

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española II



**EL PERSONAJE DEL LOCO EN LA NARRATIVA
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Alain-Richard Sappi

Bajo la dirección de los doctores

Epicteto Díaz Navarro
Emilio Peral Vega

Madrid, 2010

ISBN: 978-84-693-2418-9

© Alain-Richard Sappi, 2009

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II



**EL PERSONAJE DEL LOCO EN
LA NARRATIVA ESPAÑOLA
CONTEMPORÁNEA**

TESIS DOCTORAL

Alain-Richard SAPPI

DIRECTORES: EPICTETO DÍAZ NAVARRO

EMILIO PERAL VEGA

2009

AGRADECIMIENTOS

Con estas líneas, quiero dejar constancia de mi profundo reconocimiento y agradecimiento a:

La Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) por haberme concedido la beca cuya culminación es la presente Tesis Doctoral,

Mis directores, Epicteto Díaz Navarro y Emilio Peral Vega por su constante disponibilidad, sus expertas sugerencias, su paciencia, sus incansables correcciones y su apoyo permanente. La armoniosa colaboración entre ambos me propició una apacibilidad psicológica a lo largo de la redacción de esta Tesis,

Padre Juan Ignacio Jiménez Frisuelos, de la Parroquia Santa Cristina de Madrid, por su apoyo espiritual,

los catedráticos Ana Vián Herrerro, Andrés Amorrós Guadiola, y los profesores Soledad Arredondo Sirodey, Antonio Cid, Álvaro Alonso Miguel, por sus consejos, sugerencias bibliográficas y apoyo, y a todos los profesores del Departamento de Filología Española II de la Universidad Complutense de Madrid por sus enriquecedoras enseñanzas sobre la literatura y la cultura españolas,

Julia Cereceda, la secretaria del Departamento de Filología española II, por su amabilidad y su disponibilidad,

Miguel Ángel Alonso Rodríguez, amigo del Nuevo Centro de Psicoanálisis de Madrid, por sus específicas aportaciones en el campo del psicoanálisis y por su asistencia diaria,

Mónica Unterberger, Responsable del Grupo de Investigación “Psicoanálisis del arte” del Nuevo Centro de Psicoanálisis de Madrid, por su amabilidad y por sus diestras aclaraciones sobre algunos conceptos del psicoanálisis; a George Alemán y a Sergio Larrera, del Departamento “Lacan y el Pensamiento Contemporáneo” del mismo centro, por cuanto me han enseñado sobre Jacques Lacan,

Pablo Acevedo por su apoyo permanente, a RAGNAR Kruusla, a mis compañeros de Máster de Literatura española de la Universidad Complutense, y a los del Centro de Psicoanálisis de Madrid, por su colaboración,

Isabel de Armas Ranero, por su constante y permanente asistencia en la búsqueda de datos bibliográficos,

Todos los responsables del Colegio Mayor Nuestra Señora de África por el espacio que me concedieron para realizar mis investigaciones,

Por fin, a los profesores Sosthène Onomo Abena, Paul Kouamou, Jean-Claude Mbarga, Jean Kenmogne y Ebénézer Billé, así como a todos los profesores del Departamento de Estudios Ibéricos de la Universidad de Yaúnde I, por el gusto de las investigaciones que con agrado depositaron en mis manos.

A mis padres,

A todos los miembros de mi familia.

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

(CERVANTES, *EL QUIJOTE*, PRIMERA PARTE, CAPÍTULO XXI, p. 193).

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
I. PRIMERA PARTE: DEL CONCEPTO AL ESTATUTO SEMIOLÓGICO DEL PERSONAJE DEL LOCO.....	15
1 El concepto de personaje y la locura	16
1.1 El personaje	16
1.2 El personaje del loco.....	26
2. Estudio del estatuto semiológico del personaje del loco.....	43
2.1 Estudio del estatuto semiológico del personaje del loco en la trilogía policíaca de Eduardo Mendoza: <i>El misterio de la cripta embrujada, El laberinto de las aceitunas, La aventura del tocador de señoras</i>.....	49
2.1.1 Estudio de los apellidos y de los nombres	49
2.1.2 El estudio de los apodos y de otras denominaciones peyorativas	56
2.1.3 La representación y la función dramática del personaje en la trilogía policíaca.....	60
2.2 Estudio del estatuto semiológico del personaje del loco en <i>Lejos de Veracruz</i>, de Enrique Vila-Matas	69
2.2.1 El análisis onomástico en <i>Lejos de Veracruz</i>	69
2.2.2 Análisis de los nombres	70
2.2.3 Análisis del apellido Tenorio	72
2.2.4 La representación del loco en <i>Lejos de Veracruz</i>	82
2.2.4.1 Antonio Tenorio.....	82
2.2.4.2 Máximo Tenorio	86
2.2.4.3 Enrique Tenorio	90
2.2.5 La función dramática	98
2.3 Estudio del estatuto semiológico del personaje del loco en <i>Napoleón VII</i>, de Javier Tomeo	101
2.3.1 La denominación.....	101
2.3.2 La representación del personaje del loco en <i>Napoleón VII</i>	104
2.3.3 La función dramática del personaje del loco en <i>Napoleón VII</i>	113
2.4 Estudio semiológico del personaje del loco en <i>Un mundo exasperado</i>, de González Sainz ...	118
2.4.1 La denominación en <i>Un mundo exasperado</i>	118
2.4.2 La representación.....	122
2.4.2.1 El retrato físico y moral	122
2.4.2.2 La construcción del rasgo agorafóbico	127
2.4.3 La función dramática del personaje del loco en <i>Un mundo exasperado</i>	136
2.5 Estatuto semiológico del personaje del loco en <i>Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad</i>, de Félix de Azúa	145
2.5.1 La representación del personaje: ¿historia de un filósofo o de un idiota?.....	145
2.5.2 De la ruta de la dialéctica del Amo y del Esclavo a la función dramática del personaje del loco	154
2.6 Estatuto semiológico del personaje del loco en <i>Diario de un hombre humillado</i>, de Félix de Azúa.....	164
2.6.1 La representación del personaje del loco	164
2.6.2 La función dramática del personaje en <i>Diario de un hombre humillado</i>	173
2.7 La figura del loco en el conjunto de las obras estudiadas.....	178
II. SEGUNDA PARTE: ESTUDIO DE LA VOZ NARRATIVA EN LAS OBRAS ESTUDIADAS Y DEL ESQUEMA ACTANCIAL DE LA TRILOGÍA POLICÍACA DE EDUARDO MENDOZA.....	187
1. Voz narrativa y reproducción del pensamiento en la narrativa personal (<i>Un mundo exasperado, Lejos de Veracruz, Historia de un idiota y Diario de un hombre humillado</i>).....	191
1.1 La voz narrativa en <i>Un mundo exasperado</i>	191
2. El discurso directo regido (DDR) y el diálogo en <i>Lejos de Veracruz</i>	195
3. La reproducción del pensamiento en la narrativa personal	201

3.1 El monólogo autocitado y el monólogo autónomo en <i>Un mundo exasperado</i>	201
3.1.1 El monólogo autocitado en <i>Un mundo exasperado</i>	201
3.1.2 El monólogo autónomo – <i>autonomous monologue</i> - en <i>Un mundo exasperado</i>	203
3.1.2.1 El monólogo autobiográfico	203
3.1.2.2 El monólogo autobiográfico en <i>Lejos de Veracruz</i>	209
3.1.2.3 El monólogo autorreflexivo en <i>Un mundo exasperado</i>	215
3.1.2.4 El monólogo autorreflexivo en <i>Lejos de Veracruz</i>	220
4. De la focalización narrativa	221
4.1 la técnica cinematográfica en <i>Un mundo exasperado</i>	221
4.2 La focalización narrativa en <i>Lejos de Veracruz</i>	228
5. La voz narrativa en <i>Historia de un idiota contada por él mismo</i> o <i>El contenido de la felicidad</i> y <i>Diario de un hombre humillado</i>, de Félix de Azúa	231
5.1 La voz narrativa en <i>Historia de un idiota contada por él mismo</i>	231
5.2 La voz narrativa en <i>Diario de un hombre humillado</i>	240
6. Voz narrativa, pensamiento y focalización en <i>Napoleón VII</i>.....	248
7. Mirada sinóptica de la voz narrativa en las obras estudiadas	258

8. LA VOZ NARRATIVA Y EL ESQUEMA ACTANCIAL DE LA TRILOGÍA POLICÍACA DE EDUARDO MENDOZA

8.1 La voz narrativa en <i>El misterio de la cripta embrujada</i> , <i>El laberinto de las aceitunas</i> y <i>La aventura del tocador de señoras</i>	264
--	-----

8.2 ANÁLISIS ACTANCIAL DE LA TRILOGÍA POLICÍACA DE EDUARDO MENDOZA

8.2.1 Breve historia del modelo actancial	296
8.2.2 Estudio del esquema actancial de <i>El misterio de la cripta embrujada</i> :	302
8.2.2.1 El sujeto de la acción y la frase actancial.....	302
8.2.2.2 Esquema actancial de <i>El misterio de la cripta embrujada</i> :.....	304
8.2.2.3 Análisis de las parejas actanciales: La pareja Sujeto / Objeto; la pareja Ayudante / Oponente y la pareja Destinador / Destinatario	305
8.2.3 Estudio del esquema actancial de <i>El laberinto de las aceitunas</i>	315
8.2.3.1 La frase actancial y el esquema actancial	315
8.2.3.2 El esquema actancial de <i>El laberinto de las aceitunas</i>	316
8.2.3.3 Análisis de las parejas actanciales: la pareja Sujeto / Objeto; la pareja Ayudante / Oponente y la pareja Destinador / Destinatario	317
8.2.4 Estudio del esquema actancial de <i>La aventura del tocador de señoras</i>	324
8.2.4.1 La frase actancial y el esquema actancial	324
8.2.4.2 Análisis de las parejas actanciales: la pareja Sujeto / Objeto; la pareja Ayudante / Oponente; la pareja Destinador / Destinatario.....	326
8.2.5 Interpretación de los esquemas actanciales: Evaluación crítica del funcionamiento actancial	335
8.2.5.1 Análisis del triángulo activo o conflictivo de la trilogía policíaca	338

III. TERCERA PARTE: DEL PSICOANÁLISIS A LA PSICOCRÍTICA.....

1. La construcción edípica en <i>Un mundo exasperado</i> , de González Sainz.....	344
2. Lectura psicoanalítica de <i>Un mundo exasperado</i> , <i>Lejos de Veracruz</i> , <i>Historia de un idiota contada por él mismo</i> , <i>Diario de un hombre humillado</i> y <i>Napoleón VII</i>	357
3. Estudio psicocrítico de <i>El misterio de la cripta embrujada</i> , <i>El laberinto de las aceitunas</i> y <i>La aventura del tocador de señoras</i> , de Eduardo Mendoza.	371

CONCLUSIONES	387
---------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA	395
---------------------------	------------

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Se disimula detrás de esta Tesis Doctoral el relato de un sueño. Aunque los factores socio-económicos apenas me permitían soñar con el nivel más alto de los estudios universitarios, me propuse, desde mis primeros pasos en la facultad, alcanzar el grado de doctor en los estudios hispánicos que elegí una vez finalizados los estudios de bachillerato. En principio, esta empresa parecía un tanto quimérica, puesto que la “joven” Sección de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Yaúnde I de Camerún contaba tan sólo con el título de “Maîtrise” como grado más alto, equivalente a la “Licenciatura” de las universidades españolas.

Obtuve dicho título en el año 1999 y aquí empezó mi *saudade*. Era un momento de profundo tormento psicológico, de angustia, de falta de sosiego por parte de un estudiante atrapado en una encrucijada. Tres años de espera, empapados con muchos acontecimientos descorazonadores, quisieron esfumar el entusiasmo con el que inicié los estudios universitarios.

Con paciencia esperaba y la apertura del ciclo de Doctorado de los estudios hispánicos en la Universidad de Yaúndé I, estrenado en el año 2001. Aquello representaba no sólo la tan esperada emergencia de los estudios hispánicos en mi país, sino también el momento en que yo debía aprovechar la oportunidad que, por fin, se me ofrecía para continuar mis estudios. Siete estudiantes formamos la primera promoción de los estudios doctorales. Una vez realizados los módulos enlazados con el nuevo programa, teníamos que redactar un trabajo monográfico cuyo tema podría considerarse la antesala de la Tesis Doctoral. La figura del loco, que estudié en el

contexto de la literatura africana durante mi etapa allá en el instituto, aún permanecía impresa en mi espíritu, y seguía ejerciendo en mí la misma fascinación.

Movido por el poder sobrenatural del que se vale a veces el personaje del loco en nuestra cosmovisión, no resistí a la tentación de satisfacer una nueva empresa: detectar y cuestionar los rasgos de este tipo de personaje en la producción novelesca de ciertos autores de la literatura española actual. No resultó fácil conseguir las primeras fuentes. Tuve que esperar a que un lector del Centro Cultural Español de Yaúnde saliera de vacaciones a España para que una amiga mía me enviara, a su regreso, una copia de la trilogía policiaca de Eduardo Mendoza. Así pude enfocar la atención en la figura del personaje del loco en dicho corpus y conseguir, en julio del 2004, lo que quedará en los archivos de la mencionada Sección (hoy Departamento de Estudios Ibéricos, Iberoamericanos e Italianos) como el primer DEA en estudios hispánicos presentado en una Universidad camerunesa.

La presentación del Diploma de Estudios Avanzados abrió las puertas a mis ilusiones. Tan sólo unos días después, me solicitaron como profesor asociado de literatura y civilización españolas en la Universidad de Duala, la capital económica del país. Acepté con mucho gusto la propuesta, dado el prestigio que rodea la carrera y las oportunidades que se me ofrecían. Con pasión y absoluta entrega, con entusiasmo y abnegación, realizaba el trabajo encomendado, no sin cierta angustia e inseguridad, debido al carácter revocable de mi situación dentro del claustro. Sabía que no era posible redactar una Tesis Doctoral en mi país sin trasladarme a España, dada la escasez de material y bibliotecas que puedan proveer a un doctorando de la bibliografía oportuna.

Por eso, estuve a punto de ir a doctorarme a Francia en la Universidad Paul-Valéry Montpellier III, donde iba a redactar la Tesis en lengua francesa, cuando, para

mi fortuna, la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) me otorgó la Beca de Doctorado para realizar los presentes estudios en el Departamento de Filología Española II, de la Universidad Complutense de Madrid.

Por fin, tenía a mano las llaves de las puertas del universo hispánico y un inequívoco motivo de esperanza para el porvenir de mis estudios universitarios. Me poseía el anhelo de conocer sobre el terreno la auténtica cultura española; de ver, escuchar y leer a tantos autores, profesores y críticos españoles cuyos conocimientos llegaban a nuestros oídos merced a la admiración de mis profesores de la Universidad, antiguos alumnos marcados por el talento de sus maestros.

En efecto, mi llegada a España en septiembre del 2006 coincide con el momento de reformas de programas universitarios adoptadas por algunos Departamentos de la Universidad Complutense. El programa LMD (Licenciatura, Máster, Doctorado), innovación que traduce el deseo de las autoridades educativas de adoptar los estudios a la nueva normativa europea y norteamericana, sustituye al antiguo programa de Doctorado.

Así pues, me incorporé al Máster de Lenguas Españolas y sus Literaturas del curso académico 2006-2007. Los cursos intensivos, orientados hacia autores y épocas medulares de la literatura española, me permitieron profundizar en la cuestión, si bien, también me suscitaron la tentación de definir otro campo de investigación distinto al que, en principio, dio origen al proyecto de Tesis Doctoral. Con todo, decidí retomar y proseguir el trabajo inicial y, para ello, una vez salvado el escollo de las primeras vacilaciones, debía buscar, entre los profesores que nos impartían las clases del Máster, a aquellos que mejor podrían dirigir y orientar mis investigaciones durante la redacción de la Tesis.

Al finalizar el curso, y por razones personales, decidí presentarles mi propuesta a los profesores Epicteto Díaz Navarro y Emilio Peral Vega, quienes, tras nuestro primer encuentro, y después de entregarles el estudio que realicé a propósito de la trilogía policiaca de Eduardo Mendoza, aceptaron codirigir la presente Tesis Doctoral, proporcionándome asimismo una relación de obras de autores de la literatura española contemporánea cuyos personajes presentaban más o menos aspectos de esquizofrenia. Antes de delimitar el campo de mi estudio, era imprescindible, además de la lectura de todas las novelas, la consulta de las Tesis Doctorales depositadas en el Pabellón de Gobierno de la UCM y en la Biblioteca Nacional. Las exigencias de algunos aspectos metodológicos me obligaron a matricularme en el Nuevo Centro de Estudios Psicoanalíticos de Madrid (NUCEP), espacio donde me presenté como un neófito en busca de instrumentos de análisis de la *psyché* de los personajes literarios.

