneciana tan solícita como distante.

Fábregas aprovecha la ocasión para reflexionar acerca de la vida, sus disgustos, desengaños y enigmas, hasta que María Clara decida sacarle de esta “torre de marfil” para ir a vivir con él en el vetusto palacio familiar -el de los Dolebella- reformado en parte con el dinero que Fábregas sacó del saldo de lo que le correspondía de la antigua empresa heredada de su padre, a la que renunciaba, así, definitivamente, por saberse atado de por vida a la vieja “villa” veneciana.

A lo largo de los cuarenta y dos episodios en los que se dividen los tres capítulos de la novela que nos ocupa, no hay ni un asomo de historicismo o parodia. *La isla inaudita* es tan sólo un bello relato sentimental, lleno de dudas y esperanzas, fantasías y sueños.

SIN NOTICIAS DE GURB

21.00 Listo para entrar en acción. Me siento al volante. Cinturón de seguridad. Gafas oscuras de Jean Pierre Gaultier. Foulard de Gianfranco Ferré. Cassette de Prince. Pegatinas de Marlboro. Y... ¡rumble!, ¡rumble! (SNG⁶: 100)

Sin noticias de Gurb nos traslada otra vez a Barcelona, suponiendo la vuelta a la ciudad condal un reencuentro con ciertos preceptos mendocinos: la sátira social, el humor y la parodia.

Publicada por entregas en el diario *El País*, entre el primero y el veinticinco de agosto de 1990 (será editada en 1991), *Sin noticias de Gurb* es una novela ligera que recupera la tradición del folletín para relatar, bajo forma de diario, la búsqueda de Gurb –un extraterrestre que desapareció en la Barcelona preolímpica, tras adoptar la figura de la cantante Marta Sánchez (del grupo Olé Olé)- por un marciano en compañía de quien había aterrizado en la localidad de Sardanyola, con la misión de estudiar las costumbres de los lugareños.

No es, pues, Gurb, el verdadero protagonista de la novela, sino este ser alienígena que narra la historia en primera persona, en un informe de tipo ciencia-ficción. Extraviado en la urbe, todo le extraña y anda anotando día tras día sus impresiones:

08.04 Aprovecho la oportunidad para analizar la composición del agua de la zona: hidrógeno, oxígeno y caca. (SNG: 8)

10.15 La coyuntura es difícil, [...] hay más demanda que oferta [...] No debemos hacernos ilusiones [...] Hay que renunciar al engañoso binomio calidad-precio [...] La vida no es más que un valle de lágrimas de alto *standing*. (SNG: 42)

⁶ SNG: siglas por *Sin noticias de Gurb*.

05.12 Vacío los frascos de perfumes en el fregadero y los relleno de ácido sulfhídrico, pinto bigotes en los cuadros [...] Meto un cerdo en la bañera. Me largo del piso dando un portazo. (SNG: 131)

Percibimos la intención satírica de Eduardo Mendoza que parte de una observación pintoresca de escenas de la vida cotidiana, hecha con aire de travesura por un extranjero, por supuesto neutro y objetivo, para poner de realce los aspectos negativos de la sociedad industrial y los problemas con los que está confrontado el hombre moderno: la contaminación, el consumismo, la baja calidad de la vida, la inestabilidad de los matrimonios, la delincuencia, el poco gusto por la cultura, etcétera.

Mezclando humorísticamente escenas de la vida real (“Diagonal-Paseo de la Gracia. Soy arrollado por autobús número 17 Barceloneta-Vall d’Hebron”) con disparates y extrañezas (“Debo recuperar la cabeza, que ha salido rodando de resultas de la colisión”, SNG: 5-6), Eduardo Mendoza caricaturiza el vivir en la ciudad, poniendo en acción a un extraterrestre cuyas excentricidades sintetizan las fobias del hombre moderno, a la vez que intentan enmendarlas ridiculizándolas.

Amén de esta finalidad didáctica, *Sin noticias de Gurb* parodia varios intertextos, imitando el sistema de anotación, el estilo, el gusto de la precisión y el detallismo de los diarios, las crónicas de los exploradores, las impresiones de viaje (“07.15 Gurb abandona la nave [...] Tiempo despejado con ligeros vientos de componente sur; temperatura, 15 centígrados; humedad relativa, 56 por ciento; estado de la mar, llana”, SNG: 5-6).

Mendoza, en la citada novela, imita también los libros de ciencia-ficción y al final las historias de naufrago, cuando tras su reencuentro y sus conflictos interminables por el apego de Gurb a lo terrenal y a su “feminidad”, el extraterrestre y su compañero deciden mandar la nave sin tripulación (SNG: 139) y se quedan viviendo en la tierra, pero separadamente, simbolizando con esta actitud lo difícil que es la convivencia en la sociedad moderna.

EL AÑO DEL DILUVIO

He puesto mis ojos y apetencias en un objeto humano y he encubierto mi falta con mentiras [...] Un orgullo que no dudo en calificar de satánico me hizo creer que podía enfrentarme al mundo y salir incólume de su contacto; ahora sé hasta qué punto andaba errada y cuán frágil es el alma frente al embate de las pasiones. (AD⁷: 88)

Estamos en la postguerra. Corren tiempos de estrechez. La acción, en *El año del diluvio*, transcurre en San Ubaldo de Bassora, en “una Cataluña provinciana, alicaída y sin norte” (AD: 12). Ambiente rural, éste, en el que emergen, lógicamente, la figura del cacique local, Don 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 la de Sor Consuelo, joven superiora del hospital local, “atractiva, inteligente y audaz” (AD: 140), que acude a casa del cacique en busca de fondos, a fin de poder transformar el “edificio arcaico y ruinoso” (AD: 15) que gestionaba en asilo para ancianos.

Comienza así, entre el cacique y la monja, una colaboración que va a derivar pronto en una labor de seducción asentada en la burla, el engaño, el poder persuasivo y el inmoral descaro del cacique que no vacila en aprovechar la visita guiada de su casa que Sor Consuelo recorre colgada de su brazo, para acercar “sus labios a los de la monja pero ésta lo rechazó con suavidad” (AD: 79). Pero, aun fallido, el intento le llena de dudas y confunde. Cree más oportuno y conforme con el hábito que lleva, huir de la turbadora tentación que invade su alma; por lo que escribe a la Superiora Provincial para solicitar un traslado a otro lugar donde podrá llevar “una vida contemplativa de perpetuo silencio y soledad” (AD: 89).

⁷ AD: siglas por *El año del diluvio*.

Sor Consuelo acude, sin embargo, a casa de Don Augusto (bajo pretexto de anunciarle su firme resolución de alejarse del pueblo), llevada por la fuerza del deseo, y acaba confesando 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)-, en un tono blasfemo que desdice el juramento que hizo al entrar en religión y desentona con su deseo de ingresar en clausura.

Sor Consuelo acabará en los brazos de Don Augusto y aun después de la entrega confesará no sentir ningún remordimiento – (“para obtener el perdón de Dios hay que haberse arrepentido de lo que uno ha hecho y yo de esto no me arrepentiré jamás”, AD: 99)-, asumiendo con total lucidez la culpa teológica ya cometida.

Más allá de la ya habitual burla mendocina contra el hábito que Sor Consuelo lleva, *El año del diluvio* (1992) es una novela de hondas resonancias humanas. Primero, por ser la historia de una pasión (corre parejo con la furia de los elementos: la inundación que lo devasta todo en el pueblo) que contempla con indulgente sonrisa la fragilidad humana y la debilidad de nuestras voluntades.

Y luego, porque cuenta el peculiar caso de un bandolero, con el que nos encontramos de nuevo con el maquis, la posguerra española y los pintorescos guerrilleros que recorrían el monte, “fugitivos de una justicia que no respondía a otro ideal que la sed de sangre de los vencedores” (AD: 117). Represalias que agudizaron la sed no ya de venganza, sino de justicia de los derrotados como el bandolero herido en el monte, ante el que Hilario conduce a Sor Consuelo, en el

momento preciso en el que ella se disponía a traicionar la Orden para ir a vivir con Don Augusto.

Nuestro bandolero, muy al tanto de las andanzas de la monja, trata de convencerle de que “llama a una puerta equivocada”, por ser el cacique “un cabrón y un miserable” [que] le tomará el pelo y no le dará ni un céntimo” (AD: 113); así como se entrega a una violenta diatriba contra la sociedad desequilibrada de la posguerra, sus jueces, guardias y curas, pintándolos como meros “bufones al servicio de los poderosos” (AD: 116).

Sor Consuelo apenas puede manifestar su enfado frente a este ataque al clero porque su interlocutor (perpetúa así la figura del bandolero bondadoso) le revela al término de su discurso que ha mandado hacer “una transferencia por valor de dos millones de pesetas, destinadas a financiar el asilo de ancianos” (AD: 121). Ella no se lo cree pero tampoco tiene tiempo para rechazar o agradecer la oferta pues Hilario que había vuelto al hospital en busca de penicilina, reaparece desorejado para anunciar que la Guardia Civil venía a por la banda. Con lo que los escasos secuaces del bandolero prefirieron rendirse, dejando a solas al herido y a la monja cuya breve resistencia no sirvió para nada ya que muy pronto “el refugio se había llenado de hombres que encañonaban a la pareja con sus mosquetones” (AD: 128).