A la hora de especificar el campo de mi estudio, se me ocurrió pensar en la corta duración de la beca que estaba disfrutando. Así excluí del corpus preseleccionado *La fuente de la edad*, de Luis Mateo Diez, y *Ventajas del viaje en tren*, de Antonio Orejudo, fijando como tema definitivo: **El personaje del loco en la narrativa española contemporánea.**

Se trata de un estudio centrado en un conjunto de ocho obras, pertenecientes a autores de la literatura española nacidos en un intervalo de no más de veinte años, a saber: *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas* y *La aventura del tocador de señoras*, de Eduardo Mendoza; *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad* y *Diario de un hombre humillado*, de Félix de Azúa; *Lejos de Veracruz*, de Enrique Vila-Matas; *Un mundo exasperado*, de José Ángel González Sainz, y *Napoleón VII*, de Javier Tomeo.

Me propongo evidenciar en estas líneas la manera cómo se construyen los personajes en el tejido textual de las obras mencionadas. Procuraré compararles con los personajes decimonónicos criticados por los mentores del *Nouveau Roman* francés, a saber, Alain Robbe-Grillet, Jean Ricardou, Nathalie Sarraute, y otras figuras como Marcel Proust o Samuel Beckett, defensores de personajes “libres” e inasequibles. Las funciones del personaje surgirán de su grado de implicación en la enunciación y, considerándolo un elemento activo de mediación literaria, realizaré una lectura ideológica a partir del estudio de la voz narrativa y la aplicación del esquema actancial greimassiano a las novelas de enigmas. También resultará imprescindible demostrar las influencias de fuerzas inconscientes en la caracterización de algún personaje, como en *Un mundo exasperado*, o la presencia de la personalidad de Eduardo Mendoza en su trilogía policiaca.

Estos objetivos me han obligado a invocar una serie de métodos como la narratología, la semiótica, la sociocrítica, el psicoanálisis y la psicocrítica. Un conjunto de herramientas que me permite realizar el estudio del personaje del loco desde muchos enfoques, pues, según opina Dominique Maingueneau: “Déchiffrer un texte, c’est mobiliser un ensemble diversifié de compétences pour parcourir de manière cohérente une surface discursive orientée temporellement” (Maingueneau, 1990: 36).

De ahí la presentación de la Tesis en tres apartados. En la **primera**, que reza *Del concepto al estatuto semiológico del personaje del loco*, presento las diferentes concepciones que críticos y círculos literarios atribuyeron a las palabras “**personaje**” y “**locura**”, así como un comentario del estatuto semiológico de cada personaje, estudiado sobre una base tridimensional: el estudio onomástico, la caracterización y,

por último, la función dramática del personaje (en el caso de los personajes anónimos, me limitaré únicamente a estos dos últimos aspectos).

En la **segunda parte**, que lleva por título *Estudio de la voz narrativa en las obras estudiadas y del esquema actancial de la trilogía policíaca de Eduardo Mendoza*, enfoco, en primer lugar, la atención hacia la modalidad discursiva de cada obra. Especifico la tipología de monólogo que ofrece la narrativa personal, la impersonal, así como la exposición de la focalización narrativa. Siendo la novela policíaca una obra estructurada de manera diferente a la novela ordinaria, se precisa conocer el lugar que ocupa el lector en el conjunto de la narración, el reparto de la función narrativa a lo largo de la trama novelesca entre todos los personajes, y la fuerte impregnación de la influencia cinematográfica en la escritura mendocina. En este nivel, hago especial hincapié en los propuestos metodológicos de narratólogos tales como Gérard Genette, Dorrit Cohn, Luis Beltrán Almería, Antonio Garrido Domínguez, Alain Rabatel, etc.

Respecto al **esquema actancial**, el personaje del loco se presenta como sujeto de la acción que emprende, en este caso, la búsqueda de un ideal o de un objeto de deseo. Las diferentes fuerzas centrípetas y centrífugas que influyen más o menos en la evolución del sujeto de la acción (S) me permiten establecer, finalmente, un triángulo activo o conflictivo de toda la trilogía, inspirado en los procedimientos metodológicos de Anne Ubersfield, lo cual me aporta la clave del alcance sociológico de *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas* y *La aventura del tocador de señoras*.

La **tercera** y última **parte** trata *Del psicoanálisis a la psicocrítica*. Aquí centro la atención en la obra de González Sainz para demostrar cómo *Un mundo exasperado* yace en **una arquitectura edípica**. Los análisis de Sigmund Freud

respecto al complejo de Edipo, y las aportaciones posteriores del psicoanalista francés Jacques Lacan, brindan argumentos pertinentes para localizar los gérmenes de la situación actual del protagonista en su tierna infancia.

En el segundo capítulo de este apartado, encajo el estudio sobre **una lectura psicoanalítica** de *Historia de un idiota contada por el mismo*, *Diario de un hombre humillado*, *Lejos de Veracruz*, *Un mundo exasperado* y *Napoleón VII*. Me apoyo, principalmente, en *El malestar en la cultura*, de Sigmund Freud, para establecer cómo cada uno de los protagonistas de estas obras se asoma a una “muleta” para encarar su malestar vital. Relacionando el duelo con la melancolía, se ve cómo los protagonistas de *Lejos de Veracruz* caen bajo las consecuencias de los duelos no elaborados.

El último punto de este apartado incluye, *last but no the least*, **un estudio psicocrítico** de la trilogía policiaca de Eduardo Mendoza. Se trata de precisar, llegado a este nivel, y a partir de una lectura atenta de las obras, lo que el maestro de la psicocrítica, Charles Mauron, denomina **metáfora obsesiva o mito personal**, indicios textuales que se contrastan con la biografía del autor para detectar la presencia textual de su personalidad inconsciente.

**I. PRIMERA PARTE: DEL CONCEPTO
AL ESTATUTO SEMIOLÓGICO DEL
PERSONAJE DEL LOCO**

1 EL CONCEPTO DE PERSONAJE Y LA LOCURA

Los más grandes escritores se han pasado su vida repitiendo unas cuantas cosas, siempre las mismas, puliéndolas y repuliéndolas (Unamuno, 1981: 35).

1.1 El personaje

Antes que nada, nos parece imprescindible dilucidar los conceptos “personaje”, “loco” y “personaje del loco” que han hecho correr mucha tinta en la historia de la literatura. Los distintos significados atribuidos a cada concepto durante periodos precisos nos permitirán concretar, en primer lugar, sus respectivos ejes semánticos y, en segundo lugar, el sitio que ocupan en las fuentes primarias que hemos elegido.

El universo novelesco es un mundo ficticio creado a imagen de la vida real y organizado alrededor de unas instancias y de unas coordenadas que proporcionan al conjunto del texto una cierta verosimilitud. Entre estos elementos ineludibles que constituyen el esqueleto de la narración, el personaje es la entidad que desde el origen de la novela hasta hoy sigue siendo un verdadero rompecabezas para los teóricos de la literatura. Desde el punto de vista semántico, la palabra personaje, como precisa Robert Abirached citando el *Diccionario Littré*, ha sido utilizada para nombrar a seres humanos antes de ser aplicada a la vida artística. En sus orígenes designaba una dignidad o un beneficio eclesiástico; luego, una persona importante y famosa; en tercer lugar a una “persona ficticia, hombre o mujer, que actúa en una obra dramática”. Antes de ser aplicada al poema narrativo y a la novela, se usará en pintura o en tapicería para remitir a las figuras de las historias representadas en ellas (Abirached, 1994: 15).

Sin embargo, el sentido de esta palabra en el universo novelístico no ha sido idéntico en todas las épocas y las escuelas literarias; por eso creemos necesario hacer un recorrido a través de los juicios de algunas destacadas figuras y círculos literarios como Aristóteles, los formalistas y los estructuralistas, los partidarios de la nueva novela francesa, la influencia del progreso cinematográfico, etc.

En la *Poética*, Aristóteles considera la literatura como una mimesis, o sea, una representación del mundo real. El personaje, desde esta perspectiva, es el reflejo exacto de una persona de carne y hueso que se puede localizar en el mundo. Cuando sentencia que

Los que imitan mimetizan a los que actúan, y éstos necesariamente son gente de mucha o de poca valía (los caracteres casi siempre se acomodan exclusivamente a estos dos tipos, pues todos difieren, en cuanto a su carácter, por el vicio o por la virtud) (Aristóteles, 1984: 61-62),

enuncia explícitamente la idea según la cual la obra artística está hecha a imagen del mundo. Dicho de otro modo, lo que Aristóteles llama “actantes”, “actores”, “dicentes” o “locutores” encarnados por el héroe, son los elementos textuales que constituyen el calco de referentes o figuras extra-textuales y, por ende, convierte la obra en un espejo de la sociedad. Esta es la idea que se atribuía al héroe clásico y que ha estado vigente hasta la creación de la novela decimonónica.

En cuanto a los formalistas, ellos se oponen a la visión aristotélica y valoran menos al personaje en la trama que a la acción en sí misma. El personaje es un ingrediente secundario que sirve sólo de apoyo al desarrollo de la acción sin ser, por lo tanto, un elemento *sine qua non*. Tienen un estatuto puramente “funcional”, pues, son participantes o “*actants*” y no “*personnages*” (Chatman, 1990: 119). En efecto,

Boris Tomachevski, al que Roman Jakobson presenta como “l’un des plus fins et des plus fermes représentants” (Jakobson, 1990: 119), del formalismo ruso, afirma en su *Teoría de la literatura* (1928):

El héroe no es un elemento necesario de la fábula, que, como sistema de motivos, puede prescindir totalmente del héroe y de su caracterización. El héroe nace de la organización material en una trama, y es por una parte un medio para enlazar los motivos, y por otra una especie de motivación de carne y hueso del nexo entre los motivos (Tomachevski, 1982: 206).

Una gran mayoría de los estructuralistas a partir del año 1960, es decir, cuarenta años después de los formalistas, en general aceptan la misma definición al personaje. Greimas clasifica los personajes del relato, no según lo que son, sino según lo que hacen. Los partidarios de la teoría greimasiana consideran al “personaje” como un concepto vacío, inconcebible e inútil. En efecto, esta palabra no existe en semiótica narrativa; desaparece en beneficio de palabras como “actante”, “actor”, “papel” y “figura”. Pedro Córdoba llama la atención sobre ello citando el *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*:

Employé, entre autres en littérature et réservé aux personnes humaines, le terme de personnage a été progressivement remplacé par deux concepts plus rigoureusement définis en sémiotique d’actant et d’acteur (Córdoba, 1984: 35).

Así, se visualiza la discrepancia semántica entre, por un lado, la concepción aristotélica que establece una relación nítida entre “personaje-persona” y, por otro lado, los formalistas, y algunos estructuralistas, que coinciden en que la acción tiene

un predominio sobre el personaje; una opinión en torno a la cual otros estructuralistas, como Roland Barthes y Todorov, enfocarán la atención para demostrar sus límites. Es importante, sin embargo, subrayar que el mismo Tomachevsky matizó su postura añadiendo que “Todo esto resulta evidente en una forma narrativa elemental: la anécdota cómica” (Tomachevsky, 1982: 206).

En el mismo ángulo, Todorov recuerda la dimensión “afuncional” del personaje en la novela moderna, pues ésta ofrece una estructura más compleja. Desde este punto de vista, había que distinguir entre las novelas enfocadas en el personaje o psicológicas, y las novelas centradas en la trama o apsiológicas. El sitio preponderante e ineludible del personaje, que Chatman Seymour considera como “existente”, viene claramente evocado con estas palabras:

Las historias sólo existen cuando se dan sucesos y existentes a la vez. No puede haber sucesos sin existentes y aunque es cierto que un texto puede tener existentes sin sucesos (un retrato, un ensayo descriptivo) a nadie se le ocurrirá decir que es una narración (Chatman, 1990: 121).

El papel que desempeña el personaje en la creación artística resulta, pues, imprescindible, pero el problema medular estriba en la espinosa cuestión de la referencialidad: mera construcción verbal sin ninguna relación con una figura extra-textual, el famoso novelista inglés Forster consideraba el personaje como “*word-masses*”, es decir, masa de palabra:

The novelist, unlike many of his colleagues, makes up a number of word-masses roughly describing himself (roughly: niceties shall come later), gives them names and sex, assigns them plausible gestures, and causes them to speak by the use of inverted commas, and perhaps to

behave consistently. These word-masses are his characters (Forster, 1978: 54-55)¹.

No pretendemos, en este capítulo, abarcar la variadísima bibliografía que trata del significado del concepto “personaje”, sino buscar un camino que nos oriente hacia la concepción del personaje en la novelística actual. Como veremos a continuación, el problema del personaje ya no volverá a enfocarse desde la perspectiva de Aristóteles, de los formalistas y los estructuralistas.

En efecto, los partidarios de la escuela del *Nouveau Roman* francés y los escritores ingleses del principio del siglo XX se empeñarán más bien en “independizar” al personaje de la tutela de la omnisciencia del narrador. Esta es la razón por la cual una ardua polémica surge a partir de la segunda mitad del siglo XX en torno a la figura del personaje de la novela decimonónica cuya imagen merece ser destacada en unas líneas.

Los escritores españoles del siglo XIX, como Galdós, Clarín y Valera, fueron profundamente influenciados por los escritores ingleses –Dickens- y franceses - Honoré de Balzac y Emile Zola-, a la cabeza del realismo-naturalismo. En la llamada novela tradicional vigente en España en aquel momento, el personaje fue asimilado a un ser humano; era el retrato fiel de un hombre pudiente o la representación de la sociedad burguesa. Pierre Georges Catex, el prologuista de *La comédie humaine*, novela que figura en la cima del realismo europeo, afirma:

¹ Conviene valorar la opinión de Rafael Azuar Carmen, quien, al criticar esta postura considera el personaje como “centro vital capaz de liberarse de la fuerza centrípeta que hace converger todos los elementos de la novela en la mente del escritor y desarrollar, por sí mismo, mil vivencias contrarias, actos e ideas que escapan a cualquier control, otra existencia que, precisamente al resistirse a toda inducción mental, provoca el efecto mismo -el efecto vario y pintoresco- de la realidad. Si el personaje no respondiese más que al concepto de una ‘construcción verbal’, la novela no sería una novela, en la acepción que todos admitimos, sino un largo pronunciamiento o discurso, más o menos elegante y ordenado” (Rafael Azuar Carmen, 1987: 13).

Le personnage exprime la volonté d'une époque et c'est sur cette vérité d'ensemble, non sur des individus, que ce romancier a voulu porter témoignage en se donnant comme l'historien des mœurs de son temps (Balzac, 1965: 9).

De hecho, el personaje es una entidad que los escritores abanderados del movimiento realista del siglo XIX manejan a su antojo para que actúen casi como autómatas. Este “ser” estereotipado está también en el origen de *la novela experimental* (1880) en la que el padre del Naturalismo, Émile Zola, inscribiéndose de una manera coherente en un momento marcado por el positivismo de Auguste Comte, los trabajos de Claude Bernard y de Hippolyte Taine², asienta las normas que tenían que orientar la creación artística de la época. Estas son sus palabras:

Ainsi plus de personnages abstraits dans les œuvres, plus d'inventions mensongères, plus d'absolu, mais des personnages réels, l'histoire vraie de chacun, le relatif de la vie quotidienne (Émile Zola, 'Le naturalisme au théâtre', 1972: 143).

Más adelante, en su artículo “De la description”, insistirá en la concepción científica del personaje como ser determinado y completado por el medio, declarando que “le personnage y est devenu un produit de l'air et du sol, comme la plante; c'est la conception scientifique” (Zola, 1972: 232).

Sin embargo, esta postura no dejó indiferente a los partidarios del *Nouveau Roman* francés; expresión pronunciada por primera vez el 22 de Mayo de 1957 en el periódico *Le Monde* por Émile Henriot. Todos los escritores adscritos a esta escuela,

² A modo de aclaración, conviene señalar que el padre del naturalismo parte del discurso de Auguste Comte, que pone la ciencia por encima de todo y se inspira también en la *Introducción al estudio de la medicina experimental* (1865), de Claude Bernard y de la *Filosofía del arte* (1865), de Hippolyte Taine, para abogar por una concepción científica del personaje y de la literatura en general.

como Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Ollier, Claude Simon, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, destruyen las bases de la novela tradicional y proclaman la “muerte” del personaje, dando así la espalda a un planteamiento antropomórfico del mundo en el universo novelesco. Alain Robbe-Grillet, hace un retrato minucioso y despectivo de aquel personaje con estas palabras:

Un personnage, tout le monde sait ce que le mot signifie. Ce n'est pas un il quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action expérimentée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible: nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens cela n'en vaudra que mieux. En fin, il doit posséder un “caractère”, un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement (Robbe-Grillet, 1963: 31; los subrayados son nuestros).

En el párrafo se puede destacar estos elementos: nombre y apellido, la profesión, el carácter y el determinismo, reveladores de la imagen de lo que E. M. Forster denomina “flat character” (Forster, 1978: 73), de un personaje lineal, amorfo cuya conducta en la novela depende de algunos factores extra-textuales que lo estigmatizan. En la óptica de la nueva novela francesa, resulta inadmisibles la descripción de los personajes mediatizados por los prejuicios ideológicos. Este es el proyecto que presenta Nathalie Sarraute cuando dice:

Les critiques ont beau préférer en bons pédagogues faire semblant de ne rien remarquer, et par contre ne jamais manquer une occasion de proclamer sur le ton qui sied aux vérités que le roman, que je sache, est et restera toujours, avant tout, ‘une histoire où l'on voit agir et vivre des personnages’, qu'un romancier n'est digne de ce nom que

s'il est capable de 'croire' à ses personnages, ce qui lui permet de les rendre 'vivant' et de leur donner une 'épaisseur romanesque' (Sarraute, 1956: 59).

Desde esta perspectiva, Alain Robbe-Grillet vuelve a subrayar, ahora, de una manera tajante y sin tapujos, que "le roman des personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque: celle qui marque l'apogée de l'individu" (Robbe-Grillet, 1963: 33). Esta crisis del personaje hace surgir un planteamiento novedoso en cuanto a la forma de narrar; por lo que se valora la exploración de los flujos de conciencia antes que el retrato de los personajes.

No estará de más recordar que la irrupción de la nueva novela se produce simultáneamente al advenimiento de nuevas técnicas cinematográficas proporcionadas por "una nueva oleada" de cineastas a partir de la segunda mitad del siglo XX. Las películas de éstos ofrecían, entre otras novedades, una banda sonora en la que ya no había una estratificación entre las voces. El resultado es que el espectador no podía escuchar ni determinar a los actores principales en presencia, pues, todo estaba desorganizado. La consecuencia directa de este fenómeno en el marco de la creación novelística europea, y española en particular, se nota en el realismo social o neorrealismo de los años cincuenta.

En efecto, en ciertas novelas, entre las más representativas *El Jarama* (1955), de Rafael Sánchez Ferlosio; *Central eléctrica* (1958), de Jesús López Pacheco, o *La mina* (1960) de Armando López Salinas, la narración no deja emerger la figura de un determinado protagonista, sino que la diluyen en el conjunto de los personajes de la obra, de tal modo que no se puede hablar de un personaje preciso que se distinga de

los demás por el papel que desempeña en la obra, sino de “*personaje colectivo*” o “*personaje masa*”, según la denominación de Santos Sanz Villanueva³.

Además, urge puntualizar que no sólo los partidarios de la nueva novela francesa manifestaron abiertamente el deseo de sustituir el modelo “pantomímico” del personaje decimonónico por un personaje dinámico y autónomo; los escritores ingleses y norteamericanos, como en el caso de Virginia Woolf, James Joyce y Forster, ya habían desarrollado esa concepción elaborando sus obras con personajes que se perfilan a lo largo de la novela.

En efecto, Edward Morgan Forster piensa que la teoría de la relatividad de Albert Einstein (1879-1955) debió de tener un impacto decisivo en la narrativa contemporánea, pues el personaje literario también tiene que ser cuestionado, parangonado, o relativizado. Es la razón por la cual plantea esta pregunta retórica:

Can literary men understand Einstein? Of course, they cannot even less than can understand Freud. But the idea of relativity has got into the air and has favoured certain tendencies in novels. Absolute good and evil, as in Dickens, are seldom presented. A character becomes good or evil in relation to some other character or to a situation which may itself change (Forster, 1970: 281).

La teoría de la relatividad (1905) del físico alemán, que él mismo aplicó desde el principio en el espacio y en el tiempo, abarcaba así otro aspecto fundamental en la creación novelística. Esta teoría inauguró una nueva época y una nueva manera de ver y de dominar el universo, y apareció cuando ya hacía más de dos décadas que

³ Santos Sanz Villanueva, al hablar de este tipo de personaje en *El Jarama*, saca a colación la peculiaridad de la novela de Rafael Sánchez Ferlosio. Frente a la novela del héroe, y a la novela de la individualidad burguesa, Ferlosio ha hecho que ninguno de sus personajes sobresalga, que el héroe sea el hombre masa, y para ello ha empleado una técnica objetiva que permite, en palabras de José María Castellet, el acceso ‘de un grupo social determinado a la categoría de protagonista de la novela’ (Santos Sanz Villanueva, 1980: 355-356).

algunos literatos se preocupaban de “cómo devolver su plenitud de poderes al personaje, cuando sus referencias tradicionales a la realidad se embarullan cada vez más irremediabilmente?” (Abirached, 1994: 17).

La verdadera revolución, en cuanto a la creación de la figura del personaje moderno, ha sido materializada por *The Turn of Screw* (1898) de Henry James, y *Le temps retrouvé* (1927), de Marcel Proust; dos obras maestras que han roto la imagen de un personaje que estaba bajo el yugo de las prerrogativas de un narrador omnisciente, portavoz del Autor y representante de Dios en la novela, para dejar el sitio a personajes que aparecen *in media res*, al principio de la novela, pero que van ganando espesor hasta el final.

Rafael Azuar Carmen corrobora esta nueva ascensión al afirmar que “el personaje no ha de ser una figura dibujada en papel milimetrado ni tampoco programada de manera que no ofrezca resquicio alguno de espontaneidad” (Azuar Carmen, 1987: 17). El personaje, nos dice, consiste más bien en un “ir siendo”. Franco Brioschi y Constanzo di Girolamo, recuerdan la línea evolutiva del personaje novelesco hasta la actualidad:

Al héroe clásico, cuyas acciones no son otra cosa que la manifestación externa de lo que es de manera inmutable, ha sucedido el héroe de la novela, que desprovisto de una esencia, evoluciona, se transforma, se construye. En fin, el personaje hombre ha cedido el puesto al personaje partícula: una suma de percepciones, de eventos y de actos que ya no se saldan con un destino reconocible, en un acontecimiento portador de sentido (Brioschi, 1988: 228).

Juicios todos ellos, en suma, que ponen de manifiesto el proceso de emancipación del personaje novelesco. Se ha liberado de la tutela del autor, del

narrador omnisciente, y se ha deshecho del cliché preestablecido para convertirse en un verdadero tejedor del texto. Sigue siendo, claro que sí, un ser ficticio que está en el centro de la acción novelesca y puede, además, partiendo de lo dicho por él y sobre él, tener una referencia extra textual que no se lee a simple vista, sino a partir de la identificación y de la lectura de los signos lingüísticos, y no lingüísticos, que afloran en el contenido de la obra.

1.2 El personaje del loco

La palabra loco remite a una persona que padece de locura. La locura es una patología que le lleva a adoptar un comportamiento irregular y a desviarse de las normas sociales establecidas. Deriva del latín vulgar *delirare*, de/lira/re, que originalmente significa “*desviado del surco recto*”. Así, el loco es alguien que ha perdido la conciencia y el contacto con la realidad. En el medio social, presenta una conducta extraña y cree ver cosas que no existen u oír voces imaginarias. Se trata de un desequilibrado mental cuya conducta ya no es fruto de la ley. Según el diccionario de la RAE, un loco es “alguien que ha perdido la razón. De poco juicio, disparado e imprudente” (1992: 1268).

En el campo de la medicina, es a partir de los siglos XVIII y XIX cuando la locura es asimilada a “una enfermedad mental”, ya que nuevas ciencias como la psiquiatría empiezan a dedicarse al estudio de las causas sociales de la enfermedad. La locura es analizada y dividida según la taxonomía psiquiátrica tradicional en dos principales ramas: la neurosis y la psicosis (Corraze, 1981: 5).

El primer término, que incorpora también la esquizofrenia, se caracteriza por afecciones de escasa gravedad, el empobrecimiento de los contactos con el medio y, en consecuencia, el paciente es víctima de un estado de angustia que explica en parte

su lucidez relativa. La psicosis, por su parte, integra la histeria, lo que redundará en la pérdida de la conciencia y del contacto perceptivo con la realidad. Las causas de estos dos principales aspectos de la enfermedad mental están mencionadas en las siguientes afirmaciones de Freud (1924), el padre del psicoanálisis:

La neurosis es el resultado de un conflicto entre el yo y su ello, en tanto que la psicosis es el desenlace análogo de una similar perturbación en los vínculos entre el yo y el mundo exterior [...] Tanto neurosis como psicosis expresan la rebelión del ello contra el mundo exterior; expresan su displacer o, si se quiere, su incapacidad para adaptarse al apremio de la realidad (Freud, 1976: 155 y 195).

En cuanto tema literario, la locura ofrece una avalancha de significados y ocupa un lugar preponderante en la tradición literaria europea y africana. Martine Bigeard en su estudio, *La folie et les fous littéraires en Espagne 1500-1650* (1972: 73-105), presenta las diferentes facetas de la locura que figuran en las obras literarias de excelsos escritores españoles de este periodo. Antes que nada, el crítico francés certifica que la locura tiene el don de la ubicuidad. Reina en todas partes y ninguna empresa humana la puede eludir:

Dans l'expérience pratique, les visages de la folie sont nombreux et ses avatars multiples: la folie est dans les rues et les hospices, sur le Gólgatha et dans les antres des sorcières, aux pieds des trônes et des tréteaux; elle est au coeur de la sagesse et du vice, de la raison et de la foi, au coeur des passions et au coeur du *desengaño*, au coeur de l'amour enfin (Bigeard, 1972: 13).

En cuanto a la tipología, cinco tipos de locuras llaman la atención en el excelente trabajo de Martina Bigeard: la locura simulada, las manías, la locura caballeresca, la locura de amor, y la locura universal o “Chascun”.

El primer caso tiene su origen en la tradición bíblica o greco-latina, se trata de una artimaña, de un chantaje que el falso loco utiliza para alcanzar un objetivo, o simplemente, alcanzar un fin lúdico. En la sociedad de aquel entonces, el presunto loco simulaba la locura para pedir limosna, ganarse el pan cotidiano, y para poder vivir sin trabajar.

En el campo literario, la locura simulada le sirve al falso loco, también, para salvaguardar su propia seguridad –como en las comedias *Los locos de Valencia* y *El amigo por fuerza*, de Lope de Vega- o bien para soslayar una conspiración, como ocurre en *El cuerdo loco*, del mismo autor, incluso para alcanzar un objetivo, como bien ilustra *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, de Miguel de Cervantes.

Se debe considerar también al maniático que es esclavo de un deseo o de un sueño. Estos focos de atención orientan su pensamiento y su conducta de tal modo que le vuelve ciego ante otras realidades. Por causa de una pasión excesiva, es víctima de su propia degradación mental, cuya consecuencia es la ruptura con la realidad y la evasión en el interior de un universo impenetrable. *Cada loco con su tema*, de Hurtado de Mendoza y, *El coloquio de los perros*, de Miguel de Cervantes, presentan unos personajes frustrados que buscan refugio en el mundo de la utopía.

En tercer lugar, tenemos la locura caballeresca, en la que el héroe, gran lector y admirador del caballero andante en la novela de caballería, se identifica con ellos y emprende sus propias aventuras ilusorias. En este verdadero “transfert de personnalité”, el loco caballeresco se cierra en un espacio y en un tiempo imaginarios que imponen una barrera infranqueable respecto a la vida real. Bartolo, el héroe del

Entremés de los Romances, el don Quijote, de Cervantes y de Avellaneda, son las figuras que encarnan al loco caballeresco, según se sabe, en la literatura española.

En cuanto a la locura de amor, se manifiesta a través de una enfermedad amorosa llamada “Érotos”. El amante es víctima de ofuscamiento. El loco amor empieza con una pasión y se convierte en un movimiento irracional. El personaje de Calisto, en *La Celestina* de Fernando de Rojas, y el protagonista del *Roland Furieux*, traducida por primera vez al español por Jerónimo de Urrea en 1549, representan los prototipos del enamorado loco en la literatura renacentista. Las quejas de Pleberio, personaje de *La Celestina*, testifican las consecuencias dramáticas provocadas por el loco amor:

¡O amor, amor! ¡Que no pensé que tenías fuerça ni poder de matar a tus sujetos! Herida fue de ti mi juventud. Por medio de tus brasas passé. ¿Cómo me soltaste, para me dar la paga de la huyda en mi vegez? Bien pensé que de tus lazos me avía librado quando los quarenta años toqué, quando fui contento con mi conjugal compañera, quando me vi con el fruto que me cortaste el día de oy. [...] ¿Quién te dio tanto poder? ¿Quién te puso nombre que no te conviene? [Sic] (Rojas, 2001: 615-616).

En su obra, *Guzmán de Alfarache* (1599-1604), Mateo Alemán, partiendo de su experiencia en la sociedad española renacentista, nos certifica que “Es amor una pasión de locura, nacida de ocio, criada con voluntad y dineros y curada con torpeza. Es un exceso de codicia bestial, sutilísima y penetrante” (Alemán, 1983: 823).

A esta locura se debe añadir la locura denominada “chascun” o la locura universal, que es la brizna de locura que existe en cada ser humano. Ya desde la Edad Media, el alemán Sebastián Brant había afirmado que el mundo entero está compuesto de locos. Erasmo de Róterdam en su *Elogio de la locura* (1511), reitera

esta idea de la omnipresencia de la locura y su importancia en la vida humana. La Locura, que habla de ella misma en el libro, afirma:

Únicamente yo, la locura, soy la que, con generosidad sin límites, abre sus brazos a todos los mortales sin escoger a unos cuantos de entre la infinita multitud (Róterdam, 1987: 79).

En el marco de la literatura africana, y precisamente en el ámbito francófono, el tema de la locura ocupa hoy en día un lugar significativo en la producción novelística de algunos escritores. Inaugurada por *L'aventure ambiguë*, obra del escritor senegalés Cheikh Hamidou Kane publicada en 1961, el personaje del loco aparece en la obra para dar a conocer y combatir las lacras de la sociedad en la que vive. Por eso, Hamidou Kane nos presenta un loco que desempeña una función protectora de los valores ancestrales de los “Dialobé”.

Samba Diallo, el protagonista principal de la obra, es el hijo en quien toda la comunidad orienta sus esperanzas al inviarle a Francia para aprender la civilización occidental pero sin desviarse en ningún momento de la cultura musulmana adquirida desde la tierna infancia. El fracaso de esta aventura es garrafal. Despistado en Francia, se instala en el hibridismo, el desasosiego, la angustia y la desesperanza. Cuando vuelve a su país, el loco es quien le asesina, ya que Samba Diallo se niega rotundamente a prometerle que hará sus oraciones cotidianas como manda el “Corán”. A continuación, presentamos el dialogo de los dos personajes que desemboca en el desenlace trágico de la obra:

Le fou était devant lui.

-Promets-moi que tu prieras demain.

-Non...je n'accepte pas...

Sans y prendre garde, il avait prononcé ces mots à haute voix.
C'est alors que le fou brandit son arme, et soudain, tout devint obscur
autour de Samba Diallo (Hamidou Kane, 1961: 187).

Además, partiendo de este ejemplo del escritor senegalés, puede decirse que el personaje del loco, en la novela del escritor marroquí Tahar Ben Jelloun, reconociendo que es provisto de un poder sobrenatural que le confiere el papel de vigía de la sociedad, se enorgullece y se burla de la variedad de pastillas que hoy en día ofrece la medicina moderna para sanar a los locos. De ahí el desprecio del loco respecto al diagnóstico que presenta el psiquiatra:

Je regarde ton dossier: tout a été fait; électro-chocs et le reste ...
-Ah, tu veux parler de l'électricité dans la tête? Tu perds ton temps.
Ça ne sert à rien! Je suis immunisé contre l'électricité et tes poisons...Par contre j'ai une allergie profonde à la médiocrité...là, vous ne pouvez rien...vous pouvez faire toutes les études du monde en Europe et en Amérique... vous ne comprendrez rien à ce que je dis...
Le psychiatre écrit, en bas du dossier, le diagnostic suivant: 'Poursuit sa bouffée délirante; agressif; trouble évident de la personnalité; perte d'identité; continuer l'électrochoc et le Droleptan –Largactil –Haldol; injection matin et soir; à surveiller de près'... (Ben Jelloun, 1978: 149-150).

Se trata de una especie de mesías que interviene en una sociedad oscurecida, desfasada, “à la croisée des chemins”, es decir, cuando atraviesa un periodo crucial de su historia. El personaje del loco tiene como propósito liberar a la sociedad de sus imperfecciones. Algunas afirmaciones del narrador en la obra del escritor guineano William Sassine demuestran la importancia de su papel en la cosmovisión africana en general:

Je suis une voix que les gouvernements traquent tout le temps: on m'assomme, on me bastonne, on me tire dessus, mais je ne meurs jamais; on m'appelle désespoir, folie, ennui, mais je ne me décourage jamais [...] Moi, je n'arrive que quand quelque chose de très grave menace un peuple. Alors je viens, je m'installe à bord dans un corps, puis dans d'autres corps, et ensemble on entreprend de débarrasser toutes les pourrures (Sassine, 1979: 183).

Las diferentes caras de la locura que acabamos de presentar en el marco de la literatura española, y africana, se oponen diametralmente al significado que algunos círculos de investigaciones y algunos críticos han concedido a esta palabra.

A modo de ilustración tenemos, a partir del año 1835, la publicación de una bibliografía establecida por Charles Nodier que reunía a algunos autores tildados de “fous littéraires”. Esta denominación atañe a los autores que fueron desconocidos tanto por la comunidad intelectual, como por el público, la crítica o los editores. Esta idea fue desarrollada por Raymond Queneau, en la década 1920-1930 y rematada en 1982 por una obra de André Blavier, cuyo título reza: *Les fous littéraires*. En esta obra, Queneau se preocupa por presentar:

‘Des extravagances publiées avec une bonne foi naïve et sérieuse’ jusqu’aux productions ‘hors de toutes les règles communes de la composition et du style’; d’autre part, ‘des écrits en général autobiographiques, et qui paraissent l’œuvre de persécutés ou de revendiquants’, une classe ‘homogène qui garde un sens psychiatrique précis’ (Queneau, 2002: 12).