Sólo la Providencia -en la persona del cabo Lastre al que la monja había conocido en casa del cacique- salvará a Sor Consuelo del paredón de fusilamiento, para llevarla primero, a petición suya, a la finca de Don Augusto (no había renunciado, pues, a su intención de fugarse con éste, pero sólo encontró allí al administrador de la hacienda que le reveló que el cacique se había ido, rumbo a un

destino desconocido, sin dejar recado para nadie); y luego al hospital que le reserva “un recibimiento triunfal y jubiloso” (AD: 142), como heroína y mártir, por lo de la donación que había llegado a destino y por la estancia en el monte considerada como un secuestro.

Relevada de su cargo tras las obras y destinada a otros centros en los que su acción reformadora será coronada con el mismo éxito, Sor Consuelo será trasladada, treinta años después, al asilo, vencida por la vejez y la enfermedad. Entonces le brotará de nuevo a la mente “el cálido recuerdo del único momento de intimidad que [le] ha sido concedido en este mundo” (AD: 170), y escuchando otra vez la voz de su corazón, maldecirá todos los elementos naturales y los acontecimientos fortuitos que se habían conjurado para separarla de la dicha, la pasión, el amor.

El lenguaje formal, elegante, retórico; el ambiente de sensualidad en el que baña la novela, así como la inocencia de la monja, sus ilusiones, frustraciones y su entrega, valieron a esta novela, que es una oda a la feminidad, el Premio de Lectoras de la Revista *Elle* (Francia, 1992), por la natural inclinación de la mentalidad popular a identificarse con esta heroína romántica capaz, aun en su lecho de muerte de reivindicar y clamar el triunfo del amor sobre la fe.

UNA COMEDIA LIGERA

Ahora comprendía que Gaudet había tenido razón desde el primer momento: que su carrera estaba acabada, que sus chistes, sus juegos de palabra y sus retruécanos ya no producían ningún efecto en la nueva sensibilidad del público, porque todo estaba a punto de cambiar radicalmente en la sociedad, menos aquella paz, duramente conquistada y arduamente defendida contra toda acechanza. (CL⁸: 383)

Publicada en 1996, *Una comedia ligera* recrea los ambientes de los primeros años del franquismo, sobre todo en la primera parte en la que quedan reflejadas las diferentes clases sociales de la época, en su habla, sus sueños e ilusiones, su grandeza y miseria, que le permiten a Eduardo Mendoza plasmar, a través del vivir de unos personajes estereotipados, la engañosa tranquilidad, el decadente existencialismo y el pesado militarismo de aquel tiempo:

Tampoco faltaban infortunados que, no habiendo conseguido trabajo y no pudiendo permitirse ni siquiera una de aquellas barracas cochambrosas, merodeaban por las calles practicando la mendicidad y dormían bajo los bancos públicos o en el interior de los camiones estacionados en las afueras. Pero estos pequeños contratiempos no bastaban para alterar la buena marcha de la ciudad, ni la callada conformidad de sus gentes, dispuestas a comprar el reposo a cualquier precio. (CL: 7)

Pero lo histórico, en esta novela, va perdiendo peso mientras va avanzando el relato que discurre rápido en la segunda parte, dividiéndose en una serie de episodios, encuentros fortuitos, acontecimientos y situaciones raras que transcurren en el Palacio de Justicia, la taberna de Manuel, Hotel Gallardo, la Bonanova, o en el café la Luna, dejando otra vez entrever la mendocina tendencia a mezclar ficción y

⁸ CL: siglas por *Una comedia ligera*.

realidad, y a pasar de un ambiente a otro, para no sólo reproducir lenguajes y estilos de vida, sino también para poner en solfa, bajo tono de farsa policíaca, la ambigüedad moral de la sociedad pintada:

El ilustre jurisconsulto hizo un gesto de impotencia y añadió en tono plañidero: por desgracia, yo no puedo hacer nada para evitar el procesamiento [...]

Pero si usted no puede hacer nada, ¿qué puedo hacer yo? –dijo Pullàs. Oh, usted sin duda tendrá amigos influyentes, repuso el letrado [...] Hablando se entiende la gente, y si para llegar a este entendimiento hay que soltar algún dinero, ¡pues se suelta, y a otra cosa! (CL: 223)

El tal (Carlos) Prullàs es “un advenedizo casado con una mujer rica” (CL: 218) –Marta-, heredera única de una acomodada familia barcelonesa que veranea en la Costa Brava, en Masnou donde tiene una residencia secundaria. Es también “un comediógrafo de futuro incierto [...], de costumbres desordenadas y con fama de mujeriego” (CL: 34), cuya última obra –¡Arrivederci pollo!, una comedia burguesa de costumbres, que trata del adulterio- podría bien ser un mero reflejo de su propia vida.

En el verano del año 1948, cuando dicha comedia se ensayaba, Prullàs conoce en Masnou a Marichuli Mercadal, vecina y amiga de su familia, y aprovecha la frecuente y prolongada ausencia de su marido para gozar de los favores de esta mujer “muy despechugada [...] que andaba reclamando atención” (CL: 32), a la vez que recibe en Barcelona las peculiares ofertas de servicio de una joven y atractiva aspirante a actriz –Lilí Villalba-, “dispuesta a hacer todo lo que él [le] pida, todo sin excepción” (CL: 91), con tal de conseguir un papel en la comedia, con la esperanza de triunfar algún día en las tablas.

Estos líos de faldas acabarán complicándole la vida al comediógrafo porque la joven aspirante es la protegida de Ignacio Vallsigori, caballero de fortuna considerable y equívoca, promotor de la comedia, al que Prullàs conoce después en una fiesta organizada en la Bonanova (en el Paseo de San Gervasio), en casa de Brusquets (hijo único de una familia muy rica, que poseía “una exquisita educación, una profunda incultura y un completo desconocimiento del mundo”, CL: 121), y con el que se queda bebiendo hasta muy avanzada la noche, tras la fiesta, en la taberna de Mañuel. Al día siguiente, encuentran a Vallsigori muerto en su casa, asesinado sin rastros de violencia, y todas las miradas se dirigen hacia Prullàs. Es así como *Una comedia ligera* pasa a ser en la trama central un relato policíaco en el que el jerarca “de porte erguido y ademanes enérgicos” (CL: 133), encargado de las investigaciones –don Lorenzo Verdugones (nótese el simbolismo del nombre)- recaba la ayuda del principal sospechoso (Prullàs) so pretexto de que el criminal parece “en el arte de la ocultación [...] más afín a los personajes de sus comedias que a los hampones de [los] bajos fondos” (CL: 175).

Sin apoyo moral (Lilí desaparece, Marichuli sufre un trastorno mental debido a sus repetidas frustraciones y Mariquita Pons, actriz principal en la comedia y amiga íntima de Prullàs, resulta ser la esposa de Miguel Fontcubierta, socio del difunto Vallsigori que fue, además, su amante), y obligado por un jerarca tiránico a investigar, Prullàs inicia un periplo detectivesco parecido a una verdadera bajada al infierno cuyo punto álgido le conducirá ante gente tan podrida como El Niño de la Doctrina, Cosa Bonita y Antoñita la Espatarrá, que le obligan a quitarse los pantalones, suplicando de rodillas, (“llorando y hipando sin compostura” para que no le maten , CL: 331-335), y le despojan de cuanto tenía al ver acudir al rescate a Villalba, el padre de Lilí, muy temido en los bajos fondos.

Percibimos recuerdos de Cervantes (Sancho que huele y “no a ámbar”, tras la aventura de los batanes, por haber hecho “lo que nadie más podía hacer por él”) en “la amplia mancha oscura y el penetrante olor” que se desprendía de los pantalones de Prullàs en los que “permanecía la huella de su poca hombría” (CL: 326), al cabo de esta aventura que consagra el reencuentro del comediógrafo burgués con la miseria, la indignidad y la bajeza moral, sin poder impedir su ingreso en la cárcel donde se queda tan sólo una noche porque la policía había encontrado a algún supuesto culpable en la persona de un novio de una antigua criada de Vallsigori.

Pero el mal ya está hecho. Prullàs sufre un real desengaño y su vida hace un giro brutal tras estos incidentes que le dejan “sin novias” ni compañía, obligándole a aceptar la propuesta de su suegro, “*un chorbo mu rico y mu respetao en la suciedà*” (CL: 271), nada dispuesto a que su empresa pase a ser una sociedad anónima “en manos de un chiflado de Zurich o de cualquier otro sitio” (CL: 370).

Galardonada con el Premio al Mejor Libro Extranjero en 1998, en Francia, *Una comedia ligera* empalma con la anterior producción literaria de Eduardo Mendoza, por los ambientes contrastados, el cuadro costumbrista, el telón de fondo histórico, el lenguaje estereotipado de los diferentes tipos humanos, el conflicto en clave de misterio, la ironía grotesca, los detalles escatológicos, la mezcla de géneros, la utilización de clichés del cine y el final abierto que absuelve a Prullàs sin resolver el crimen.

Pero, sin embargo, *Una comedia ligera*, se distingue por el tono oratorio, el estilo indirecto de los diálogos y las discusiones metaliterarias sobre teatro y novela

policíaca, que corresponden con una propuesta nueva que viene a diversificar la ya tan rica paleta del escritor barcelonés.

LA AVENTURA DEL TOCADOR DE SEÑORAS

Por lucirme delante de aquella chica que ahora no dudaría en calificar de pérfida, había cometido el más imperdonable de los lapsos morales: no cobrar por adelantado. (ATS⁹: 57)

En *La aventura del tocador de señoras*, publicada en el año 2001, volvemos a encontrarnos con el protagonista anónimo de *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*, elemento unificador que induce a considerar estas tres novelas como una trilogía en la que aparecen una y otra vez unos viejos conocidos: Cándida, la hermana del loco, en un nuevo rol de ama de casa, el comisario Flores que se encuentra recluso -ironía del destino- en un hospicio, y el doctor Sugrañes, sólo presente a principios del relato, además de los tradicionales “hombres de negocios”, y los matones “provistos de porras, navajas y cadenas” (ATS: 75).

En este mismo registro de parecidos, otras constantes como la afición del loco a la *Pepsi Cola*, su aspecto desaliñado de pícaro hambriento, su gusto por el disfraz y su deseo de medrar socialmente, así como el recuerdo del colegio de monjas de *El misterio* (las dos Ivet frecuentan “un internado de señoritas finas”, ATS: 40) y la alusión a algún mozo que intenta salir adelante vendiendo crecepelelo (igual que Onefre Bouvila) en la Exposición Universal de 1888, vuelven a aparecer en el relato.

Todos los elementos anteriormente citados ponen de relieve la opción mendocina de actualizar ciertas gratas ocurrencias anteriores para prolongar la vida literaria de sus arquetipos. Arquetipos junto a los que hemos de citar a los nuevos compañeros de este personaje singular al que nadie “se tomó la molestia de inscribir

⁹ ATS: siglas por *La aventura de un tocador de señoras*.

en el registro civil” (ATS: 35): Magnolio, chofer miope, “alto y fornido” (ATS: 47), a través del que se nos da cierta visión de los negros y de la emigración; Purines que “recibía a todas horas a una selecta clientela de circunspectos caballeros a los que propinaba unas palizas morrocotudas, que ellos soportaban con resignados ayes y coronaban con rugidos y gritos de visca el Barça” (ATS: 65-66); el falso industrial y el verdadero Pardalot; Horacio Miscosillas, abogado chapucero; Agustín Taberner, alias el Gaucho; Santi, el mozo de muchos amos; el alcalde que se va de copas con el loco; y, por fin, las dos Ivet, “la alta y muy guapa, con unas piernas despampanantes” y la otra “morena, baja, feúcha, con unas piernas como un par de zanahorias” (ATS: 78, sin olvidar a Reinona que parodia, “con cara de loca” (ATS: 78), a la mujer fatal del género negro.

Lo nuevo en la trama es que el director del manicomio echa un buen día al loco a la calle, so pretexto de que el establecimiento iba a ser transformado en “un centro comercial y seis bloques de vivienda” (ATS: 12). No hay, pues, encargo, sino que el loco recobra de repente la tan deseada libertad, con la posibilidad de ir adonde quiere y de hacer lo que le guste.

Lo primero que se le ocurre es acudir a casa de Cándida, (ahora casada con alguien que “no daba importancia a la figura, al cerebro ni al dinero”, ATS: 23), que le acoge cariñosamente –“no te quedes en el recibidor. Pasa y ponte cómodo. Estás en tu casa” (ATS: 21)- y le ayuda a lograr un cargo de peluquero en el “tocador de señoras” de su cuñado que no deja de precisar que no podía ofrecerle, de momento, un sueldo, por lo que “tendrá que conformarse con las propinas y con lo que pueda sustraer de los bolsos de las señoras” (ATS: 27).

Todo discurre normalmente hasta que irrumpa en su vida una chica joven y muy guapa que le pide un favor al límite de lo legal, por tratarse de robar unos documentos comprometedores en una empresa denominada El Caco Español. No tardarán en surgir los problemas porque además de no percibir el “millón de pesetas” prometido, el loco se ve involucrado en el asesinato del empresario Manuel Pardalot, que ocurrió allí mismo donde él cometió el robo, en la misma noche.

Por lo que recibe la visita de la policía, iniciándose en torno a este caso una enmarañada andanza detectivesca de la que el loco acaba participando, de mala gana, siendo él mismo víctima de un atentado de bomba que acabó con la peluquería y estuvo a punto de poner fin a su vida y a la de Viriato, su cuñado.

Ayudado por Magnolio, logrará hacer unos descubrimientos comprometedores que implican a unos altos cargos barceloneses (hombres de negocios, políticos, abogados, el alcalde) y a la propia hija del difunto empresario, listos para eliminarse los unos a los otros, en una escena final muy divertida que da lugar a “un debate escolástico” (ATS: 326) y acaba transformando el “maldito salón [en] campo de Agramante y rosario de la Aurora” (ATS: 331), tras un tiroteo general del que sólo se salvan el loco-peluquero, el señor alcalde al que “la bala le entró por el culo y le salió por la boca” sin alterar “los órganos vitales” (ATS: 334), y la Ivet que reaparece en Nueva York (ATS: 335).

Todo lo referido hace de *La aventura del tocador de señoras* una novela divertida, llena de humor surrealista, en escenas como la del zoo con los leones atemorizados por la madre de Viriato que se arrojó a su jaula (ATS: 25); en las frases ambivalentes (“habría venido antes si hubiera sabido que había una persona tan dotada como usted, señor”, ATS: 34); en los juegos de palabras (“vivimos en la

era de la imagen, y yo quiero dar una buena imagen”, ATS: 45/ “la señora Ivet no quiere verte ni en pintura [...], palabras que para mí no tienen ningún sentido [pues] en mi pueblo no usamos la pintura para estos fines”, ATS: 72); en el hacer pasar al chofer negro por el sultán de Brunei (ATS: 71) y en sus prevaricaciones lingüísticas (“¡Argucias!”, ATS: 49/ “¡Carambuva”!, ATS: 68 –por decir argucias y caramba); o en el descomunal encargo del loco (“cinco pizzas de atún, anchoa, jamón, huevo, pimiento, champiñones, tomate, parmesano y mayonesa”, ATS: 42) que precisa de paso que está desganado.

Este humor hace amena la sátira social a la que se entrega Eduardo Mendoza para desmitificar el estatuto de los altos cargos cogidos en sus propias redes de codicia, lujuria, envidia y corrupción, en medio del caos general en el que baña la Barcelona de los años ochenta. Juicio enmascarado por la ironía desbordante del relato, el recurso al pastiche, arbitrario e hilarante, el tono caricaturesco y nostálgico, la visión sarcástica del cambio, el registro deliberadamente arcaico, el lenguaje contrastado y la proliferación de chistes.

Por el hábil manejo de dichos recursos y el contenido burlón, *La aventura del tocador de señoras* recibió el Premio al “Libro del Año” del Gremio de Editores de Madrid, en el año 2001.

EL ÚLTIMO TRAYECTO DE HORACIO DOS

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 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. (UTHD¹⁰: 178-180)

El último trayecto de Horacio Dos, publicado en el año 2002, recuerda en muchos aspectos a *Sin noticias de Gurb*; hasta se nos antoja que es Gurb quien emprende, bajo nombre de Horacio Dos, el viaje de retorno al espacio, llevándose en la nave a unos “dignos” representantes de la especie terrestre, que se encargan, a lo largo de este viaje pintoresco, de “duración indeterminada” (UTHD: 9), por la zona helicoidal, de mantener y propagar los usos de la pecaminosa existencia que llevaban en la Tierra.

El jefe de la expedición es el comandante Horacio Dos, formado en la Academia de Mandos de Villalpando, que emprende “el último trayecto” de una carrera bastante caótica, llena de “negligencia, incompetencia y desfachatez” (UTHD: 9). Por tener éste conocimientos muy superficiales de navegación espacial, la nave va dando tumbos, atravesando unas Estaciones Espaciales de nombre bastante sugestivo –Derrida, Aranguren- por lo que se refiere a la reflexión ética, política y religiosa que ha de suscitar el devenir de una sociedad en estado avanzado de descomposición.

¹⁰ UTRH: siglas por *El último trayecto de Horacio Dos*.

La mera composición y la “personalidad indócil de la oficialidad y la tripulación” (UTHD: 9) esperpéntica de la nave, bastan para suscitar la risa. Acostumbrada a llevar una vida pecaminosa, esta gente torpe, grotesca y muy pícara hace de la nave un burdel en el que la tripulación en permanente “estado de excitación, por no tener salida, acaba encontrando su desahogo natural en el prójimo” (UTHD: 154), y va hasta reclamar a veces la cabeza del jefe de la expedición.

Insubordinación y mítines, inmoralidad y grosería, de los que participan los mismos mandos a los que “les importa un bledo” (UTHD: 16) la Autoridad: el segundo de a bordo se acopla en pleno vuelo con la guapa y sin escrúpulos Cuerda, por la que el comandante Horacio Dos se desvive vanamente, reservándole un trato de favor; el doctor Aristóteles Argyris Agustinopoulos, alias Nalgaloca (el apodo lo dice todo en cuanto a su carácter mujeriego), condenado en varias ocasiones, se dedica “a la venta ilegal de bebidas alcohólicas y sustancias tóxicas” (UTHD: 18) fabricadas en el mismo laboratorio de la nave; así como los asignados a la Sala de Máquinas Auxiliares suelen celebrar fiestas no autorizadas en compañía de las graciosas mujeres descarriadas, bajo la mirada gruñona de los viejos improvidentes.

Así que no hay mando ni disciplina que valgan en la nave en la que los alimentos, fármacos y combustible se gestionan de manera tan anárquica que todo viene pronto a escasear, obligando a la tripulación a una verdadera piratería aérea, al trueque o a la trata de mujeres, fuente de aventuras muy divertidas, sorpresas, huidas y sustos (UTHD: 62, 67, 189, por ejemplo) en los que no faltan los obuses y carros de combate.