La creación en el 2007 del *Institut international de recherches et d'exploitation sur les fous littéraires* (IIREFL) por Marc Ways y André Stars en

Fontenoy-la-joute en Francia, confiere una notoriedad internacional y científica a esta noción de “locos literarios”. Además, “*Le Collège de Pataphysique*”, encabezado por Alfred Jerry, en 1898 se preocupa por demostrar el carácter impreciso de la razón y del lenguaje que deriva de ella. Se ponen énfasis en textos que no tienen ningún referente gramatical, sintáctico o semántico conservados en asilos psiquiátricos y los que infringen las normas discursivas como los escritos de Stephane Mallarmé, Raymond Roussel, Nietzsche, las obras de Artaud o de Hölderlin.

Desde esta misma óptica adjuntamos la llamada “locura creativa” que ha sido patologizada y despatologizada por algunos investigadores a principios del siglo XX. Rudolf y Margot Wittkower, en *Nacidos bajo el signo de Saturno*, enfocan la atención en la relación existente entre el genio y la locura, tema desarrollado por primera vez en Grecia durante la Antigüedad. El filósofo Platón, por ejemplo, establecía una discrepancia entre la locura clínica, o sea, la locura considerada como “una negatividad”, y la locura creativa, es decir, “la locura inspirada que poseen los profetas y los poetas”; opinión que Séneca corroboró con este aforismo: “*nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit*-jamás ha habido un gran talento sin algún toque de locura” (Rudolf y Margot Wittkower, 1982: 101).

El siglo XIX vuelve a subrayar el parentesco entre el genio y la locura. Una escuela de psicólogos profesionales representada por el francés Moreau (1804-1884), el Italiano Lombroso (1836-1909) y el alemán Moebius (1853-1907) querían demostrar el lazo que existe entre la psicosis y la actividad artística.

Un escritor como Proust sostuvo que “todo lo grande que hay en el mundo proviene de neuróticos. Sólo ellos han fundado religiones y han creado nuestras obras maestras” (Rudolf y Margot Wittkower, 1982: 101). Teniendo en cuenta las

afirmaciones de los precedentes pensadores, psicólogos y escritores, podemos dar por sentado que la locura creativa es el motor de la innovación artística y de todas las destacadas invenciones humanas. Para que la obra de un artista tenga un eco significativo en el concierto de obras maestras, éste debe, de buenas a primeras, cortar todo ligamento con el mundo real y entrar en una fase propiciatoria que será la fuente de su inspiración.

Así pues, teniendo en cuenta esta literatura plural y diversa sobre la locura, puede decirse que nos enfrentamos con un entramado de significados. Un entramado de significado susceptible de complicar los criterios de elección de los personajes que consideramos como “locos”, sobre todo si nos apoyamos, por un lado, en las declaraciones de David Cooper según la cual:

la locura sobre la que escribo es la que se encuentra más o menos presente en cada uno de nosotros y no aquella que recibe el bautismo psiquiátrico con el diagnóstico de “*esquizofrenia*” o alguna otra etiqueta [...] (Cooper, 1981: 17),

y, por otro lado, si enfocamos la obra literaria como un microcosmos humano, como “mondes possibles” o “com-possibles”, es decir, un universo poblado con personajes sometidos a la ineludible locura humana.

No obstante, cuando pasamos por la criba a todos los personajes que consideramos como víctimas de una enfermedad mental, podemos sacar las siguientes conclusiones: En la trilogía policíaca de Eduardo Mendoza (*El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas*, *La aventura del tocador de señoras*) y en *Un mundo exasperado*, de González Sainz, todos los personajes, en algún momento de su existencia, fueron a parar a un sanatorio, excepto Méndez Tebar, el maestro de la escuela primaria y profesor de historia y caligrafía cuya

locura se ve a partir de sus enseñanzas antipedagógicas en la obra del escritor soriano.

Las obras de Mendoza nos ofrecen un personaje que comparte algunos rasgos con los demás clientes del manicomio. Al nivel del tejido textual, se perciben algunos síntomas o comportamientos anormales que traducen el desequilibrio mental del que es víctima; aunque a pesar de esta desventaja, el protagonista loco, como veremos, nos sorprende con la perspicacia y la agudeza de su juicio en el ejercicio de su papel de detective. Dichos problemas psicológicos están revelados en estas palabras del doctor Sugrañes, el psicoterapeuta en *El misterio de la cripta embrujada*:

Supongo que recuerdas -dijo el doctor Sugrañes dirigiéndose a mí- al Comisario Flores, el cual te detenía, interrogaba y a veces ponía la mano encima cada vez que tu, ejem ejem, desarreglo síquico te llevaba a cometer actos antisociales (p. 12).

Por eso es por lo que las autoridades tomaron la resolución de enviarle a un sanatorio. Este manicomio tiene una virtud terapéutica, pues allí, el doctor Sugrañes se ocupa del “demente” entrevistándole trimestralmente. Se trata también de un lugar idóneo y necesario para la nueva orientación del comportamiento del enfermo, cuya situación representa una amenaza y un peligro para la sociedad en general. Así, en *Un mundo exasperado*, el protagonista fue trasladado “a la sección de trastornos mentales del Hospital” (p. 122) y Antonio Ávalos Gil al “Instituto de Salud Mental de nuestra ciudad” (p. 109). En la historia de la sinrazón, nos dice Michel Foucault, sobre el encerramiento en un manicomio:

Señala un acontecimiento decisivo: el momento en que la locura es percibida en el horizonte social de la pobreza, de la incapacidad de trabajar, de la imposibilidad de integrarse al grupo; el momento en que comienza a asimilarse a los problemas de la ciudad (Foucault, 1997: 122)⁴.

Así, se trata de una medida saludable, pues consiste en poner el entorno del loco a salvo de sus comportamientos involuntarios y peligrosos. Es en este sentido que Pierre Jacerme recuerda :

Ne pouvant gérer son bien, on l'interdit, ne pouvant avoir des idées convenables à la société, on l'en exclut, s'il est dangereux, on l'enferme, s'il est furieux, on le lie (Jacerme, 1985: 87).

Por lo que se refiere a *Lejos de Veracruz* (1995), de Enrique Vila-Matas, la locura se manifiesta de diferentes modos en comparación con los casos precedentes. Antonio Tenorio, Máximo Tenorio y Enrique Tenorio (el protagonista principal) son hermanos de una misma familia y víctimas, cada uno, de una forma peculiar de locura. A ellos se puede sumar la locura senil que padecen los personajes secundarios, el tío Arturo, y la madre loca de Carmen.

Antonio Tenorio es la encarnación del auténtico melancólico pues, el hecho de pensar en el envejecimiento, punto culminante de la juventud, influye en su estado de ánimo. En efecto, el escritor Antonio Tenorio “se suicidó porque le asustaba la idea de envejecer” (p. 26).

⁴ No es superfluo precisar que en la España del siglo XVI, se conducía a todos los locos ante el juez antes que llevarles al médico. Pero ya que durante la Edad Media las leyes estipulaban que la responsabilidad de los delitos cometidos por un loco incumbía a miembros de su familia, aparecieron en aquel momento los primeros edificios exclusivamente dedicados a la reclusión y al tratamiento de los alienados (Martine Bigeard, 1972: 13 y 29).

Por lo que se refiere a Máximo Tenorio, es un personaje frustrado, alienado y melancólico igual que sus hermanos. Calificado por su padre de “solitaria rada en ruinas” (p. 33), llevaba una rara existencia puesto que se encerraba toda la vida en su torre de marfil y “no percibía la realidad de los mortales” (p. 34). Se trata de una ruptura tangible con el mundo real pero que era provechosa para el artista Máximo, que hallaba en este encerramiento una fuente de inspiración por la pintura. Puede decirse que esta situación se entronca también con la llamada “locura creativa”, esto es, un potencial vector de creatividad. En efecto, el narrador sentencia que Máximo:

Continuaba con su punto de locura, eso era evidente. Pero parecía una locura más contenida. Como si la incorporación de cierto sentido del humor hubiera aireado por fin su lúgubre ático (p. 53).

Enrique Tonorio, último sobreviviente de esta familia de los Tenorio, arruinado y envejecido tras una vida de infortunios, intenta encontrar una escapatoria en la escritura. “¿Qué otra cosa podía -se pregunta- hacer un hombre que está arruinado y es un viejo prematuro y un triste manco?” (p. 123). La negación o la huida de la vida real con su comitiva de desengaños representa la alternativa a la que se agarra el personaje: irse lejos de Veracruz.

Sin embargo, se debe precisar que no se trata de un viaje hacia un espacio real, sino hacia la fantasía, o sea, una especie de viaje ilusorio que le permite evadirse. Por eso se inspira en la aventura de la cueva de Montesinos de *El Quijote* (II, 19), de Miguel de Cervantes: “Del Quijote, afirma, me queda, sobre todo el recuerdo del episodio del descenso de Alonso Quijano a la cueva de Montesinos” (p. 198).

No estará de más recordar, respecto a la obra de Miguel de Cervantes, que en dicha aventura, don Quijote y Sancho Panza, guiados por el Primo (un licenciado erudito) visitan la cueva de Montesinos próxima a una de las lagunas de Ruidera, donde nace el Guadiana. Luego, el hidalgo manchego, mediante una soga, se introduce en la cueva y, media hora después, sus acompañantes tiraron de ella y le sacaron completamente dormido. Cuando don Quijote despertó, les explicó lo que había visto en la cueva. Lo ocurrido era nada más que el resultante del sueño que tuvo dentro, sueño relacionado con sus fantasías caballerescas, aunque ni Sancho ni el Primo lo reconocieron como tal. El maravilloso palacio en el que se encontró durante dicho sueño, la idea de tener que “desencantar” a las doncellas “encantadas” y enlutadas por la muerte de Durandarte, y la presencia de tres labradores que resultan ser Dulcinea del Toboso y sus acompañantes, convirtieron este descenso a la cueva de Montesinos en un descenso hacia un *locus amoenus* para don Quijote. Así, no resulta curioso que un sentimiento de tristeza le invadiese cuando despertó. El paralelismo que se establece entre esta aventura quijotesca y la de Enrique Tenorio en *Lejos de Veracruz*, viene subrayado en las siguientes aseveraciones por el propio narrador: “yo bajé a la cueva de mí mismo y soy alguien a quien escribir sin culpa no le proporciona placer, y estoy muerto y me visita el fantasma que me ha condenado al insomnio” (p. 201).

Aunque Enrique no consigue desligarse enteramente de la vida terrena, se trata de un caso que podemos clasificar en la rúbrica de la locura “positiva” erasmiana que

Se manifiesta como un alegre extravío de la razón y, al mismo tiempo que aleja del espíritu angustias y dolores, le lleva la impresión del

goce, el perfume de la vida y, en suma, cuanto verdaderamente produce en el hombre su mayor bienestar (Róterdam, 1987: 62).

La escritura, que es la profesión a la que se dedicaba su hermano Antonio Tenorio antes de suicidarse, es un refugio, un lugar de recogimiento donde intenta ampararse de la angustia existencial. Por eso dice:

Está claro que no me equivoqué: el mundo de mi hermano era el lugar más apropiado para alguien que, como yo, estuviera buscando donde caerse muerto (p. 190).

Enrique se dedicaba a la literatura a la par que aceptaba valientemente “esa idea ‘tan vulgar como socorrida’ de que lo más sensato que un hombre puede hacer en la vida es aceptar que ha llegado la hora del descenso y dedicarse noblemente a envejecer” (p. 26).

En efecto, su hermano ya había subrayado la relación “tan nítida” que existe entre la literatura y la vejez. Los dos facilitan la evasión del ser humano de un universo agobiante e inaguantable. Esto viene materializado en la obra de Vila-Matas, por las siguientes declaraciones:

El propio Antonio cuando en su primer libro, *Cuando Cuba era un gran cabaret*, escribió que literatura y senilidad se parecían mucho, pues ambas tenían la ventaja de situarse fuera del obscuro juego de la llamada realidad –eso que, por ejemplo, llamamos la lucha por la vida- y eran, además, el refugio ideal para protegerse de las heridas insensatas y de los golpes absurdos que la ‘horrenda vida auténtica’ - así la calificó entonces él- nos propina cruelmente en el momento de su transcurrir (p. 27).

Algo semejante ocurre en las obras de Félix de Azúa. En *Historia de un idiota contada por el mismo* (1986), víctima de la insensatez zoológica de la segunda guerra europea, el personaje se atarea en una investigación sobre el contenido de la felicidad:

Decidí entonces, a los cinco años de edad, ser el perfecto simulador de la felicidad, un profesional de la dicha, y simultáneamente comencé mi célebre investigación acerca del contenido de la misma (p. 11).

El desenlace es amargo, pues estas investigaciones le conducen a la ruina. Por eso afirma: “Yo mismo me había expulsado de la vida que me pertenecía. No había querido vivirla, sino reducirla a un puro instante de superación que la anulara. ‘¡Bah, no vale la pena...!’”, esto había querido yo decirle a la vida que me correspondía,...’ (p. 121).

Diario de un hombre humillado (1987), del mismo autor, es una prolongación de la investigación iniciada en la obra precedente. Rodeado por una detestable banalidad de orden zoológico, el hombre humillado opta por una banalidad “asumida”, “militante”, “guerrera”, y vive con la añoranza de cierto mundo perdido:

Vuelvo sin cerebro a mi cuerpo, movido por la substancia que de la tierra aspiran los hidrocarburos con intención de ser quemados sobre la atmósfera del mundo, regresando así a los vastos campos en donde, siglos atrás, fueron bosques de helechos o inmerso océano orgánico, como si ambos, cuerpo y cerebro, hubiéramos pasado una temporada en el subsuelo y ahora aspiramos a diluirnos en el aire con gran desprendimiento de luz y calor, [...] (p. 264).

En lo tocante a la última obra de nuestro corpus, *Napoleón VII*, Javier Tomeo nos hace revivir un caso semejante a la locura caballeresca propia de Don Quijote, y del héroe del *Entremés de los Romances*, Bartolo. En estas obras, mediante la técnica del desdoblamiento de la personalidad, el personaje se metamorfosea, renuncia a su verdadera identidad con el fin de huir del medio que le rodea y emprender unas aventuras, ahora identificándose con su ídolo, que por lo general es una figura emblemática.

El parecido con la obra de Javier Tomeo es la siguiente: Hilario es un jubilado solitario que un día, al levantarse, empezó a creerse Napoleón Bonaparte, el militar y político que desempeñó un papel relevante en el derrumbamiento del Antiguo Régimen con su golpe de estado en 1799. Para vivir este sueño, busca las informaciones relativas a la vida del emperador francés, estudia sus discursos y se viste también a su estilo. He aquí cómo el narrador presenta, desde el *incipit*, las perturbaciones psicológicas del protagonista:

Hace quince días Hilario se contempló en el espejo oval del recibidor de su casa y se descubrió convertido en Napoleón.

‘Soy Napoleón Bonaparte’, se dijo (p. 11).

Igual que don Quijote de la Mancha, a medida que evoluciona la novela, Hilario irá inventándose soldados, batallas y ocupando territorios en sus ensoñaciones, hasta el momento en que se da cuenta de haberse sumergido en un mundo imaginario. El narrador sentencia:

Todo le parece un poco más triste que antes. No ha regresado nadie, ni los soldados, ni la gaviota.

Por lo que se refiere a la gaviota, puede que vuelva mañana, pero a estas alturas Hilario está convencido de que sus soldados no volverán nunca.

-Creo que esos granujas me han abandonado definitivamente- susurra (pp. 136-137).

En fin, hemos notado que en nuestro corpus, la locura presenta rostros diferentes. Por un lado, la trilogía policíaca de Eduardo Mendoza y *Un mundo exasperado* de González Saínz presentan personajes alienados víctimas de una locura clínica que les obliga a transitar por un sanatorio. Por otro lado, *Lejos de Veracruz*, de Enrique Vila-Matas, *Historia de un idiota contada por el mismo* y *Diario de un hombre humillado*, de Félix de Azúa, nos presentan, al contrario, personajes que ostentan, además de la melancolía, una locura “positiva” que Erasmo de Rotterdam considera como “*alegre extravío de la razón*” en la medida en que permite al espíritu evadirse en un mundo ilusorio que proporciona goce, alegría, y estabilidad. En cuanto a *Napoleón VII*, de Javier Tomeo, Hilario se suma a los personajes como Bartolo en *El entremés de Los Romances* y don Quijote de la Mancha que son las figuras representativas de la locura caballeresca. En las páginas siguientes, nos dedicaremos al estudio del estatuto semiológico de estos personajes con el fin de mostrar cómo vienen representados en cada obra.