En un informe destinado a la Superioridad, el comandante Horacio Dos da cuenta de estas peripecias del viaje, bajo forma de un diario, adoptando un lenguaje seudotécnico y un paródico tono retórico que agiliza la narración de las muchas trampas con las que la tripulación tropieza, y satiriza, con tintes de ciencia-ficción (o mejor de ficción picaresca), los mecanismos estatales de poder y control, la corrupción y falsedad de los altos cargos (por lo visto, todos los caminos mendocinos llevan a ellos), siempre ocupados en fomentar la desavenencia y la discordia entre sus súbditos que brillan por su estupidez en un mundo en el que imperan “la confusión, el caos, el desgobierno” (UTHD: 171).

MAURICIO O LAS ELECCIONES PRIMARIAS

Alemany y Fitó le explicaron que el país atravesaba por un momento difícil. Después de los años turbulentos de la transición, una vez establecida la democracia con claras perspectivas de permanencia, la ciudadanía había creído llegado el momento de volver a sus asuntos personales. Unos por cansancio, otros por desencanto y todos, en definitiva, por egoísmo, porque preferían dejar el gobierno en manos de unos políticos profesionales en los que, por otra parte, ni creían ni confiaban. (MEP¹¹: 25)

Galardonada con el Premio Mejor novela del año 2006 por la Fundación José Manuel Lara, la penúltima obra de Eduardo Mendoza nos transporta a la España de los años ochenta, en la Barcelona preolímpica, y narra en un tono serio, y a veces grave, la vida desengañada de unos personajes abúlicos que llevaban puestas muchas esperanzas en la transición democrática, cuando los políticos encargados de hacer posible su sueño de una vida mejor, no pensaron, pasada la euforia de los primeros momentos, en hacer ninguna revolución social, sino que se acomodaron, lo mejor posible, en el poder.

Frente a esta actitud decepcionante, la novela presenta la política como “una gilipollez” (MEP: 69), obra de “una asociación de hombres de negocios que dirigen el país como lo que es: un negocio” (MEP: 59). El lector descubre así, paso a paso, el derrumbe de los ideales y la falta de ética de los gobernantes, siguiendo a Mauricio, un dentista de vida tranquila y apolítica hasta que un antiguo compañero del colegio –Fontán- le presente a unos miembros del Partido Socialista –Victor Alemany y Andreu Fitó, “peligrosos bolcheviques [...] blanqueados por las urnas” (MEP: 23)- que logran convencerle de la necesidad de que colabore con la labor de información y sensibilización de las masas, involucrándose como futuro candidato

¹¹ MEP: siglas por *Mauricio o las elecciones primarias*

del partido en la campaña electoral para “las próximas elecciones autonómicas” (MEP: 40).

Nace, así, un hombre nuevo que se va los fines de semana, en metro, a las “circunscripciones muy marginales”, a charlar de lo que le dé la gana, “desde cualquier punto de vista, ante una audiencia de [seres] subnormales” (MEP: 81). Mosén Serapio, un ex cura alcoholizado, achacoso y un poco crápula, y Brihuegas, “un histórico. Un viejo luchador. Y un coñazo” (MEP: 63), relacionados ambos, allende sus rivalidades personales, con una común política de izquierda proletaria, le acompañan en esta tarea inédita.

Mauricio irá comprobando que “en Cataluña la política es un circo de pulgas para un público embrutecido por el fútbol y el virolai” (MEP: 59), y se dará progresivamente cuenta del caos que reina dentro del Partido, la inexperiencia que lo preside todo, así como no le escapará el escepticismo de sus interlocutores hartos de esperar un cambio social que no acaba de llegar pese a las bellas palabras y promesas propagandísticas de los gobernantes de turno que “llevan años diciendo que sí, y luego na de na” (MEP: 81).

La breve incursión de Mauricio en este cuadro histórico-social autenticado por la inevitable alusión al “nacionalismo reaccionario y victimista disfrazado de progresismo y rebeldía” (MEP: 294) que hace Cataluña ingobernable, incapacitada “para encajar en una estructura de poder” y condenada a “sobrevivir a base de pactos secretos, acuerdos tácitos y chanchullos” (MEP: 59), de los que sólo se benefician unos políticos poco escrupulosos, sin ideal comunitario, no es sino un pretexto para fustigar la corrupción, falsedad y obsesión por el poder de los

gobernantes de la transición, que vuelven nostálgica a la inmensa mayoría, tan desilusionada que actúa a veces “como si le faltase la dictadura” (MEP: 359).

Pues bien, la decepción de Mauricio, tras la derrota de los suyos, es la de cierta generación desorientada por la venalidad de los políticos de la transición que no hicieron sino “disparates en el terreno económico” (MEP: 38). Pero en lo humano la política le ha dado, por lo menos, la ocasión de trabar nuevas amistades, y sobre todo de relacionarse con dos mujeres –Clotilde y “la Porritos”- que le llevarán a descubrir otras facetas de su personalidad.

Clotilde es una abogada altiva y rebelde, dubitativa ante la vida y deseosa de abrirse camino en el corrupto mundo laboral de los juzgados; es una mujer inestable, “de espíritu bondadoso y combativo” (MEP: 338), capaz de mandarlo todo a paseo en un brusco momento de arrebató, al tiempo que puede emocionarse hasta las lágrimas al comprobar que Mauricio necesita más que nada su ayuda y compañía para hacer frente a la vida, por ser débil de carácter.

Por lo que ella no vacilará, para sacarle de apuros, en proponerle un viaje a Tel Aviv donde vivía su prima Verónica. Viaje que Eduardo Mendoza aprovecha para volver a dar tintes políticos a un relato que iba haciéndose intimista, denunciando la opresión, la falta de libertad, la utopía y los “conflictos irresolubles e innecesarios” (MEP: 355) protagonizados por “los extremistas religiosos [que] están haciendo naufragar el viejo sueño de un país laico, moderno y cosmopolita” (MEP: 350).

Este interludio que le permite a Mauricio comprobar de cerca lo absurdo del conflicto israelí-palestino, no le hará olvidar, sin embargo, el drama existencial de Adela, “la Porritos”, mujer de condición humilde (ex cantante en los mítines en los

que intervenía mosén Serapio, su protector), “simple y generosa” (MEP: 72), que se había ofrecido espontáneamente al dentista, sin exigir nada, y que se debate ahora entre la vida y la muerte, tras perderlo todo, convirtiéndose en “el símbolo de una ilusión perdida, exterminada por algo nuevo, terrible y oscuro contra lo que no valían pactos ni conjuras” (MEP: 360).

“La Porritos” representa “el dolor y la rabia de una generación” (MEP: 362) –el final trágico de su vida y el simbolismo que conlleva, recuerdan la última nota de *La ciudad de los prodigios*-, de cuyos pensamientos y emociones Eduardo Mendoza nos hace partícipes mediante un estudio psicológico en el que sobresalen la amargura y el dejo de pesimismo que invaden a los diferentes integrantes de la sociedad en la España postfranquista.

En una prosa contenida y escueta, el escritor barcelonés narra las renunciaciones y adaptaciones de aquel período en el que España vivió una historia de deconstrucción en todos los terrenos, pasando 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).

Tales temas dieron lugar a una novela seria, precisa, de estilo barojiano por lo que atañe a los numerosos diálogos, que cuenta de manera lineal, párrafo tras párrafo, sin bromas ni ingenio, el proceso de maduración de una sociedad y la transformación de un país ante el difícil reto de la democratización.

EL ASOMBROSO VIAJE DE POMPONIO FLATO

-¡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. En cambio yo, que tanto he hecho por los unos y los otros, mírame: oscuro tribuno en esta tierra desprovista de toda amenidad, pobre y por añadidura, hostil. Pero tú, a la vista de tu situación y 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. (AVPF¹²: 16)

La última novela de Eduardo Mendoza nos transporta al siglo I, en la Galilea de los tiempos de Augusto y Antipas. Imitando las antiguas crónicas romanas y griegas, narra bajo forma de cartas dirigidas a un tal Fabio, amigo del protagonista, las diferentes peripecias vividas por éste –Pomponio Flato, patricio romano, que anda buscando “un arroyo cuyas aguas propician la sabiduría a quien las bebe” (AVPF: 7); búsqueda que le lleva a todas partes, a probar todas las aguas que encuentra en su camino, “sin más resultado [...] que el creciente deterioro de su salud” (AVPF: 7).

Estamos, pues, ante una burla visible, primero, en la simbología nominal: al pomposo Pomponio Flato, la experimentación aristotélica a la que va entregándose, acaba desarreglándole el sistema digestivo y haciendo incontrolables sus ventosidades; el tribuno Apio Pulcro, “muy escrupuloso en todo lo que concierne a sus obligaciones” (AVPF: 17), es un vil tirano que sentencia arbitrariamente a sus soldados para obligarles a pagar (él mismo se lo queda) el dinero del indulto; los soldados que responden con desgana a los gritos de Liviano Malio que intenta rearmarles anímicamente, perciben claramente el “aspecto [...] algo bufo” (AVPF: 12) de su jefe y la liviandad de esta arenga matinal que les

¹² AVPF: siglas por *El asombroso viaje de Pomponio Flato*.

suenan antiguada y huera; asimismo la “crueldad y [las] costumbres sanguinarias” (AVPF: 13) de Teo Balas parecen ser una herencia patronímica; por fin, Lázaro es, por tradición, un pedigüeño harapiento, y Zara la samaritana, una zorra.

También se nota la burla en las costumbres atribuidas a los diferentes grupos raciales con los que Pomponio Flato topa en su peregrinar en pos de aquella agua milagrosa. De los árabes, “afables, locuaces y amigos de reír y contar fábulas” (AVPF: 10), Eduardo Mendoza alaba la discreción pero pone en solfa las prácticas ceremonieras y la cacareada hospitalidad de esta raza trashumante que “no pertenece a ningún lugar ni se detiene tampoco en ninguno” (AVPF: 9), así como pone de realce su libertinaje y suciedad, su perfidia y propensión al robo, y la inhumana crueldad con la que los árabes abandonan a los enfermos y viejos inservibles de la tribu en un oasis con tan sólo “un odre de agua y un puñado de dátiles” (AVPF: 10) que nunca les permiten sobrevivir.

Los judíos, en esta novela, aparecen como “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). Los romanos son presentados como jefes de guerra traicioneros, únicamente preocupados por el incremento de sus ganancias. Por fin, los griegos “de natural falaces” (AVPF: 47), son, además, “borrachos, corruptos y libidinosos. Amantes del dinero” (AVPF: 62), mientras los “queruscos, de la estirpe de los vándalos, de costumbres sedentarias, viven de [...] la guerra continua con otros pueblos” y tienden a darle “por el culo sin esperar a que él lo solicite” a su jefe (AVPF: 186).

Eduardo Mendoza se ríe, por último, de la universalidad de la religión y de sus dioses y santos como Febo Apolo cuya “ciencia” deja de funcionar fuera de los límites de su territorio, por lo que le resulta imposible ejercer sus poderes en la lejana Israel, igual que no puede el Mesías hacer “milagros en el Peloponeso” (AVPF: 180).

Pomponio Flato descubre todas estas costumbres y revelaciones al azar de las peregrinaciones que acaban conduciéndole a Nazaret –un pueblo asfixiado por sus ritos y leyes –donde un carpintero llamado José, acusado del asesinato del rico Epulón que ocurrió *cum porta conclusa*, está a punto de ser ejecutado. Jesús, el hijo del carpintero, retratado como un niño candoroso, con el pelo rubio y ensortijado, pero con “orejas de soplillo” con aparece el Cristo en algunos cuadros, convencido de la inocencia de su padre, ruega a Pomponio Flato que “se levante” e indague para identificar al verdadero criminal, a fin de salvarle la vida a José que parece aceptar con resignación y estoicismo la suerte que se le reserva.

Eduardo Mendoza introduce así en medio de la trama histórica basada en escritos reales como los de Plinio el Viejo, Aristóteles y Estrabón, y en el recuerdo de los evangelios apócrifos, un crimen y la consecuente aventura indagatoria que hacen de *El asombroso viaje de Pomponio Flato* una mezcla de misterio convencional y leyendas ocultas que entroncan con mitos y creencias muy antiguas, con los que el escritor barcelonés juega sin ánimo de blasfemar.

Pomponio Flato, pues, de viajero harapiento y maltrecho, se ve involucrado en una investigación criminal a lo largo de la que el joven ayudante que le acompaña –o sea el niño Jesús- pone a prueba el buen sentido común del filósofo, pidiéndole explicaciones sobre cuanto oye y relacionando ciertas peripecias de sus

andanzas con un dios en el que el patricio no cree, sin dejar de actuar, a veces, como un chaval cualquiera, vale decir un pilluelo.

Eduardo Mendoza une a esta pareja graciosa un confidente “indigente, escrofuloso y endemoniado, pero no tonto [...], al corriente de casi todo” (AVPF: 61) –Lázaro- que orienta sus pasos hacia “una casa situada en el camino de Jérico” (AVPF: 63), la de la hetaira Zara la samaritana, “siempre dispuesta a satisfacer las necesidades ajenas” (AVPF: 80). Mientras Pomponio Flato espera a ésta en un banco, se duerme y se le aparecen, en un sueño hermético, el cuervo y la zorra de la fábula cuya despedida bajo forma de adivinanza coincide con la llegada de Zara que se lo descodifica todo.

La ayuda de la hetaira sirve, sin embargo, para poco, y llega el crepúsculo que era el plazo pero la sentencia se aplaza por auxilio de la divina Fortuna –o sea por una serie de acontecimientos afortunados: una cruz no del gusto de Apio Pulcro, “pretexto para prolongar [su] estancia en Nazaret sin levantar sospechas” (AVPF: 72), con objeto de llevar a cabo una operación inmobiliaria; el arresto de dos mozalbetes –Juan, el primo de Jesús y Judá, un forastero- relacionados con el “movimiento rebelde”, y el consecuente encargo de otros dos cruces a José; el asesinato de Zara y su hijita Lalita, junto a las que Pomponio Flato encuentra una llave perteneciente a otra puerta; el arresto de Berenice, sorprendida en la tumba de su padre Epulón, en el momento en el que ella se preparaba para degollar al niño Jesús a fin de ofrecer “sacrificios a una deidad asiria” (AVPF: 138) y, por fin, la comprobación, a renglón seguido, de que Epulón no ha muerto pues “el sarcófago está vacío” (AVPF: 142).

Estos elementos perturbadores llevan al sumo sacerdote Anano a convocar de nuevo una reunión del Sanedrín, con la presencia de la familia del “resucitado difunto” y los reos y sus familiares, durante la que Pomponio Flato no logra convencer a la asistencia de la inocencia de José, a causa, en parte, de la obstinación de éste en callar lo que sabe; pero la divina Fortuna impidió otra vez su crucifixión, ocupados como lo eran Apio Pulcro y Anano para contrarrestar la rebelión en marcha del pueblo que reclamaba al Mesías.

Pueblo en furia del que los salvan Liviano Malio y la XII legión, enviados por Filipo, el mayordomo de Epulón, que resulta ser el divino Apolo. Fue, de hecho, una doble salvación porque Liviano Malio traía consigo una carta de Epulón que era “una confesión en toda regla” (AVPF: 165) que revelaba su verdadera identidad (Teo Balas) y la obsesión de ser identificado que le llevó a hacer acusar falsamente al carpintero José y a asesinar a Zara y su hija, para eliminar a todos los testigos de su pasado tumultuoso; así como los sueños inquietantes que le decidieron a volver a su “antigua profesión”, bajo nombre de “Barrabás, el peor de los bandidos” (AVPF: 169).

Cae, pues, el telón. Queda resuelto el enigma, con la ayuda de los dioses del Olimpo. Algunas profecías del niño Jesús se cumplen: Lolita resucita con su corderillo; Pomponio Flato recupera “la salud y el vigor perdidos”, pero como Eduardo Mendoza sólo sabe de finales abiertos, el patricio romano proyecta “proseguir [sus] exploraciones con renovadas fuerzas” (AVPF: 184).

Jugando con los lugares comunes y los tópicos de la literatura cristiana, poniendo en boca de personajes de dudosa probidad frases bíblicas, inspirándose en *La vida de Brian* de Monty Python (1979) y en las aventuras de Asterix, mezclando

pasado y presente, erudición y humor, distorsionando la realidad, Eduardo Mendoza nos propone en *El asombroso viaje de Pomponio Flato* un juego –a la vez parodia y homenaje–, con el hipotexto clásico, mitológico y cinematográfico, sin dejar de introducir en medio de esta empresa lúdica críticas contra la especulación urbanística, y burlas contra todas las religiones y sus dioses que “no suelen mostrarse diligentes cuando se les necesita” (AVPF: 79).

Pero Eduardo Mendoza insiste, hasta en la nota que cierra los diecisiete capítulos de esta novela, para que el lector se lo tome todo a broma, como una mofa porque este “libro excéntrico”, escrito al modo de los *thrillers* con misterio bíblico, no tiene otra pretensión, al referirse a las pasiones humanas, sus grandezas, creencias y miserias, que la de divertir al público lector. Lo ha vuelto a recordar en Bilbao, el pasado 8 de mayo de 2008, en la Noche de la Edición de Euskadi organizada por la Cámara del Libro y el Gremio de los Editores Vascos, al recibir el Premio Argital, como prenda de reconocimiento a toda su carrera literaria.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS CITADAS 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.
- 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.

LITERATURA CRÍTICA REFERENTE A LA OBRA DE EDUARDO MENDOZA

- ALAMEDA, Soledad: «Entrevista: Eduardo Mendoza», *El País Semanal*, 14 de noviembre de 1993, pp. 63-72.
- ALONSO, Santos: «*El misterio de la cripta embrujada*», *Reseña*, 121, julio-agosto de 1979, pp. 10-11.
- : *La verdad sobre el caso Savolta*, Madrid, Alhambra, 1988.
- : *La verdad sobre el caso Savolta –Eduardo Mendoza*, Madrid, Alborada, 1988.
- : «Eduardo Mendoza y las razones de la paradoja», *El Urogallo*, mayo de 1988, pp. 21-22.
- 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 Brusi), 30 de mayo de 1976, p. 30.
- : «Entrevista con Eduardo Mendoza», *El Viejo Topo*, 35, 1979, pp. 52-55.
- AMELL, Samuel: «*La verdad sobre el caso Savolta*», *El Diario de Barcelona*. Dominical Brusi, 30 de mayo de 1976, p. 30.
- ARCO, Miguel Ángel del: «Entrevista», *Tiempo*, 19 de junio de 1989, pp. 170-172.
- AZÚA, Félix de: «Eduardo Mendoza: el escritor como gamberro», *El País Semanal*, 11 de febrero de 2001, pp. 10-16.
- 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.
- BARCO, Pablo del: «La lógica del cordero», *Nueva Estafeta*, 33-34, agosto-septiembre de 1981, p. 129.
- BENET, Juan: «La novela de los prodigios», *Saber leer*, 1, enero de 1987, p. 4.
- BRAVO, Julio: «Entrevista con Eduardo Mendoza», *ABC*, 27 de mayo de 1986, p. 46.
- BUCKLEY, Ramón: «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.
- 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.
- CAMBRA, Javier: «Entrevista con Eduardo Mendoza», *Elle*, diciembre de 1989, pp. 51-54.
- CANTERO, Luís: «La obra-descubrimiento de Eduardo Mendoza. *La verdad sobre el caso Savolta*», *Mundo Diario*, 12 de septiembre de 1975, p. 16.
- 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.
- COMINGES, Jorge: «Entrevista con Eduardo Mendoza y Nuria Amat», *Qué leer*, 36, septiembre de 1999, pp. 21-24.