2. ESTUDIO DEL ESTATUTO SEMIOLÓGICO DEL PERSONAJE DEL LOCO

En este apartado nos dedicaremos al estudio de los signos identificadores del personaje del loco, con el propósito de desembocar en el establecimiento de lo que Philippe Hamon (1983) denomina su “etiqueta”. Haremos especial hincapié en el estudio onomástico, la representación y la función dramática. Como se puede constatar, aquí no creemos oportuno hacer caso de la función **fática** y de la función **actancial**. Esta derogación se debe al hecho de que no todos los críticos están de acuerdo con estos dos elementos como factores identificadores del personaje.

Milagros Ezquerro (1983), por ejemplo, estudia el estatuto semiológico del personaje en algunas obras afiliadas a la nueva novela hispanoamericana, e incluye además del nombre, la representación y la función dramática, la función **fática** y **actancial**, mientras que Philippe Hamon (1983) elude la función **fática** para interesarse más bien en la “tricotomía”: el deseo del personaje, el poder del personaje, y el saber del personaje. Es decir, el personaje como actante provisto de competencias personales que le permitan actuar o desempeñar un papel informativo relevante.

Al contrario, Pierre Emanuel Córdoba, después de un estudio sobre la reconstitución de la teoría greimassiana, piensa que el modelo actancial no es necesario para un estudio semiológico del personaje, pues la distribución actancial y la organización de los actores hacen diluir el personaje en el conjunto de las fuerzas presentes; razón por la cual apostilla:

Le modèle greimassien ne pourra pas servir à une analyse du personnage pour la simple raison qu’il conteste la pertinence même de

la notion et que le personnage se trouve écartelé entre deux concepts abstraits: role actanciel et role thématique (Córdoba, 1984: 36-37).

Estas aseveraciones nos parecen pertinentes en la medida en que, tanto el discurso del personaje (la función “phatique”), como la función actancial, dependen muy a menudo de la influencia de los demás personajes (actantes) que intervienen en el relato. Lo cual puede constituir un obstáculo para una identificación exacta. Sin embargo, como no cabe estudiarlos aquí, lo haremos en el próximo apartado, pues pensamos que pueden brindar algunas informaciones imprescindibles para la lectura global de nuestro corpus.

Hablando específicamente del estudio onomástico, éste consiste en enfocar la atención hacia el análisis de los nombres y apellidos de una persona con vista a poner de manifiesto los lazos que existen entre los contenidos latentes que los nombres llevan implícitos, y los comportamientos del personaje en la novela. Esto significa que los nombres y los apellidos del personaje no constituyen “un vide sémantique”, es decir, algo *ex nihilo* que surge de la nada.

A lo largo de una obra, el nombre y el apellido de un personaje, a veces, reflejan de una manera nítida su conducta, su idiosincrasia, y el sitio que ocupa en el mundo ficticio. Por eso se puede decir que son unidades sintomáticas, pues, revisten una connotación profunda. Conforme dice Maurice Mohlo:

La nomination du personnage n'est rien d'autre, au vrai, qu'un acte d'onomancie. L'onomancie était, on le sait, l'art de prédire à travers le nom, la qualité de l'être. Dans l'ancienne Europe, l'onomancie se conjugait à l'astrologie en vue de produire par pronostication le thème astral et onomancique par lequel se

révèleraient la nature et les latences profondes de chaque individu (Mohlo, 1984: 88).

El nombre representa para cualquier ser humano y para cualquier personaje su signo distintivo y una especie de prelude de su personalidad intrínseca. El nombre, dice Milagros Ezquerro :

Ne sert pas seulement à désigner le personnage, il le caractérise, révèle certaines de ses qualités et parfois même il constitue à lui seul une sorte d’emblème du personnage (Ezquerro, 1983: 121).

Así, el estudio del nombre se presenta como un elemento importantísimo para dominar el “hecho-personaje” en una obra. En el caso del estudio onomástico de los locos de nuestro corpus literario, unos son anónimos, como ocurre en la trilogía policíaca de Eduardo Mendoza, *Un mundo exasperado* de González Sainz, *Historia de un idiota contada por él mismo* y *Diario de un hombre humillado* de Félix de Azúa, y otros llevan nombres y apellidos como en *Napoleón VII* de Javier Tomeo y *Lejos de Veracruz* de Enrique Vila-Matas.

Por lo que se refiere al estudio onomástico del personaje del loco en la trilogía policíaca de Eduardo Mendoza, tenemos un personaje “anónimo” que es la piedra angular de toda la narración. En *La aventura del tocador de señoras* el personaje del loco revela las razones de su anonimato diciendo:

El trajín de los últimos años me había impedido hasta la fecha solicitar el Documento Nacional de Identidad e incluso regularizar mi situación legal, ya que al venir yo al mundo, mi padre o mi madre o quien quiera que me trajo a él, no se tomó la molestia de inscribirme en el

registro civil, por lo que no quedó de mi existencia otra constancia que lo que yo fui dando, con más tesón que acierto, por medio de mis actos [...] (pp. 38-39).

Su propio creador en el universo ficticio, Eduardo Mendoza, reconoce los hechos. En el mes de septiembre del año 1999 en Barcelona, dice que, al contrario de los múltiples personajes nominados que habitan en su primera novela, *La verdad sobre el caso Savolta* [1975], el personaje del loco de las obras que nos interesan, guarda el anonimato: “Nunca le puse nombre -afirma-. Dejé que él mismo inventara sus imposturas” (Mendoza, 1999: 9).

Se trata de un indicio que demuestra el deseo, por parte del autor, de otorgar a su protagonista la libertad de crearse un nombre en el universo novelístico. Pero, pese a estas aseveraciones, tenemos que buscar y establecer la relación y el significado latentes en los nombres y apellidos enunciados por el loco en las obras de Eduardo Mendoza y en las demás obras de nuestro corpus.

Además, no sería superfluo precisar que, aunque sea el personaje literario una creación del propio escritor, muy a menudo ocurre, como acabamos de ver en el caso de Mendoza, que éste no asume la paternidad de los nombres y apellidos, pues, tienen un origen variado. A este propósito, Philippe Hamon precisa:

L'imposition du nom au personnage peut passer par des instances et par des procédures narratives différentes, auto-baptême, baptême par le narrateur, baptême par un autre personnage, etc., et donner lieu à des explications étymologiques, actualisées ou non sur la scène du texte, donc à des personnages d'herméneutes, commentateurs ou quêteurs de savoir onomastique, qui introduisent un métalangage dans le langage de la fiction (Hamon, 1983: 110).

Esa es la postura que comparte Francis Berthelot [1997] cuando dice que además del apellido o el nombre, el personaje puede ser designado por un apodo que remite a su ocupación (el médico), a su origen geográfico (el parisino), a su situación social (el huérfano), a su relación paterna (el tío), a su relación con otro personaje (el confidente), etc. Por esta razón, es preciso que de antemano registremos los nombres y apellidos, apodos o auto-bautizos derivados sea del mismo protagonista, sea de los demás personajes o del núcleo social en que se encuentra.

En el caso de la trilogía policíaca de Eduardo Mendoza, notamos una diversidad de denominaciones enunciadas por el personaje del loco: En *El misterio de la cripta embrujada*, tenemos: “don Ceferino Sugrañes” (p. 63); “don Arborio Sugrañes” (p. 71); “Toribio Sugrañes” (P. 87). En *La aventura del tocador de señoras*, figuran: “Sugrañes. Onán Sugrañes” (p. 38), “Sugrañes” (p. 84), “Sugrañes, agente de seguros” (p. 84), “El peluquero” (p. 93).

Por lo que a los apodos se refiere, el demente afirma en *El misterio de la cripta embrujada* que fue comúnmente llamado “chorizo”, “rata”, “mierda”, “cagallón de tu padre” y otros epítetos cuya variedad y abundancia demuestran la inmensurabilidad de la inventiva humana y el tesoro inagotable de nuestra lengua” (p. 77). A éstos, cabe añadir el que le atribuyó el día de su bautizo: “Loquelvientosellevó” (p. 76).

Respecto a *Un mundo exasperado* de González Sainz, aparecen en la obra tres personajes sicopáticos. Los dos primeros, que tienen nombres y apellidos -Antonio Ávalos Gil, Méndez Tebar- aparecen en los recuerdos del personaje narrador desprovisto él mismo de una identificación normativa. En efecto, a este último se le niega una denominación digna desde el núcleo familiar. El protagonista nos dice que, repetidas veces, su padre confesó que “No hará nunca nada de provecho este

chiquillo, no hará nunca nada más que hacer el bobo” (p. 59; El subrayado es nuestro).

Esta voluntad paterna de dirigirse al protagonista como si fuera un chico cualquiera tiene un impacto considerable a lo largo de toda la obra en la medida en que pone a la luz un número importante de palabras y expresiones peyorativas como: “chaval”, “señorito” (p. 44); “un don nadie” (p. 76); “imbécil”, “idiota”, “cretino”, “El muy sin vergüenza” (p. 145).

A diferencia de las obras mendocinas y la de González Sainz, en las que los protagonistas se inventan nombres o reciben apodos por parte del mundo exterior, Enrique Vila-Matas, en *Lejos de Veracruz*, nos presenta una familia de tres chiflados unidos por un apellido que recibieron de sus padres: Antonio Tenorio, Máximo Tenorio y Enrique Tenorio, el manco y único sobreviviente de la familia que cumple la doble función de narrador-personaje.

Tras esta presentación sinóptica de la nominación de los personajes objeto de nuestro estudio, nos dedicaremos a continuación, al estudio semiológico de los mismos en las distintas obras que constituyen nuestro corpus. Como ya dejamos señalado, dicho estudio se centrará en tres puntos esenciales: la denominación o el estudio onomástico, la representación y la función dramática.

2.1 Estudio del estatuto semiológico del personaje del loco en la trilogía policíaca de Eduardo Mendoza: *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas*, *La aventura del tocador de señoras*

The simplest form of characterization is naming. Each 'appellation' is a kind of vivifying, animizing, individualizing
(René Wellek and Austin Warren, 1963: 219).

2.1.1 Estudio de los apellidos y de los nombres

Como ya queda dicho, tenemos en la trilogía cinco apellidos con rasgos diferenciadores propios. En *El misterio de la cripta embrujada*, el personaje del loco se presenta ante un inspector como Don Ceferino Sugrañes, “Concejal de ayuntamiento y propietario de bancos, inmobiliarias, aseguradoras, financieras, constructoras” (p. 63), y también se presenta ante el primer jardinero del colegio San Lazarista, como don Aborio Sugrañes, “profesor de lo verde en la Universidad de Francia” (p. 71). Y finalmente se presenta en casa de Peraplana como Don Toribio Sugrañes, “compañero de mili del señor Peraplana” (p. 87).

Cabe notar el empleo repetitivo del tratamiento “Don”, utilizado en su sentido etimológico como signo diferenciador de nobleza, de grandeza y de respeto. Se trata de una voluntad por parte del personaje del loco de demostrar a sus interlocutores que pertenece a una clase social elevada. En este sentido, Philippe Hamon subraya:

Le nom, avant d'être un signe (plus ou moins “arbitraire” plus ou moins ‘motivé’, plus ou moins chargé de ‘sens’) peut donc être une ‘enseigne’, c’est à dire inscription publique qui signale, indique, souligne et denote un ‘notable’ (Hamon, 1983: 139).

En efecto, consciente de que su oficio de detective necesita ciertas cualidades de las que no dispone, el protagonista recurre también a la usurpación de títulos sociales, astucias que le permiten eludir algunos escollos, plantear el problema que le ocupa, y sonsacar algunas informaciones necesarias para la realización de sus pesquisas. El triple uso de “Don” y las usurpaciones de las funciones sociales, denotan el deseo de disimular su vida humilde. Conviene señalar que se trata de un elemento estrechamente ligado a la misión del protagonista narrador, encargado de conducir pesquisas, por consiguiente, necesita, mostrar una personalidad imponente para dominar psicológicamente a los personajes sospechosos con los que se enfrenta.

Tenemos aquí, puesto de relieve, lo que Marcel Bataillon llama “respetabilidad externa”, uno de los temas más recurrentes en la novela picaresca. A semejanza del personaje del loco, Pablo de Segovia, protagonista de *El Buscón*, usurpa los nombres cuando llega a la corte. En un primer momento dice que se llama don Álvaro, luego don Ramiro y por fin, Felipe Tristán. En *La aventura del tocador de señoras*, se presenta dos veces con apellidos casi idénticos: “Sugrañes. Onán Sugrañes” (p. 38); “Sugrañes, agente de Seguros” (p. 84). Un elemento importante nos llama la atención: la ausencia del tratamiento “Don”. Definiéndolo, Julio Casares dice que es:

Un tratamiento honorífico y de dignidad, que antepuesto al nombre propio y no al apellido, se daba antiguamente a contadas personas de la primera nobleza. Actualmente se da este título y tratamiento a toda persona bien portada (Casares, 1977: 306).

La desaparición de “Don” es la manifestación de la estabilidad y de la rehabilitación social del protagonista. Ya no es cliente del manicomio donde pasó su infancia y su adolescencia; es peluquero y afirma:

De este modo obtuve el primer trabajo honrado de mi vida. Huelga decir que puse en el empeño toda la energía acumulada en tantos años de ociosidad, toda la ilusión que me infundía la perspectiva de verme finalmente integrado en la sociedad de los hombres [...] (p. 30).

Esta obra, por oposición a *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*, revela la segunda etapa de evolución del personaje. Se puede considerar *La aventura del tocador de señoras* como una etapa de “gloria”, de euforia, de realización de sus sueños, de aceptación de su estatuto de peluquero. La supresión del tratamiento “Don” es reveladora de esta evolución psicológica y social. Aquí, estamos a mediados de los años noventa y la palabra ha sido víctima de una desesemantización. Ya no significa hoy en día “un título de hidalguía” como advierte Joan Corominas (1980: 516).

El personaje sabe que a todo hombre o “personajillo” se le puede anteponer el tratamiento de “Don”, y lo quita por orgullo. Hablando de la importancia del nombre en la sociedad, Milagros Ezquerro dictamina:

Le nom est donc le signe d'un pouvoir social qui s'exerce sur l'individu, souvent contre lui, avec plus ou moins de violence, mais c'est aussi un signe de reconnaissance, une marque d'intégration sociale (Ezquerro, 1983: 122).

Además, la pluralidad del uso del apellido “Sugrañes” (cinco veces), merece una atención particular. En efecto, tanto Philippe Hamon como Milagros Ezquerro consideran su uso frecuente en un relato como un elemento semántico muy importante. Es la revelación de la presencia de la herencia y del apoyo del protagonista a su familia.

Esto queda reflejado en *El misterio de la cripta embrajada*. Vemos que, aunque el *leit-motiv* del protagonista detective es aclarar la desaparición de una niña en el colegio San Gervasio, también le preocupa mucho demostrar la inocencia de su hermana Cándida, acusada de ser responsable de la muerte de un sueco. Por eso afirma que “del éxito de mis pesquisas dependen mi libertad y la de mi pobre hermana” (p. 92).

En efecto, Cándida, consciente de los esfuerzos que su hermano despliega en su favor, recuerda esta profecía de su madre: “Mamá siempre decía que tú [...] me protegerías cuando papá y ella faltaran” (p. 186). La trilogía policíaca presenta la estrechez del lazo que existe entre el protagonista y su hermana, lo que traduciría, por ende, el afecto que tiene a su familia.

Además, el apellido puede ser una señal a la vez “anafórica” y “catafórica”. En cuanto al aspecto “anafórico”, el apellido “Sugrañes” nos remite al pasado del personaje, pues su padre se llamó Sugrañes. Se trata de un pasado caracterizado por una ascendencia indigente. Aunque nos dice en *El misterio de la cripta embrujada* que su padre era “hombre bueno e industrioso que mantenía a la familia fabricando lavativas con unas latas viejas de combustible muy en boga en aquel entonces” (p. 137), y que salió mutilado de la cruzada fratricida del 36-39, creemos que era, de veras, un ocioso. Una vez más, puntualiza en *El laberinto de las aceitunas*:

Mi padre liaba cabizbajo sus pitillos de estiércol seco, incapaz de hablar después de haber pasado ocho horas cantando el *Cara al Sol* a la puerta de la Delegación de Obras Públicas en un vano intento de conseguir empleo (p. 200).

En cuanto a su madre, ama de casa, fue a parar a la cárcel de mujeres de Montjuich. Puede decirse que se trata de una situación triste y misérrima que tuvo

una influencia negativa en la educación del protagonista y de su hermana Cándida. Dado que se encontraba en un callejón sin salida, en una vida sin esperanza, la única solución que le quedaba era lanzarse a la calle con su hermana. Estas son sus palabras en la primera obra de la trilogía:

El hecho de que faltara mamá y de que papá nos hubiera abandonado hizo que tanto mi hermana como yo tuviéramos que espabilarnos a muy temprana edad. [...] aunque ella ya contaba por entonces nueve años de edad y yo sólo cuatro (p. 139).

Así, se puede decir que caen en el pobre protagonista del loco las fuerzas apremiantes de un determinismo **fisiológico y social**. Por lo que reza con lo **fisiológico**, sus padres llevan una vida no muy decorosa, lo que le impide aprovechar una educación adecuada: “Nunca me he sentado en un pupitre, siendo mis estudios, por decirlo así, deficitarios” (p. 103).