- CONTE, Rafael: «Tres actitudes frente a la crisis: Castillo Puche, Vaz de Soto, Mendoza», *Ínsula*, 347, 1975, p. 5.
- 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.
- 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.
- 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.
- FAJARDO, José Manuel: «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
- 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*, 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.

- FREIXAS, Laura: «Entrevista con Eduardo Mendoza», *Vivir en Barcelona*, 14, julio-agosto de 1986, p. 15.
- GARCÍA, Carlos Javier: «Las otras cartas de *La verdad sobre el vaso Savolta*», *Hispanic Review*, 69:3, 2001, pp. 319-336.
- GARCÍA HORTELANO, Juan: «Una opinión sobre el caso Mendoza», *El País*, 5 de mayo de 1976, p. 28.
- 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.
- GAZARIAN GAUTIER, Marie-Lise: «Entrevista con Eduardo Mendoza», en *Interviews with Spanish Writers*, Toronto, Dalkey Archive Press, 1991, pp. 201-207.
- GIL, Miguel: «*El laberinto de las aceitunas*», *Quimera*, 21-22, julio-agosto, 1982, pp. 91-92.
- 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.
- 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, *El Socialista*, junio de 1982, pp. 6-7.
- 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.
- HERRÁEZ, Miguel: *La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza*, Barcelona, Ronsel, 1998.
- : «Entrevista con Eduardo Mendoza», *Débats*, 56, 1996, pp. 118-125.
- 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.

IBORRA, Juan Ramón: «Entrevista con Eduardo Mendoza», *El Periódico de Catalunya* (Dominical), 30 de enero de 2000, pp. 50-59.

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.

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.

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], Lumen, Barcelona, 1994, pp. 105-106.

KNUTSON, David: *Las novelas de Eduardo Mendoza: la parodia de los márgenes*, Madrid, Pliegos, 1999.

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.

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.

LÓPEZ GARCÍA, Dámaso: «Una tragicomedia lumpen», *Libros*, 8, julio-agosto de 1982, pp. 15-16.

MARCO, Joaquín: «*La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza y las perspectivas de la novela barojiana», *La Vanguardia Española*, 27 de mayo de 1976, p. 47.

- MARCO, José María: «El espacio de la libertad», *Quimera*, 66-67, 1987, pp. 48-52.
- 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.
- MARQUÉS, Carles: «Entrevista con Eduardo Mendoza. Un señor escptor 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.
- MARTÍNEZ, Gabi: «Entrevista con Eduardo Mendoza», *Qué leer*, 53, marzo de 2001, pp. 26-30.
- 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.
- MENDOZA, Eduardo: «El escritor y la crítica», en José Saval, coord. : *La verdad sobre el caso Mendoza*, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 16.
- MOIX, Llàtzer: «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.
- MONEGAL, Ferrán: «El caso del industrial catalán, fabricante de armas que fue asesinado». Entrevista. *La Vanguardia Española*, 21 de abril de 1976, p. 34.
- MURILLO, Enrique: «Introducción a *La verdad sobre el caso Savolta*», *Círculo de Lectores*, Barcelona, 1988, pp.7-15.
- 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.
- 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.

- OSWALD, Kalen: *Eduardo Mendoza's Barcelona*, Arizona, The University of Arizona, 2001.
- OXFORD, Jeffrey: «Female Voices and the Feminist Novel: Gender Roles in *La isla inaudita*» en *Eduardo Mendoza: A new Look*, Ed. de Jeffrey Oxford y David Knutson, New York: Peter Lang, 2002, pp. 90-101.
- OXFORD, J., KNUTSON, D. (Eds): *Eduardo Mendoza: A New Look*, Lang, New York, 2002.
- 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-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.
- 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*, Fundamento, Madrid, 1995, pp. 17-56.
- REY, Santiago del: «Entrevista con Eduardo Mendoza», *El Observador*, 12 de noviembre de 1990, p. 55.
- RIERA, Miguel: «El caso Mendoza. Entrevista», *Quimera*, 66-67, Barcelona, 1987, pp. 42-47.
- 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.

- 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 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.
- 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, Care: «Entrevista con Eduardo Mendoza», *El Cultural* (Suplemento literario de *El Mundo*), 6 de diciembre de 2000, pp. 40-42.
- SANTOS BOTANA, Elena: *La narrativa de Eduardo Mendoza y la posmodernidad: Un análisis textual*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1997.
- SARRIAS, Cristóbal: «Nueva versión de la Barcelona del 18», *Hechos y Dichos*, marzo de 1976, p. 51.
- SAVAL, José, V: «*La ciudad de los prodigios*» de Eduardo Mendoza, Madrid, Síntesis, 2003.
- SAVAL, José, V (coord.): *La verdad sobre el caso Mendoza*, Madrid, Fundamentos, 2005.
- SORELA, Pedro: «Un viajero sin maletas», *El País*, Madrid, noviembre de 1986, p. 30.

SOUBEYROUX, Jacques: «Le récit à la troisième personne dans *La verdad sobre el caso Savolta*», en Yvan Lissorgues, coord., *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1991, pp. 97-106.

-----: «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.

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.

STEINBACH, Denita Renee: *Postmodernism in Hispanic Literatura and Culture (Antoni Gaudí, Rigoberta Menchú, Eduardo Mendoza)*, The University of Texas at Austin, 1997.

SUÁREZ, Evaristo: «Entrevista con Eduardo Mendoza», *El Urogallo*, julio de 1986, pp. 12-16.

SUÑÉN, Luis: «*El misterio de la cripta embrujada* de Eduardo Mendoza», *Ínsula*, 392-393, 1979, p. 17.

-----: «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.

TENA, Jean: «Un éventail d'écritures: *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) de Eduardo Mendoza», en *Questionnement des formes, questionnement des sens*, CERS, Montpellier, 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), Yale University, New Haven, Conn., 1992.

TRAMULLAS, Gemma: «Entrevista con Eduardo Mendoza», *El Periódico de Catalunya*, 4 de marzo de 2001, pp. 70-76.

TUÑÓN, Amparo: «Eduardo Mendoza: La otra verdad». Entrevista. *Mundo*, 1891, 18 de septiembre de 1976, pp. 51-52.

TUSÓN, Vicente: «*La verdad sobre el caso Savolta*», en *Literatura española*, Madrid, Anaya, pp. 432-448.

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.

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*, 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.

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*», Espasa-Calpe, Madrid, 1992, pp. 9-15.

-----: «Algunas posibles verdades sobre *La verdad sobre el caso Savolta*», *El escriba sentado*, Crítica, Barcelona, 1997, pp. 175-180.

VIDAL-SANTOS, M.: «Entrevista con Eduardo Mendoza», *Ozono*, junio de 1979, pp. 42-45.

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.

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.

ESTUDIOS GENERALES

ACÍN, Ramón: *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, Zaragoza, Ed. Prensas Universitarias, 1990.

-----: «Una década para la expectativa», *Leer*, Extra D, 1991, pp. 20-22.

ALARCOS; Emilio: *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar, 1977.

ALBÈRÈS, R. M.: *Metamorfosis de la novela*, Madrid, Taurus, 1971.

-----: *Littérature horizon 2000*, Paris, Albin Michel, 1974.

ALEMÁN SAINZ, Francisco: *Las literaturas de kiosco*, Barcelona, Planeta, 1975.

ALEIXANDRE, Vicente: «El silencio de Baroja», en *Los encuentros*, Madrid, Guadarrama, 1958, pp. 19-26.

ALMIRALL, Valenti: *España tal como es (La España de la Restauración)*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.

ALONSO, Amado: *Ensayo sobre la novela histórica*, Madrid, Gredos, 1984.

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.

ALONSO, Santos: «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 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.
- AMELL, Samuel: «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.
- : *Introducción a la novela hispanoamericana actual*, Madrid, Anaya, 1971.
- : *Literatura en imágenes. Modernismo y postmodernismo*, 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 Literatura*, Madrid, Castalia, 1980.
- : *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1981.
- : *Momentos mágicos de la literatura*, Madrid, Castalia, 1999.
- AMORÓS, A. (ed.): *Letras españolas 1976-1986*, VV AA, Madrid, Castalia, 1987.
- ANDERSON, Perry: *Los orígenes de la postmodernidad*, Madrid, Anagrama, 2000.
- ANGENOT, Marc: *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1975.
- ARREDONDO, M. S.: «La espada y la pluma contra Francia en el siglo XVII: cartas de Quevedo y Saavedra Fajardo», *Criticón*, 56, 1992, pp. 103-115.

- ASÍS GARROTE, María Dolores de: *Última hora de la novela en España*, Madrid, Eudema, 1990.
- AUDEN, Wystan Hugh: *The collected poetry*, New York, Random House, 1945.
- AUGÉ, Marc: *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- : *Ficciones de fin de siglo*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- AYALA, Francisco: «Propósitos de un novelista», en *Prosa novelesca actual*, Santander, Universidad Menéndez Pelayo, 1969, p. 59.
- : *La estructura narrativa*, Madrid, Taurus, 1970.
- AZÚA, Félix de: «Sobre el tiempo y las palabras. Los novísimos», en *Lecturas compulsivas. Una invitación*, Barcelona, Anagrama, 1998, pp.201-209.
- BAJTÍN, Mijail M. (1975): *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: *El sindicalismo en Barcelona (1916-1923)*, Barcelona, Nova Terra, 1965.
- : «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.
- BAQUERO GOYANES, M: *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1989.
- BARRERO PÉREZ, Óscar: *Historia de la literatura española contemporánea 1939-1990*, Fundamentos, Madrid, 1992.
- BARTH, John: «Literatura postmoderna», *Quimera*, 46-47, 1985, pp. 12-21.
- : «The literature of Exhaustion», *Atlantic Monthly*, 220: 2, 1967, pp. 29-34.
- : «The literature of Replenishment», *Atlantic Monthly*, 245. 1, 1980, pp. 65-71.
- BARTHES, Roland: *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.
- : *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- : *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- 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.
- 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.
- BLECUA, José María: «La novelística de Baroja», en *La vida como discurso*, Zaragoza, ed. Heraldo de Aragón, 1980, pp. 179-182.
- BOBES NAVES, M^a del Carmen: *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993.
- 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.
- BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- BOYER, Alain-Michel: «Le contrat de lecture. Littérature populaire», *Trames*, Actes du colloque des 18, 19, 20 mars 1986, Faculté des Lettres de Limoges, pp. 87-102.
- 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.
- BRUNORI, Vittorio: *Sueños y mitos de la literatura de masas. Análisis crítico de la novela popular*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- BUCKLEY, Ramón: *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1968.
- : *La doble transición. Política y literatura en la España de los setenta*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- BURKE, Peter (ed.): *Formas de hacer Historia*, Madrid, Alianza, 1993.
- BURUNAT, Silvia: *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980.
- 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.
- 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.
- CARRERO ERAS, Pedro: «La narración que nos lleva: Mendoza y Ferlosio, dos hitos en el 86», *Cuenta y Razón*, 26, abril de 1987, pp. 119-129.
- : «Una crónica de García Marquez y otra ciudad de Eduardo Mendoza», *Cuenta y Razón*, 46, mayo de 1989, pp. 117-122.
- : *Espanoles y extranjeros: última narrativa (Estudios de crítica literaria)*, Salamanca, Eds. Universidad de Salamanca, Acta Salmanticensia, Estudios Filológicos, noviembre de 1990.
- : «Presencia de Cataluña en mis clases de literatura», en *Didáctica de la lengua y de la literatura para una sociedad plurilingüe del siglo XXI*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1997, pp. 717-721.
- 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.
- CERRADA CARRETERO, Antonio: *La novela en el siglo XX*, Madrid, Planor, 1983.
- CERVANTES, M: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Edimat libros, 2003.
- COLMEIRO, José F.: *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- COMA, Javier: *La novela negra*, Barcelona, Ediciones 2001, 1980.
- COMPITELLO, Malcolm Alan: « Spain's nueva novela negra and the question of form», *Monographic Review*, vol. 3, 1-2, 1987, pp. 182-191.
- CONTE, Rafael: «Tres actitudes frente a la crisis: Castillo Puche-Vaz de Soto-Mendoza», *Ínsula*, 347, 1975, p.5.
- : «La novela española en 1981», *Alec*, 8, 1983, pp. 127-142.
- : « 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.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador: «la parodia como espacio intertextual», *Studia Philologica Salmanticensia*, 3, 1969, pp. 45-55.
- : «Teatro y metateatro en los esperpentos de Valle-Inclán», en Luis Santos Río, coord., *Palabras, norma, discurso: en memoria de Fernando Lázaro Carreter*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, pp. 381-390.
- CRISPÍN, John: «The Relationship Between Theme and Structure in Baroja's *El mundo es así*», en *Los hallazgos de la lectura*, Madrid, Ed. José Porrúa, 1989, pp. 153-162.
- CRUZ, Manuel (comp.): *Tiempo de subjetividad*, Barcelona, Paidós, 1996.
- CUETO ASÍN, Elena: «Auto para siluetas» de Valle-Inclán: *simbolismo y caos sobre el espejo cóncavo*, Vilagarcía de Arousa, Mirabel Editorial, 2005.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio: «Del periodismo a la novela», *Ínsula*, 589-590, 1996, pp. 14-17.

- DEL MONTE, Alberto: *Itinerario de la novela picaresca española*, Barcelona, Lumen, 1971.
- DEMOUZON, A.: «Pour une stylistique de l'énigme», *Le complot du café rouge*, Paris, Ramsay, 1984, pp. 7-32
- DERRIDA, Jacques: *L'écriture de la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- DÍAZ, Elías: *La transición a la democracia* (claves ideológicas), Madrid, Eudema Actualidad, 1987.
- DÍEZ BORQUE, José M., coord.: *Historia de la Literatura Española, Tomo IV, Siglo XX*, Madrid, Taurus, 1980.
- DOMINGO, José: *Doce años de cultura española (1976-1987)*, Madrid, Encuentro Ediciones, 1989.
- DOTRAS, Ana María: *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar, 1994.
- DUBOIS, Jacques: «Indicialité du récit policier», *Actes du Colloque* organisé par la *Faculté de Philosophie et Lettres*, 125eme anniversaire des Facultés Universitaires de Saint-Louis, Bruxelles, 1984, pp. 115-128.
- DUCROT, Oswald: *Logique, structure, énonciation*, Paris, Ed. de Minuit, 1989
- 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.
- : «Postmodernism, Irony and the Enjoyable» en *Postscript to "The Name of the Rose"*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1984
- : *Apostillas a "El nombre de la rosa"*, Trad. Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1988.
- EISENZWEIG, Uri: «Genèse et structure du roman policier. Hypothèse de travail.», *Degrés*, 16, 1978, pp. 1-15.
- ENA BORDONADA, Ángela: *Análisis formal de la obra de Valle-Inclán (Estudio estilístico-lingüístico de "El ruedo ibérico")*, Madrid, Universidad Complutense, 1985.
- : *Valle-Inclán y la Religión*, Madrid, Ediciones del Orto, 2006.
- ENCINAR, Ángeles: *Novela española actual. La desaparición del héroe*, Madrid, Pliegos, 1990.
- ESTEBAN SOLER, Hipólito: «Narrativa, realidad y España actuales: Historia de un amor difícil», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 299, 1975, pp. 357-372.

- 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.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor: *Historia política de la España contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1968.
- FERRERAS, Juan Ignacio: *La novela en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.
- FIEDLER, Leslie: *Waiting the end*, New York, Stein & Day, 1970.
- 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.
- 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.
- FRANCO, Jean: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1975.
- FUSI, Juan Pablo: «La cultura de la Transición», *Revista de Occidente*, 122-123, julio-agosto 1991, pp. 37-64.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: «La renovación estética de los años sesenta», *Cuadernos del Norte*, 3, 1986, pp. 10-22.
- GARCÍA GALIANO, Ángel: «El fin del costumbrismo: literatura española actual», en *Enciclopedia Durvan*, 2001, pp. 276-283.
- GARCÍA LÓPEZ, José: *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens Universidad, 1990.
- GARCÍA PAVÓN, F.: *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.
- GARRIDO, Carlos: «El nacimiento de la novela gótica», *Quimera*, 18, abril de 1982, pp. 33-35.

- 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 CASADO, Pablo: *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- GIMFERRER, Pere: *Radicalidades*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- GLASSIE, Henri: «The practice and purpose of history», *Journal of American Story*, 81, diciembre 1994, p.962.
- GOIC, Cedomil: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, Época contemporánea*, Barcelona, Crítica, 1988.
- GOLOPENTIA-ERETESCU, Sanda: «Grammaire de la parodie», *Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée*, 6, 1969, pp. 167-181.
- GONZÁLEZ, Ángel: «A propósito de la intertextualidad», *ABC*, 22 de abril de 1994, p. 3
- GONZÁLEZ CASONOVA, J. A.: *El cambio inacabable (1975-1985)*, Barcelona, Anthropos, 1986.
- GOÑI, Javier: «Novela española 1989-1990», *Ínsula*, 525, 1990, pp. 10-11.
- Goñi, J. y Emma RODRÍGUEZ: «Los libros a examen», *Delibros*, 29, diciembre de 1990, pp. 27-56.
- 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.
- 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.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco: «Caracterización del personaje en la novela policíaca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 371, mayo de 1981, pp. 320-337.