En cuanto a la señal catafórica, es decir, por lo que atañe a una acción futurista, el contexto social en que se encuentra el protagonista tiene un impacto significativo en su evolución. En *El misterio de la cripta embrujada* afirma: “Nací en una época que *a posteriori* juzgo triste” (p. 137), o sea, durante la España franquista, razón por la cual en *El laberinto de las aceitunas* se plantea la siguiente pregunta:

Cómo podía uno encarar el futuro con confianza y rectitud de miras si el pasado era una madeja entreverada de grietas y sombras, valga el símil, y el presente una incógnita tan poco esperanzadora [...] (p. 313).

De ahí la imagen de un personaje errante, un detective que no se cruza de brazos, un inquisidor que no sólo analiza su propia vida, sino también los casos que le encargan las autoridades.

De estos detalles vemos, desde una perspectiva hipertextual, que la trilogía está entroncada con la más genuina tradición picaresca de España. El personaje del loco es el heredero de Lázaro, de *El Lazarillo de Tormes*, de Pablo de Segovia, de *El Buscón* y, de Guzmán, protagonista de *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán. Comparte con éstos pícaros los mismos rasgos, sobre todo a nivel social con un inmovilismo aparente. Antonio Rey Hazas hablando de esta figura en la narrativa española afirma que “Todo pícaro está en gran medida predeterminado [...] socialmente a permanecer en la misma clase” (Rey Hazas, 1990: 74). Lo que da a conocer, pues, la estrecha relación que existe entre la escritura mendocina y 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).

En resumidas cuentas, tenemos aquí algunos de los rasgos del detective privado y esto demuestra el apego de Eduardo Mendoza al personaje clásico de la novela picaresca.

Respecto al estudio de los nombres, puede decirse que igual que el apellido, el nombre es un elemento importantísimo para caracterizar al personaje. Según Philippe Hamon,

Le prénom est au nom ce que le féminin est au masculin, introduisant dans la fiction une accentuation de ‘l’effet de personne’, une caractérisation et une particularisation plus affirmée du personnage romanesque (Hamon, 1983: 120).

En cuanto al nombre “Arborio”, que se parece a las palabras “arbóreo” y “arbolar”, esto es, “izar”, “levantar” o “subir”, traduce pertinentemente el carácter del demente en su lucha por lograr la grandeza, imponerse en la sociedad, y de rebote cambiar de estatuto social y medrar. Se pueden averiguar estos rasgos en *La aventura del tocador de señoras*, cuando el personaje del loco sale del manicomio y se vuelve una figura representativa en la ciudad barcelonesa. Es por eso que confiesa:

Huelga decir que con mi diligencia y mi honradez, mis prendas y mi donaire, encajé sin el menor problema en este sano ambiente. Era conocido, respetado y muy apreciado en el barrio (p. 34).

Sin embargo, estos nombres contrastan con “Toribio” que puede significar “tonto” o “mentecato”. En efecto, con gran frecuencia, el cliente del manicomio actúa de forma insensata. En la última obra de la trilogía, al hablar de su actitud frente a la clientela de la peluquería, dice: “Escuchando la conversación de los clientes simulaba entrar en trance y reía sus bromas hasta dar de cabezazos contra el suelo” (p. 32). Hablando del valor del nombre, Roland Barthes dice que, en cuanto signo, el nombre:

S’offre à une exploitation, à un déchiffrement. C’est un signe volumineux, un signe toujours gros, d’une épaisseur touffue de sens qu’aucun usage ne vient réduire, aplatir (Barthes, 1964: 38).

Así, el nombre es un lexema cargado de sentido. Los nombres “Ceferino”, “Arborio” y “Toribio” ilustran dos ideas antagónicas que caracterizan al demente.

Los dos primeros traducen sus rasgos positivos mientras que el último simbolizaría la negatividad. A continuación, volveremos a hablar de esta dualidad.

2.1.2 El estudio de los apodos y de otras denominaciones peyorativas

Cabe decir que los apodos “chorizo”, “rata”, “mierda”, “cargallón de tu padre” tienen un sentido negativo, peyorativo, y muestran la imagen sucia del personaje del loco. Revelan una falta de personalidad que desemboca en la cosificación y en la deshumanización del individuo. Estos rasgos, que mancillan la imagen del demente, son también una consecuencia inmediata de su ascendencia humilde. En este sentido, los apodos tienen un mismo denominador: el exdelincuente que solía cometer actos antisociales debido a su demencia, es ladrón.

El robo y la fullería son para él un oficio. Como una rata, vive merced al robo y lo hace con destreza y habilidad. Nunca lo han cogido con las manos en la masa. Los apodos borran la denominación que presenta el personaje del loco y hace olvidar la jerarquización social vinculada a los nombres.

En *El misterio de la cripta embrujada*, podemos ver nuevamente la relación entre el apodo y los aspectos peyorativos de la acción del protagonista. Cuando muere el Sueco (amigo de su hermana Cándida), el personaje del loco saca todo lo que tenía en sus bolsillos, “una caja de cerillas, un billete de mil pesetas, media entrada de cine descolorida, etc” (p. 54). Algo parecido ocurre cuando se fue a la estación para viajar en pos de Mercedes Negrer. A un niño le desposee de su “cartoncito marrón” lo que le “permitió viajar en la legalidad” (p. 100).

El protagonista se distingue, además, por una falta de higiene. La hediondez de su cuerpo llega hasta enojar a los que viven con él. Lo confiesa en *El misterio de la cripta embrujada* con estas palabras: “la fetidez de mis emanaciones pronto

impregnó el interior del coche patrulla” (p. 27). Más adelante, después de desvelar algunos datos comprometedores al loco, que desempeña su labor de detective, Mercedes Negrer traduce su desolación con estas palabras: “Seis años llevo guardando este secreto y acabo contándoselo a un rufián maloliente cuyo nombre ni siquiera sé” (p. 136).

El misterio de la cripta embrujada nos proporciona otro elemento que justifica el calificativo “mierda”. Cuando el personaje del loco pierde el conocimiento en una estación, el doctor Sugrañes y el Comisario Flores vienen a socorrerle. Pero después de haberle restregado un algodón empapado en alcohol por el culo, el Comisario Flores dice a Mercedes, su compañera, que “Tocar a este tío y pescar el tétanos es todo uno” (p. 189). La relación que existe entre estos apodosos y la actitud del demente nos permite pensar como Georges Maurand: “Le surnom s’attache au personnage comme un stigmat, un ‘caractère’ au sens de Théophraste ou la Bruyère, à la fois classifiant et marginalisant” (Maurand, 1984: 83). Así, se justifica también el hecho de que, aunque encomendándole una empresa de gran envergadura, tanto el doctor Sugrañes como el Comisario Flores le nombran despectivamente, cuatro veces con la palabra “ejem ejem” (pp. 19, 20, 24, 36). Antes de tacharle de “miseria” (p. 66), “imbécil” (p. 67), el doctor Sugrañes denomina al protagonista de la manera siguiente:

-Verá usted, el caso que nos ocupa arroja una cierta complejidad, estando, valga el símil, a horcajadas entre dos discreciones. Este, ejem ejem, individuo me fue remitido por el poder judicial, quien sabiamente dictaminó que podía mejor ser tratado entre los muros de una casa de salud que entre los de una institución penitenciaria” (pp. 20-21; el subrayado es nuestro).

Desde el punto de vista social, vemos cómo estos apodos confieren al personaje del loco los rasgos de un ser inferior, ruin, un hombre diferente de sus semejantes. El demente es objeto de una especie de explotación, de menosprecio. A la hora de elegir a alguien para investigar sobre el caso en *El misterio de la cripta embrujada*, el doctor Sugrañes, y una monja del colegio de las Madres de San Lazaristas, donde desapareció una niña, le llegan a decir sin paliativos:

Necesitamos, por ello, una persona conocedora de los ambientes menos gratos de nuestra sociedad, cuyo nombre pueda ensuciarse sin perjuicio de nadie, capaz de realizar por nosotros el trabajo y de la que, llegado el momento, podamos desembarazarnos sin empacho (pp. 35-36).

Con ello, el detective reúne las características de la visión medieval del loco. En efecto, hasta el final de siglo XVI, el loco es una persona “ninguna”, anónima, rechazada por la sociedad. Pierre Jacerme dictamina a ese respecto:

Parce qu’il est anonyme parce qu’il n’est pas connu comme individu, le ‘fou’ a besoin d’être reconnu: il lui faut un accoutrement spécial. Et, parce qu’il a cet accoutrement, il demeure anonyme (Jacerme, 1985: 45).

Este estudio onomástico nos ha permitido ver el vínculo que existe entre los bautizados por el propio protagonista, los que lo son por la sociedad, los apodos, y sus comportamientos con los demás personajes. Además, estas denominaciones varían a menudo según el papel que el personaje del loco debe desempeñar. Se trata, pues, de una identidad “fragmentada”. Georges Maurand recuerda el impacto de una denominación múltiple al decir que

Donner au même personnage des noms variables dans l'espace textuel ou social, en relation avec la variation des rôles actoriels qu'il est appelé à jouer, c'est littéralement parlant, aboutir à une sur-nomination et à une sur-identification de l'individu. (Maurand, 1984: 78).

Puede decirse que Eduardo Mendoza quisiera, a partir de esta identificación múltiple, ofrecernos un personaje polifacético, complejo, y que goza también de un amplio estatuto semiológico.

2.1.3 La representación y la función dramática del personaje en la trilogía policíaca

En este apartado centraremos la atención, respecto a la representación, en los aspectos físicos, psicológicos y comportamentales del personaje, y por otro lado, en su función dramática.

Las obras que nos interesan no nos proporcionan un retrato fijo y preciso del loco. Incumbe al lector resaltar la representación del personaje a partir los rasgos esparcidos en el texto. Así, frente a esta caracterización indirecta del personaje, tenemos que recurrir al uso del “emblema” y pasar revista a la interrelación que existe entre el protagonista y el mundo en que vive. A este respecto, Bernard Valette (1992: 38) nos dice que los rasgos constitutivos del personaje de la novela derivan de algunas señales “intrínsecas” y “extrínsecas” que dependen de los niveles narrativos, descriptivos, o discursivos.

Por lo que se refiere a la caracterización física, en *El laberinto de las aceitunas*, el personaje nos habla de su estatura refiriéndose a la de Suzanna Trash: “Aun descalza era tan alta como yo” (p. 85), y, respecto a su peso, en *La aventura del tocador de señoras* señala que “no paso de los sesenta y cuatro kilos” (p. 59). Estos datos nos permiten representar al loco como un hombre esbelto y delgado. Se trata, no cabe duda, de una delgadez que resulta de una larga y penosa vida encerrada en un sanatorio mental barcelonés. Mas, siendo hombre del público, es decir, un detective, el personaje del loco es un hombre atractivo. Hablándonos en esta última novela de su elección para solucionar un caso, nos dice lo siguiente:

Yo había alimentado la fatua convicción de haber sido elegido por aquella monada y por su supuesto y pajolero padre (q.e.p.d) por mi reputación, otrora no insignificante, en los círculos gremiales del latrocinio, la marrullería, la garfiña, la impudencia y la cancamusa, e

incluso, a qué negarlo, por una inclinación de ella hacia mi apariencia física, mi elegancia en el vestir, mi simpatía, mis maneras y, en suma, mi capacidad de seducción (p. 98).

Basta decir que es un personaje que tiene bazas físicas para cumplir con destreza su papel de detective. Respecto a la indumentaria, es un operador de clasificación del personaje en el medio socio-profesional donde tiene que cumplir un papel preciso. Cuando debe encontrar a una persona importante a nivel social, el protagonista va vestido con americana. En *El laberinto de las aceitunas*, cuando tiene que encontrar al director de la Agencia Teatral, pone los vestidos que Don Plutarquete le regaló, pero los viste alocadamente. En efecto, ya que le faltaban zapatos, consideró que nadie se percataría de ello, pues los calcetines eran negros (p. 147). A veces, hace la caricatura de sí mismo. Así es cómo para escapar de la policía, se estrella huevos en la cara con el propósito de dar a su “cetrina tez un tinte más acorde con su vestimenta” (p. 142).

Sin embargo, cabe señalar que, debido a su ascendencia humilde, muy a menudo va vestido con harapos a lo largo de la trilogía. Al principio de la última obra, nos dice que “iba descalzo”, vestido en paños menores” (p. 20). Así, se puede decir que el detective es un personaje miserable pero con predisposiciones físicas notables.

En cuanto a sus rasgos psicológicos y comportamentales, el protagonista ostenta dos estados diferentes a lo largo de las obras. El rasgo psicológico que presenta en *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas* difiere del de *La aventura del tocador de señoras*.

En las dos primeras obras, el personaje está en el manicomio bajo la custodia del Dr. Sugrañes, un psicoterapeuta. Pero si de una manera concertada, el Comisario

Flores y el doctor Sugrañes le obligan a salir de allí momentáneamente para investigar sobre el caso de la cripta, no pasa lo mismo en *El laberinto de las aceitunas*, donde el Comisario le sacó sin que lo supiera el doctor Sugrañes. En este nivel, nos enfrentamos con un personaje cuyo equilibrio mental es variable. El protagonista es a veces víctima de las proyecciones de sus propias obsesiones, de los recuerdos infantiles almacenados en el inconsciente y, por ende, presenta a veces crisis de locura. En *El misterio de la cripta embrujada*, enfrentado con una reacción semejante, el doctor Sugrañes, su terapeuta, subraya:

Todo tiene una explicación muy sencilla [...] llevas cinco años de tratamiento psiquiátrico, tu mente no es ya una barquichuela a la deriva en el proceloso mar de los delirios, como antes, cuando creías, pedazo de bruto, que las fobias eran esas ventosidades silenciosas [...] (p. 121).

Así, las dos investigaciones llevadas a cabo por el protagonista en estas obras, son pruebas, test psicológicos a los que le someten dichas autoridades para averiguar la evolución de su estado mental. El personaje “anónimo” es un hombre celoso de su libertad, y consciente de que es algo precioso, una riqueza inmensurable. Es la razón por la cual rechaza tajantemente el punto de vista de su hermana Cándida que, teniendo en cuenta las ventajas que le proporciona la vida del manicomio, le pide al principio de *El misterio de la cripta embrujada* que abandone las investigaciones sobre el caso: “Vuelve al manicomio: techo, cama y tres comidas diarias, ¿qué más quieres?” (p. 42). La respuesta lacónica del protagonista respecto a esta pregunta es la siguiente: “-La libertad” (p. 42). Esto demuestra su espíritu quijotesco, pues en la respuesta, recuerda la frase que don Quijote dirige a Sancho Panza:

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres (Cervantes, 2004: 984-985).

Invadido por el deseo de salir del manicomio, lleva sus pesquisas con determinación y, afirma en *El laberinto de las aceitunas*:

Mi pasado remoto dista mucho de ser ejemplar, y mi pasado reciente ha transcurrido entre los muros de un manicomio [...] Llevo años tratando de demostrar a las autoridades competentes que me he rehabilitado, pero hasta el momento no he tenido suerte, pese al empeño que en ello llevo puesto (pp. 125-126).

Con este estado de ánimo, el personaje del loco recurre a todos los medios susceptibles de ayudarle para alcanzar el objetivo. Dado que el oficio que desempeña necesita cierto grado de personalidad y de influencia, usurpa los títulos sociales. En la primera obra de la trilogía, se presenta, ora como “concejal del Ayuntamiento y propietario de bancos, [...]” (p. 63); ora como “profesor de lo verde en la Universidad de Francia” (p. 71), o como “un hombre de la secreta” (p. 153), y al final, como “siquiatra infantil” (p. 157). Estos falsos oficios traducen la voluntad del personaje del loco de ocultar su verdadera personalidad. El rechazo de su “yo” representa un complejo de inferioridad y un deseo de ascensión social.

Además, se trata de un apasionado. Siempre le gusta, como investigador, saber el porqué de las cosas, aclarar enigmas, y nunca se desanima o se deja vencer por alguien. Desde el principio de la trilogía, se puede tener una idea del carácter de nuestro personaje. La primera página de este libro nos presenta al protagonista

discutiendo un partido de fútbol y desempeñando dos papeles en el estadio: “Por fortuna doblaba yo mis funciones de delantero con las de árbitro y conseguí, no sin protestas, anular el gol que acababan de meternos” (p. 7).

Es más, el demente es un hombre de carácter, un ambicioso obnubilado por la idea de dominación que se manifiesta también en el ámbito del conocimiento y de la sabiduría. Esto lo confiesa cuando se pierde en una central nuclear, al final de *El laberinto de las aceitunas*:

Es triste constatar, al levar anclas, que jamás he poseído las virtudes más excelsas de la hombría: soy egoísta, timorato, mudable y embustero [...] Dejo mil cosas por hacer y otras mil por conocer, de entre las que citaré, a título de ejemplo, las siguientes: ¿Por qué ponen huevos las gallinas? ¿Por qué el pelo de la cabeza y el de la barba, estando tan juntos, son tan distintos? ¿Por qué nunca he conocido a una mujer tartamuda? ¿Por qué los submarinos no tienen ventanas para ver el fondo del mar? (p. 299).