- HANNOOSH, Michele: *Parody and Decadence*. Columbus, The Ohio State University Press, 1989.
- : «The Reflexive Function of Parody», *Comparative Literature*, 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.
- : *Paracriticism*, Urbana, University of Illinois Press, 1975.
- : *The Critic as Innovator: The Tutzing Statement in X Frames*, *Amerikanstudien* 22, 1, 1977.
- : *The right Promethean FIRE: Imagination, Science and Culture change*, Urbana, University Illinois Press, 1980.
- : *The Postmodern Turn: Essay In Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, 1987.
- HEISENBERG, Werner: *The discontinuous universe*, New York, Schocken, 1972.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Teresa: «El orden secreto de la nueva narrativa II (1997-1998)», *Barcarola*, 56-57, 1998, pp. 251-288.
- 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.
- HOLLOWAY, Vance R.: *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Espiral Hispano Americana, 1999.
- 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.
- HUYSSSEN, 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.
- IBÁÑEZ, Jesús: «La responsabilidad de los intelectuales», *Las Nuevas Letras*, 6, 1987, pp. 21-27.
- IBÁÑEZ de la CUESTA, Miguel: «La recuperación del argumento», *Altazor*, 5, Santander, marzo, 1994, pp. 33-41.
- IMBERT, Anderson: *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1976.
- ISER, Wolfgang: *The Implied Reader*, Baltimore, Johns Hopkins U. P., 1974.
- : *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1985.
- JAMESON, Frederic: *Teoría de la postmodernidad*, 2da edición, Valladolid, Ed. Trotta, 1998.
- : *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
- JENCKS, Charles: *What is Postmodernism?* London, Academy, 1986.
- JOLY, Monique, Ignacio SOLDEVILA, jean TENA: *Panorama du roman espagnol contemporain (1939-1975)*, Centre d'Etudes Sociocritiques, Montpellier, 1979.
- JURISTO, Juan Ángel: «Hacia una nueva novela», *Leer*, 76, Madrid, primavera 1995, pp. 52-55.
- KAPLAN, E. Ann, ed.: *Postmodernism and its Discontents*, New York, Verso, 1993.
- KAYSER, W.: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1961.
- 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.

- 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.
- LARRA, Mariano José de: *Artículos completos*, Madrid, Aguilar, 1943.
- LE GOFF, Jacques : *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, Coll. «Folio», 1986.
- LISSORGUES, Yvan (coord.) : *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991.
- LÓPEZ, Julio: «Acercamiento a las vanguardias literarias», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 398, agosto de 1983, pp. 361-371.
- 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.
- 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.
- MALCUZYNSKY, M. Pierrette: *Sociocritique de la [dé]raison polyphonique*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi B.V., 1992.
- MARAVALL, José Antonio: *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid, Taurus, 1986.
- 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.
- MARÍAS, Julián: «Cien años de Baroja», en *Literatura y Generaciones*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 120-130.

- 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.
- 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 CUADRADO, Miguel: *La burguesía conservadora (1874-1931)*, Madrid, Alianza Universidad, 1973.
- 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.
- MERINO, José María: «Reflexiones sobre el momento actual de la narrativa española», *República de las Letras*, 22, 1988, pp. 23-26.
- 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.
- MORENO, Victor: *De bromas y de veras. La crítica literaria en los periódicos*, Pamplona, Pamiela, 1994.
- MOURALIS, B.: *Les contre-littératures*, Paris, PUF, 1975.
- MUECKE, Douglas C.: *The Compass of Irony*, Londres, Methuen, 1969.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- OTERO, Carlos: «Lenguaje e imaginación: la nueva novela en castellano», *Quimera*, 2, diciembre de 1980, pp. 9-21.
- PALMER, Jerry: *La novela de misterio (thrillers)*, México, FCE, 1983.
- PALOMO, M^a del Pilar: *Narrativa española actual (VV AA)*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.
- PÉREZ, Arturo y otros: *Historia de Cataluña*, Madrid, la Esfera de los libros, 2005.

- PÉREZ GALLEGO, Cándido: *El diálogo en la novela*, Barcelona, Península, 1988.
- PICÓ, Josep: *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- PEÑUELAS, Marcelino C.: *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Madrid, Ed. Gredos, 1971.
- 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.
- PUEO, Juan Carlos: *Los reflejos en juego (Una teoría de la parodia)*, Valencia, Tirant lo blanch, 2002.
- PULGARÍN, Amelia: *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica postmoderna*, Madrid, Fundamentos, 1995.
-----: *Historia, teoría y ficción en la novela postmoderna*. Michigan, U.M.I., Dissertation Abstract database, 1993.
- 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.
- RICARDOU, Jean: *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Senil, 1967.
- 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.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio: «Novela española 1989-1990», *Ínsula*, 525, 1990, 13.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, José: «Narrativa española hoy: reflexiones de un observador», *El Urogallo*, septiembre-octubre de 1988, pp. 88-91.
- ROJAS, Carlos: «Problemas de la nueva novela española», en *La nueva novela europea*, Madrid, Guadarrama, 1968, pp. 121-135.
- ROJAS, Fernando: *La Celestina*, Madrid, Cátedra, 1978.
- ROJO, Andrés José: «El reto de la última narrativa española», *Delibro*, 13, junio 1989, pp. 5-13.
- ROMERA, CASTILLO, José (ed.): *La novela histórica a finales del siglo XX*, (VV AA), Madrid, Visor, 1996.
- 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.
- RUIZ SENOSIAÍN, José M.: *Narrativa española actual*, (VV AA), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.
- RUIZ TORRES, Pedro: *El tiempo histórico*, Valencia, Universidad de Valencia, 1995.
- SALADRIGAS, Robert: «La novela española de los setenta», *Camp de l' arpa*, 48-49, Barcelona, marzo 1978, pp. 22-25.
- SANGSUE, Daniel: *La parodie*, Paris, Hachette, 1994.
- 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.
- SANZ VILLANUEVA, S.: «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.

- SAVATER, Fernando: «Sobre el pasado fantástico y el futuro imposible», *Camp de l'arpa*, 65-66, julio-agosto de 1979, pp. 7-11.
- : «Novela detectivesca y conciencia moral», *Vuelta* 78, mayo de 1983, pp. 33-35.
- SCHOLÉS, Robert: *Fabulation and Metafiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1979.
- SEÑABRE, Ricardo: «La novela española, hacia el año 2000», *Letras de Deusto*, 66, 1995, pp. 23-38.
- SENDER, Ramón: «Carta-Prólogo», en Marcelino Peñuelas: *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Madrid, Gredos, 1971.
- SEVILLA ARROYO, Florencio: *La novela picaresca española*, Madrid, Castalia, 2001.
- 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.
- 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.

- 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.
- SPITZMESSER, Ana María: *Narrativa postmoderna española, Crónica de un desencanto*, New York, Peter Lang, 1999.
- STARK, Werner: *The Sociology of Knowledge*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1958.
- 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.
- : «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.
- SYMONS, Julián: *Historia del relato policial*, Barcelona, Bruguera, 1982.
- TADIÉ, Jean Yves: *Le roman au XX siècle*, Paris, Belfond, 1990.
- 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.
- 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.
- TONO MARTÍNEZ, José (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.
- TORRE, Guillermo de: *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guaderrama, 1965.

- TORRES SÁNCHEZ, M^a Ángeles: *Aproximación pragmática a la ironía verbal*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1999.
- TRABA, Marta: «Hipótesis sobre una escritura diferente», *Quimera*, 13, noviembre 1981, pp. 9-11.
- UMBRAL, Francisco: *Guía de la posmodernidad*, Madrid, El Papagayo, 1987.
- 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.
- VATTIMO, G. 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.
- 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.
- 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.

WAUGH, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London-New York, Methuen, 1984.

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.

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.

ENLACES DE INTERÉS

www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/index.htm

(OFICIAL)

www.catedramdelibes.com/archivos/000122.html

www.canalok.com/lector/biografía/mendoza.htm

www.circulo.es/Especiales/Autores/B203/Mendoza/index.asp

www.escuelai.com/spanish_culture/literatura/eduardomendoza-biografia.html

-«El modelo postmoderno en Eduardo Mendoza: la descreencia de lo real», de M. Herráez: www.ucm.es/info/especulo/numero5/mendoza.htm

-«Miguel Herráez, *La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza*» (Reseña), por L. Veres: www.ucm.es/info/especulo/numero10/mendoza.html

-«El juego realidad-ficción en *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza», por M. Garbisu Buesa: www.ucm.es/info/especulo/numero16/mendoza.html

-«De la manipulación histórica en *La ciudad de los prodigios*», de E. Ruiz Tosaus: www.ucm.es/info/especulo/numero17/ciudad.html

-«Juego, poesía y esperpento en la narrativa de Eduardo Mendoza», de E. Ruiz Tosaus: www.ucm.es/info/especulo/numero22/emhumor.html

-«*Sin noticias de Gurb*, la paradoja corrosiva», de E. Ruiz Tosaus: www.ucm.es/info/especulo/numero25/gurb.html

-«*El caso Savolta* de Eduardo Mendoza, treinta años después», de E. Ruiz Tosaus: www.ucm.es/info/especulo/numero29/savolta.html

-«Eduardo Mendoza desde una perspectiva neobarroca: *El laberinto de las aceitunas* y *El misterio de la cripta embrujada*», de D. Gómez-Torres: www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v12/gomeztorres.htm

-«*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», de M. Morilla Trujillo: www.ucm.es/info/especulo/bibl_esp/jhispani/morill14.html

-Novelistas españoles del siglo XX: «Eduardo Mendoza», de J. Marco: www.march.es/publicaciones/pasadas/ensayos/pdf/emendoza.pdf

-*La verdad sobre el caso savolta*: resumen y notas de Ana Solís González: www.xulioes.com/esquiza/Verdcसानasol.htm