Al final el protagonista halla la justificación de lo que precede en su falta de educación, en su estado psicológico y su desequilibrio mental. Por eso dice que “Como soy un asno, todo es un enigma. No sé si me pierdo gran cosa” (p. 299). Se trata, pues, de una etapa de inestabilidad, un periodo sombrío y angustioso en la existencia del personaje. El largo tiempo pasado en el sanatorio mental –desde su infancia hasta ahora- representa para él un momento de desencanto, durante el cual pone todo su empeño, sin éxito, para convencer a las autoridades de que lo liberen.

Non obstante, la figura del loco, en *La aventura del tocador de señoras*, contrasta con las dos primeras obras de la trilogía. Aquí, salido definitivamente del manicomio, el personaje es ahora peluquero integrado en la sociedad barcelonesa con mucha esperanza en el porvenir. Ya con un certificado acreditativo de su curación,

echa una mirada retrospectiva a su propia vida, y considera su estancia en el sanatorio mental como un verdadero infierno: “Por nada del mundo habría vuelto a franquear motu proprio la malhadada verja” (p. 14).

Su integración en esta sociedad se concretará rápidamente y gozará de una gran notoriedad en la misma. El protagonista, ayer confinado en el manicomio, es hoy un hombre libre y abierto a la sociedad entera. Se convierte en una personalidad importante, un consejero, en suma, queda a la escucha de todos. Esta popularidad viene subrayada en las siguientes aseveraciones:

Era conocido, respetado, y muy apreciado en el barrio. Los padres me pedían consejo sobre el futuro de sus hijos, los comerciantes sobre la marcha de sus empresas, los pensionistas sobre la forma de invertir sus haberes (p. 34).

Además, como ya se sabe, el protagonista no tuvo la oportunidad de seguir, ni siquiera, una educación elemental. Puesto en libertad, se da como primer objetivo acabar con su déficit cultural e intelectual. En la víspera de su salida del manicomio, se considera como “un asno”, un hombre para quien todo es enigmático, pero que tiene una sed, un deseo insaciable por todo lo que al campo del conocimiento se refiere. Es la razón por la cual precisa:

Para recuperar tantos años de atraso, me suscribí a unos cursos de cultura general por correspondencia. Cada mes me enviaban unos apuntes fotocopiados, una lista de preguntas y, por un módico suplemento, también las respuestas. Desprovisto del hábito del estudio, a menudo me desanimaba advertir el escaso rendimiento de mis esfuerzos. En estos casos, una vez más, mi cuñado Viriato me brindaba el sostén de su sabiduría (p. 34).

Además, a lo largo de la trilogía, tenemos dos imágenes antitéticas del personaje del loco. *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas* nos presentan al protagonista sumergido en una situación caótica, mientras que *La aventura del tocador de señoras* lo presenta en un momento de pleno ascenso social, un momento en que llega al cumplimiento de la plenitud existencial. Ello es también una clara demostración de la imagen de la España post franquista y la España de hoy en día. Así, contestando a la pregunta del periodista Gérard Cortanze en Marzo de 1995, a propósito de la situación actual de España, Eduardo Mendoza alude a las obras de la trilogía y las considera como reflejo de los cambios que se puede notar en todos los ámbitos de la sociedad española actual:

Esas dos novelas (*El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*) son el testimonio de un momento particular, mágico, que pude encontrar en ciertos países que han tenido, como España, la oportunidad de salir de una situación para arribar a otra, hecha de una libertad reencontrada. Se trata de un momento donde todo parece posible. La fiebre del cambio puede durar un día, un mes, un año...Una mañana, uno se despierta y el desencanto está allí⁵.

Por lo que se refiere a la función dramática, en *El laberinto de las aceitunas* tenemos algunas acciones espantosas que conmueven profundamente. La determinación del protagonista, acompañado por don Plutarquete y la Emilia, de ir hasta el centro de su aventura, esto es, visitar un monasterio, verdadera vorágine y lugar misterioso que traga a los seres humanos, desafía las siguientes advertencias del tabernero:

⁵ Reportaje a Eduardo Mendoza por Gérard Cortanze en Magazine littéraire n°330. Marzo de 1995, trad. de Mario Cámara en www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/articulo4.htm.

-Mire, señor, [...]. El verano pasado estuvieron aquí mismo, donde están ustedes ahora, unos franceses. Tres chicos y dos chicas. Hacía una noche parecida a ésta. Se empeñaron en ir al monasterio. A lo mejor en Francia no tienen monasterios. O estarán drogados. Los franceses, ya se sabe. La cuestión es que no hicieron caso de lo que se les dijo. Nunca los volvimos a ver (p. 258).

Que el protagonista consiga llegar a este monasterio e incluso dialogar con los monjes endemoniados, denota su estado de ánimo y mantiene al lector en vilo y en suspense. Es más, muy significativa es la actitud del loco cuando quiere rescatar a María Pandora. Cae en una “encerrona” donde “toda escapatoria es imposible y toda resistencia, inútil” (p. 227). La firmeza del tono que emplea el protagonista para dialogar con una voz invisible y amenazadora, traduce su carácter heroico. La voz le recuerda: “Ustedes no me importan, porque no saldrán vivos de aquí” (p. 231). Ante esta amenaza, y pese a las emboscadas y al peligro que les asechaba, él muestra su sangre fría.

En efecto, desde el principio de *El misterio de la cripta embrujada*, se vislumbra la fuerza de carácter, la valentía, el espíritu de liderazgo y de elevación del que hemos hablado antes. Huelga decir que este espíritu es un ingrediente que permite al protagonista acertar en todas sus indagaciones. Por ejemplo, la resolución del caso de la “cripta embrujada”, ante lo cual el Comisario Flores manifestó su extrañeza: “encendió un puro y me miró como si se dirigiera a una persona inteligente, cosa que hasta entonces nunca había hecho” (p. 200).

La trilogía policiaca de Eduardo Mendoza constituye un todo indisociable donde el detective, dotado de una ley de inmunidad, se acerca mucho a los arquetipos de las figuras del guión cinematográfico, que siempre logran alcanzar su objetivo. El protagonista de la trilogía exhibe, ufanamente, en *El laberinto de las aceitunas*, el poder misterioso del que se vale para acertar en sus indagaciones. Cuando inicia el ascenso por la pared de la “AGENCIA TEATRAL. LA PRÓTESIS” (p. 73; énfasis en el original), se autoproclama “hombre-mosca en acción” (p. 73), y, más adelante, le dice a don Plutarquete y a la Emilia: “Yo tengo, por más que me avergüence confesarlo, una práctica en entrar y salir de las casas sin ser visto de la que usted carece” (p. 193), lo cual denota la aptitud y el privilegio del que se beneficia el detective en el ejercicio de sus funciones, convirtiéndose así en el orientador de toda la dinámica de la trilogía.

2.2 Estudio del estatuto semiológico del personaje del loco en *Lejos de Veracruz*, de Enrique Vila-Matas

ESTATUA. Tu necio orgullo delira,
Don Juan: los hierros más gruesos
y los muros más espesos
se abren a mi paso: mira.
(Desaparece LA ESTATUA sumiéndose por la
pared.)
(ZORILLA, 2005: II, esc.2, vs. 3460-3463).

Este estudio semiológico sigue el mismo esquema tripartito que hemos aplicado desde el principio de este apartado. Pero, a diferencia de las obras precedentes, *Lejos de Veracruz* tiene como punto de arranque a la familia Tenorio, profundamente arraigada en la vida artística. El impulso poético del padre repercute en todos los hijos, cuyos análisis semiológicos se dibujarán, también, en las páginas que siguen. El escritor Antonio Tenorio, el pintor Máximo Tenorio, y Enrique Tenorio, exponen uno tras otro, casos diferentes de locura.

2.2.1 El análisis onomástico en *Lejos de Veracruz*

En este caso, dos elementos básicos constituirán el telón de fondo de nuestro análisis. En primer lugar, los nombres propios, y en segundo lugar, el apellido. Seguimos un orden decreciente debido a que Antonio y Máximo tienen un impacto significativo en la vida de Enrique, el último sobreviviente, encargado de contar la historia de la familia.

2.2.2 Análisis de los nombres

En el marco de la familia Tenorio, Antonio es la figura que se caracteriza por el apego a la inteligencia, a la cultura y al arte. Es un defensor encarnizado de la creación y de la protección del patrimonio artístico. Su constante deseo es recordar a su hermano Enrique, el papel determinante de la cultura en la vida.

Aunque Tibón Gutierre, en su definición del nombre “Antonio”, dice que no es “la alteración del nombre griego Anteón”, que significa “enfrentarse con alguien, oponerse”, “el que se enfrenta (a los enemigos)”, o sea “defensor” (Gutierre, 1986: 36), nosotros pensamos que estas acepciones encajan perfectamente con el papel que Antonio desempeña en la obra. La siguiente pregunta que dirige a su hermano Enrique, denota su compromiso, su firmeza, y su voluntad de no permitir a nadie que pisotee todo cuanto se relacione con la cultura: “¿no crees que ya has despreciado lo suficiente la cultura, Barcelona o, por decirlo de otra forma, todo aquello que relacionas conmigo?” (p. 61). Vemos así, la relación antagónica con sus hermanos menores Máximo y Enrique, y su ansia de liderazgo en la familia y en la sociedad.

En cuanto a Máximo, las vicisitudes de la vida familiar y social le obligan a recluirse en un espacio propio para practicar su afición a la pintura. La magnitud de la calidad de sus obras se afianza con su nombre, que significa, según la perspectiva de Tibón Gutierre, “el más grande” “el más fuerte, el más poderoso, el más noble” (Gutierre, 1986: 165). El personaje narrador corrobora esta postura cuando dice que su genio artístico era una prueba incontestable de que tuvo “que estar tantas veces a la altura de su ambicioso nombre” (p. 28). Además, satisfecho consigo mismo por sus consecuciones pictóricas, confiesa, refiriéndose a su padre: “A él sólo le agradezco el nombre que me puso. Máximo Tenorio. Es un buen nombre para un pintor” (p. 53).

Enrique, por su parte, y aunque es el menor de la familia, desempeña el papel de “jefe de hogar”, “director de su morada” o “príncipe de la casa” (Gutierre, 1986: 87); en la medida en que ocupa un lugar preponderante en este “dietario”, actualiza e inmortaliza la memoria colectiva de la familia. Se inspira en los recuerdos de la vida familiar en Veracruz y en Barcelona para desembocar en sus influencias tanto en la idiosincrasia de sus hermanos como en su propia vida. Es quien tiene que promover la imagen de su familia en Sant Gervasi. En este contexto, los nombres propios tienen una motivación explícita y una honda funcionalidad narrativa. Anne-Marie Christin lo señala con estas palabras:

Para el antropólogo, el nombre propio asume dos funciones complementarias y contradictorias al mismo tiempo. Por una parte, entre los individuos de una misma sociedad introduce categorías distintivas de tipo sincrónico -su grado de pertenencia a ese grupo- o diacrónico -por ejemplo, la relación simbólica que su nombre puede expresar entre el estado presente de la sociedad y su origen mítico-, de acuerdo con principios de clasificación muy diversos entre sí. Por otra parte, constituye el instrumento que autoriza a estos mismos individuos a afirmarse como sujeto (Christin, 2001: 13).

Antonio, Máximo, y Enrique, son nombres que el escritor atribuyó a sus personajes teniendo en cuenta su estatuto social y su papel en el universo de *Lejos de Veracruz*. Así, son nombres parlantes que corresponden con la evolución psicológica de cada personaje. Sin embargo, cada nombre va acompañado del apellido “Tenorio”, cuyo valor semántico viene elucidado en los siguientes párrafos.

2.2.3 Análisis del apellido Tenorio

De una manera general, el apellido “Tenorio” remite a la figura de Don Juan, seductor y burlador reconocido por su temperamento rebelde que se traduce en una falta de honor personal y de respeto por las reglas morales y sociales. Es un personaje emblemático que aparece por vez primera en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, publicado en 1630 y atribuido a Tirso de Molina. Esta obra forma, con *Don Juan Tenorio* -drama fantástico religioso publicado por José Zorrilla en 1844- la gran aportación hispánica a la configuración del mito de Don Juan. Por eso nos parece interesante la valoración positiva que del mito de Don Juan realiza Laffont-Bompiani quien, además, equipara esta figura a Don Quijote:

Le mythe de don Juan, voluptueux et pervers, création du genie espagnol, est l'un des plus grands de la littérature universelle, et sa gloire n'a pas moins d'éclat que celle du mélancolique don quichotte (Laffont-Bompiani, 1988: 309).

Según se sabe, la idea que se tiene de un Tenorio no siempre es positiva. En efecto, se trata de una persona que se caracteriza por una gran capacidad de seducción y que acierta en la conquista de cualquier mujer. El amor de Don Juan Tenorio por Doña Inés en el drama romántico de Zorrilla, sigue teniendo en la actualidad un eco considerable, particularmente en España, en la medida en que los dos personajes se convirtieron en figuras arquetípicas del amor en la sociedad española y, por ende, según José Alberich, constituye:

‘el ensueño sexual colectivo, de la norma erótica que casi todo español lleva dentro de sí’. [Es la razón por la cual un poco más adelante

añade]: ‘Don Juan Tenorio es un símbolo colectivo’ (Alberich, 1982: 16).

Sin embargo, el lazo semántico que hemos notado entre los nombres propios y la actitud de los personajes en la obra, se rompe a la hora de estudiar el valor funcional del apellido “Tenorio” en *Lejos de Veracruz*, de Enrique Vila-Matas. En efecto, Antonio Tenorio, tan apegado a escribir libros de viajes, aún sin moverse de casa, no halla ni un instante para sacar a colación el “donjuanismo” que posee, como sus hermanos, “en las venas de la sangre de su nombre” (p. 29). Este rasgo viene silenciado por su propensión a la cultura. “Tenorio era sinónimo de escritor viajero” (p. 202), por lo cual su vida amorosa con Marta, la mujer con quien tiene dos hijas, nos parece ordinaria.

Lo mismo ocurre con Máximo Tenorio. A diferencia de su hermano mayor, intenta, aunque en vano, echarse en brazos de algunas conquistas amorosas. “Su nombre de pila” “Tenorio” no le corresponde física ni psicológicamente. Este detalle viene subrayado en “su extremo apocamiento o por su ridícula forma de vestir o por su excesiva torpeza de movimientos” (p. 29). Por tanto, es el hazmerreír de todas las chicas del barrio de Sant Gervasi que “se mofan de su trasnochado y forzado donjuanismo” (p. 29).

En su caso, las conquistas amorosas se coronan siempre por un fracaso. Así, resulta comprensible que esta actitud paradójica constituya un factor de deshonor para la familia Tenorio. Consciente de esta infamia, “el padre Tenorio” no se queda indiferente. El narrador nos señala que, deseoso de salvaguardar su dignidad:

Nuestro padre decidió tomar cartas en el asunto y contrató a la hija de un empleado de su inmobiliaria [...] para que se fingiera enamorada

del joven apocado y ocioso y tratara de devolverle la confianza en sí mismo, resucitando en él ‘cierta virilidad y donjuanismo totalmente sepultados’-en palabras de nuestro padre-, así como cierta seguridad y arrogancia que tanto habían caracterizado a la familia Tenorio (p. 30).

Se trata de una demostración explícita de la voluntad paterna de despertar los reflejos del donjuanismo que se helaron en las venas de su hijo Máximo Tenorio. Sin embargo, este intento no surte ningún efecto positivo y el Don Juan “apócrifo” decide apartarse del mundo exterior y de su familia para “encerrarse en el ático del inmueble de Sant Gervasi” (p. 30), lugar donde concreta, en el universo artístico, lo que no pudo obtener en la sociedad. Su arte pictórico se centra en una excelente serie de retablos muy originales en torno a lo que denomina sus “novias inventadas” (p. 32).

El arte se convierte aquí no sólo en la expresión de su verdadera “raison d’être”, sino también en un espacio idóneo para asentar sus deseos insatisfechos. Las “novias inventadas” son una materialización artística de las numerosas mujeres codiciadas en el barrio de Sant Gervasi, o sea, de su donjuanismo silenciado y frustrado. Esta primera realización artística es un trampolín que le permite desembocar en otra representación centrada en “los más alucinantes paisajes caribeños” (p. 34).

En efecto, los deseos escondidos del personaje se materializan cuando se marcha al Caribe con Marilú, apodada Rosita, una famosa cantante que le empobrecerá antes de provocar su asesinato. Máximo Tenorio muere tras dejar en toda la isla una imagen errónea y degradante del prototipo Tenorio. En este contexto, el apellido se aparta del sentido común que se le atribuye al Tenorio prístino para dejar sitio a un significado inadecuado: un Tenorio impotente, ruin y burlesco.

En cambio, Enrique Tenorio es el personaje que exhibe, mediante una inclinación ciega hacia el sexo femenino, los rasgos identificadores y propios de un Tenorio, y además, entronca, como veremos a continuación, con otras figuras literarias, entre ellas la del Don Juan, cumpliendo así, aunque parcialmente, su denotativa función primigenia. Si nos referimos a la figura de los donjuanes literarios, mencionaremos como rasgo fundamental de su personalidad el apetito desenfrenado de sexo, y una concepción de la vida como juego y disfrute. La aventura amorosa de Enrique Tenorio a largo de la novela, nos permite clasificarle en el mismo registro que el Don Juan de José Zorrilla y de Tirso de Molina.

Así, Enrique Tenorio cuenta con orgullo sus alardes amorosos con sus numerosas novias. Hablando de la chica australiana, Nancy, a la que redujo a la función de un juguete sexual, dice lo siguiente:

Nancy, que así se llamaba la australiana, me sedujo casi desde el primer momento. Supongo que por ser esencialmente gorda y tonta, y porque me gustaba correrme de placer entre sus inmensos senos acogedores, y porque nada me divertía tanto como su frescura imbécil y su infinita vulgaridad” (p. 57).

El placer que le procuran estos “senos acogedores” le sumerge en la ceguera y Enrique Tenorio trascende las normas sociales. El desprecio de los valores culturales y el libre albedrío le convierten en un inconformista a quien le importa poco violar los valores religiosos e históricos hindúes, como la estatua abandonada de Siva Horrifico, lugar sagrado que profana. Así es cómo traduce su comportamiento irreverente con las divinidades de la India:

Eso lo aprendí cuando fui a Madrás a ver el templo de Siva Horrifico –que es la manifestación de Siva como traidor- y no me dejaron entrar, pues está prohibido a los que no son hindúes, y entonces me encaminé a Goha, cerca de Kerala, a un lugar desierto y sobrecogedor, donde me habían dicho que había un templo de Siva Horrifico abandonado. Allí quise vengarme de él haciendo el amor no sé cuántas veces con Nancy ante su abandonada estatua” (pp. 59-60).

Enrique Vila-Matas nos ofrece, pues, un caso similar al de la estatua de Don Gonzalo (el convidado de piedra) en *Don Juan Tenorio*, y también presente en todas las obras que tratan del tema del mito de Don Juan. En estas obras anteriores a *Lejos de Veracruz*, la estatua aparece para castigar al libertino osado e impío. En la obra de Enrique Vila-Matas, el personaje Enrique Tenorio no escapará a la rabia de este poder “misterioso” que estigmatiza la figura de los donjuanes literarios. Afirma:

Lo hice [el amor] con un entusiasmo fuera de lo común hasta que de pronto, como si nuestro estruendo y señales de vida hubieran hecho temblar a aquellas ruinas, se vino abajo un muro y perdí un brazo (p. 60).

La pérdida de un brazo no constituirá un escollo para Enrique Tenorio en sus conquistas amorosas. En efecto, más tarde hace muestra de una obsesión sexual desmesurada al trabar una relación amorosa con Rosita, la mulata caribeña que mató a su hermano Máximo. El origen de la mulata representa además un acicate que aviva el deseo del protagonista:

Y el sexo en el Caribe huele muy bien, como en ninguna otra parte. Y el sudor se abre allí siempre un camino fresco. Y está el ron. Y el olor

inconfundible de las mulatas, un olor que a más de uno le vuelve loco (p. 155).

Esta postura denota hasta qué punto Enrique Tenorio estaba enamorado de Rosita. La belleza de la mulata le deslumbra y no puede reprimir sus impulsos donjuanescos en detrimento de la memoria de su hermano, por mucho que sea consciente de su miseria moral y del nivel al que había reducido su propia personalidad:

-Era una mujer [...] que pensaba como una mujer, hablaba como una mujer, se comportaba como una mujer [...]. Era tremendamente seria. Y era una asesina. Había matado a mi hermano. Y a pesar de eso, a pesar de que yo veía que había matado a Máximo, no podía evitar sentirme enfermo por ella, encoñado, sin salida. Surgió de mi interior lo peor que hay en nosotros. Apareció en mí ese miserable que muchas veces ignaramos que forma parte de nuestro ser. Descubrí que carecía de toda dignidad y moral, que era una rata, que era un ser ruin y miserable, capaz de vender mi alma al diablo por el amor de una mulata (pp. 155-156).

Los moradores de la isla hacen el mismo atestado tomándole por un hazmerreír, pues afirma que, despectivamente, “me llamaban Tenorito, como a Máximo” (p. 156). Es más; acudirá a una “gitana”, “una echadora de cartas” para preguntarle sobre su futuro amoroso cuando la mulata le abandonó la primera vez en Beranda. “Va a regresar una mujer que te vuelve loco, me dijo” (p. 161). Estas previsiones se concretan cuando el protagonista reanuda la relación en Montecarlo. En efecto, Enrique se echa de nuevo en sus brazos, aun sabiendo que contribuirá a su destrucción: “Arruíname, pero no me abandones ya nunca más” (p. 162).

A esto se tiene que sumar la mirada codiciosa respecto a su prima Carmen, el placer que le invade al pensar en la desnudez de una mujer. Un ejemplo de esta actitud se produce en La Parroquia de Veracruz donde, nada más ver las faldas de una fémica su apetito sexual se despierta espontáneamente. Haciendo de esta manera referencia al fetichismo, es decir, a las características sexuales que ha de tener el objeto sexual para provocar su deseo:

En mi creciente euforia, recuerdo que llegué a pensar que estaba tan lleno de poderío que, como si fuera ya nada menos que el mismísimo Viento, podía, en el caso de así quererlo, levantar con mi imaginación aquella falda y verle las bragas que escondía y que estaba convencido de que olían a mango y albaricoque (p. 222).

Todo ello hace del protagonista el prototipo del libertino sexual y constituye la gran aportación de Enrique Vila-Matas en el registro de los donjuanes literarios. Sin embargo, pensamos que el escritor barcelonés quiso más bien presentar una imagen decadente e inusual del Tenorio. El hecho de que Enrique Tenorio siga a Rosita desde el Caribe hasta Montecarlo, es un aspecto incontestable de la figura de un don Juan ridículo, cuyo balance resulta negativo en toda la trayectoria de su aventura amorosa. Puede decirse que el autor quiso, al presentar las distintas actitudes de los tres Tenorios, romper las barreras del núcleo semántico de este apellido y abogar por una consideración polisémica del apellido “Tenorio”, o una nueva consideración del mismo.

Pierre Brunel, partiendo de los casos atípicos de los donjuanes de Byron y de Max Frisch, concluye : “L’époque moderne serait celle de la démystification, ou

plutôt d'une tentative de démystification" (Brunel, 2000: 490). Cuatro años después, José Lasaga Medina hace la misma observación que Pierre Brunel:

Podría resumirse el núcleo de esta lenta caída señalando que Don Juan pierde su aura mítica convirtiéndose, en un lado, en un "tipo" sociológico o un "caso" psicológico (donjuanismo); de otro, en un "tema" cuyas variantes serán tratadas por pintores, poetas, dramaturgos o ensayistas (Lasaga Medina, 2004: 13).

Como prueba del intento de desmitificación del que habla Pierre Brunel, o de la pérdida de "su aura mítica", como resalta José Lasaga Medina, en la obra de Vila-Matas encontramos el deshonor que los hermanos Máximo y Enrique Tenorio sufren en sus relaciones amorosas con Rosita. El primero muere asesinado por ella, en tanto que Enrique, "convertido en una piltrafa humana" (p. 61), se encuentra solo, abandonado por la cantante, cuyo retrato en la obra aparece en una perspectiva oscura:

Mujer fatal en versión mulata, la típica tentadora que arruina con sus ojos negros, [...] la típica hembra deslumbrante y venenosa, de clavel en el pecho y puñal en la cintura, la eterna serpiente, mujer tan bella como desprovista siempre de dinero a causa de su enfermiza afición al juego, y, lo que es peor, desprovista de sentimientos y del menor escrúpulo. La tentación, la perdición de los hombres. Para echarse a temblar, vamos. El diablo hecho mujer (p. 86).

Rosita se presenta, según los detalles precedentes, como una figura antitética de las mujeres seducidas por el Don Juan auténtico. Su rasgo diabólico contrasta con la ternura, la candidez, y la bondad de sus precursoras, como Isabella, Tisbea, doña

Ana, Aminta en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, doña Elvira en el *Dom Juan* de Molière, o de Inés en *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Basta con recordar cómo expresa su alegría nada más ver a Enrique Tenorio, por vez primera:

¡Cielos, el Tenorio que me faltaba! [...] ¡Cielos! -gritó con guasa mulata-. ¡El Tenorio que me faltaba! (pp. 132-133).

Asistimos, pues, en la obra de Enrique Vila-Matas, a una inversión completa de la imagen del Don Juan primitivo. Aquí, Rosita arrebató a la familia Tenorio el poder diabólico del Don Juan genuino y mítico, para que nos contentemos con una figura tambaleante, empobrecida, que se inclina ante la fuerza dominadora de una mujer. Nuestros “Tenoritos” aparecen ridiculizados y no pueden enorgullecerse, como lo hacía el Don Juan de Tirso de Molina, por su popularidad en Sevilla: “Sevilla a veces me llama// el Burlador, y el mayor// gusto que en mí puede haber es burlar una mujer” (Molina, 2005: 71).

Habría que buscar el núcleo de esta transformación, en el Don Juan de Tirso de Molina, que se negó a desvelar su identidad a Isabela al contestar más bien irónicamente con estas palabras: “¿Quién soy? Un hombre sin hombre” (Tirso de Molina, 2005: 20). Una ocultación de la identidad que el fraile español del siglo XVII presentó como síntoma de una figura cosmopolita cuya evolución se entroncará con los cambios de los tiempos y de las costumbres. Es en este sentido que Jean Rousset afirma: “Pues no existe un yo propio, sino una infinidad de yoes de recambio” (Rousset, 1968: 137). El fracaso garrafal de los “Tenoritos” de Enrique Vila-Matas, es uno de los casos aislados, en la historia literaria, de la figura del Don Juan, y es también uno de los elementos que singularizan su obra.

Pero no se debe olvidar que, pese a esta incongruencia con el personaje mítico, el personaje Enrique Tenorio lleva un apellido que, aunque no se puede considerar *strictu sensu*, tiene un valor emblemático en la medida en que existe una relación tan nítida entre el signo y su referente. En el personaje se puede ver la encarnación de la valentía y la fuerza dinámica, elementos propios a los Tenorios. Don Luis, en *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, corrobora esta aseveración cuando afirma: “que el valor es primordial // en la raza de Tenorio.// Y porque conozco bien // de su valor el extremo, // de sus ardidés me temo // que en tierra con mi honra den” (Zorrilla, 2005: 111, vs. 946-951).

Enrique Tenorio se suma a esta etapa de “inversión” que marca la “Edad de Plomo”⁶ de Don Juan, pues, aunque si comparte con el Don Juan prístino rasgos como la profanación y la irreverencia de los valores sociales, no es burlador ni vencedor de corazones de mujeres.

⁶ Según José Lasaga Medina (2004: 12), Don Juan vive dos edades: una “Edad de oro” constituida por autores como Tirso de Molina, Molière y Da -Ponte- Mozart que crean los perfiles más puros, y una “Edad de Plomo” caracterizada por la delicuescencia de su figura.

2.2.4 La representación del loco en *Lejos de Veracruz*

Se dice que los novelistas, al describir con demasiada meticulosidad a sus personajes, más bien traban a la imaginación que la ayudan, cuando lo que debieran hacer es dejar a cada lector que se los figurase como quisiese. Piensa en la novela que tiene entre manos, que no ha de parecerse en nada a la que hasta ahora ha escrito.

(Gide, 2003: 88).

Con referencia al importante tema del aspecto físico de Mr. Knott, Watt, por desgracia, tenía muy poco o nada que decir. Y así era por cuanto Mr. Knott, un día, era alto, gordo, pálido y de cabello negro, y el día siguiente era delgado, pequeño, sonrosado y de cabello rubio, y el siguiente, corpulento de estatura media, amarillo y de cabello rojizo, y el siguiente, pequeño, gordo, pálido y rubio, y el siguiente, de estatura media, sonrosado, delgado y de cabello rojo, [...]

(Beckett, 1994: 186).

Después de escudriñar la obra de Enrique Vila-Matas, el elemento más llamativo que atañe a la caracterización del personaje es la inexistencia de detalles referentes a su aspecto físico. Ningún dato textual remite a la pintura de Antonio Tenorio, Máximo Tenorio, o de Enrique Tenorio. El libro necesita nuestra colaboración como lectores a la hora de elaborar el estatuto semiológico de estos personajes.

2.2.4.1 Antonio Tenorio

Nace en Veracruz en 1954, antes del traslado de la familia a Barcelona. Apasionado de la cultura, se dedica exclusivamente a la redacción de libros de viajes. Considera al arte como un tesoro de su familia y un elemento que la singulariza en la sociedad barcelonesa. Dicho apasionamiento explica su oposición a su hermano Enrique Tenorio, que al principio menospreciaba todo cuanto se refiriese a la cultura.

A su parecer, apartarse del camino de la cultura significaba echarse a perder y contribuir a su propia ruina. El narrador afirma:

[...] me advirtió del peligro que estaba yo corriendo de acabar muy mal si seguía empeñado en diferenciarme de mis hermanos por el camino de huir de la cultura para convertirme en un obrero de la construcción o un beduino del desierto (p. 40).

Estas premoniciones de Antonio se concretarán en Sidney, cuando Enrique Tenorio pierde el brazo al burlarse de los valores culturales hindúes. Su lucidez es un elemento característico que se suma a su autoridad en el marco familiar, en cuyo seno, Antonio pretende ser el único responsable después de la muerte de su padre, para dejar paso al dominio de un ambiente antagónico en la familia.

En efecto, se autoproclama “el león de la tercera planta” (p. 41) después de la muerte de su padre, y considera a sus hermanos como personas con las que puede enfrentarse para hacer gala de su superioridad artística. Ante Enrique Tenorio se apoya en sus “típicas maniobras verbales” (p. 41) para demostrarle que goza de una cierta facilidad expresiva, mientras que se vuelve celoso de Máximo cuando “éste había decidido convertirse en un genio” (p. 32).

A pesar de todo, Antonio se preocupa por el bienestar de los suyos, e incluso se inquieta por la situación financiera precaria de su hermano Enrique. Así, el proyecto de montar una tienda en la que se venderían únicamente libros de viajes, era menos para sus propios intereses que para los de su hermano.

Si montaba la tienda era, según no se cansó Antonio de repetirme muchas veces, para ayudarme a rehacer mi vida, pues le daba apuro y mucha pena saber que de noche trabajaba de camarero gracias a la

caridad cristiana de un amigo común que había sido nuestro director espiritual en el colegio y ahora regentaba una discoteca (p. 202).

A un tiempo, estos detalles dejan transparentar la imagen de Antonio como un personaje autoritario y humano. Ello no es óbice para apuntar que sus actuaciones se sitúan, a veces, fuera de las orillas del buen sentido. En efecto, oscilan entre la sensatez y la sinrazón. Así es cómo deja visualizar la indubitable existencia de unos fallos en su equilibrio mental cuando desempeña el papel de su difunto padre. Siguiendo al narrador, nos enteramos de lo siguiente:

Se había convertido en una rata militante de lo sedentario, en un maniático tan engreído como autoritario, que se vestía con la bata de seda de papá y fumaba en lugar sagrado con la pipa, sin darse cuenta, bien apagado. Eso deduje de su actitud y de sus ridículas palabras (p. 41).

Se trata, pues, de un personaje que se traza un espacio, a la vez concreto e imaginario, en el que cree gozar de un estatuto peculiar. En ningún momento de la obra le encontramos fuera de su piso en la tercera planta en Barcelona, donde se dedicaba exclusivamente a la escritura de libros de viajes sin haber realizado ni un solo viaje concreto. Es la razón por la cual busca una artimaña para apartarse sutilmente de la única oportunidad que se le ofrece cuando resultó elegido finalista de un premio literario en Teruel, enviando a su hermano Enrique para que le representara. El narrador lo retrata como “el ser más sedentario y de vida más monótona que he visto en mi vida, el hombre de la pipa apagada y el batín de seda de papá” (p. 203).

Pero pensamos que es la soledad, el momento de expresión de sus fantasmas, el marco en el que halla la inspiración necesaria para la creatividad. *Cuando Cuba*

era un gran cabaret, Entre beduinos, Por la alta Mongolia, Espiando a la reina Pele en Hawai, El viaje a Ítaca y Por el camino de Santiago, son los títulos que ponen de relieve su compromiso con la literatura de viajes, cuya finalidad era proporcionarle una vida diferente de la realidad tangible que vivía en Barcelona.

Desafortunadamente, se quita la vida al darse cuenta de que se estaba haciendo viejo, pues, a fin de cuentas, descubre que “Los viajes no curan el espíritu” (p. 202), última frase que pronuncia antes de arrojararse por la ventana del tercer piso de Sant Gervasi.

Sin embargo, Antonio Tenorio se presenta como un personaje a quien no se pueden atribuir unos rasgos fijos o estables. De ahí su acercamiento al personaje Mr. Knott en *Watt*, de Samuel Beckett. En efecto, los aspectos dispersos de su “etiqueta semiológica”, que el narrador intenta esquematizar a lo largo de los siete días de la semana, ofrecen, pese al hecho de que habla de “costumbre”, la imagen de un personaje imprevisible, irrepresentable y complejo:

Tenía la costumbre -todo en él eran costumbres- de mostrarse los lunes hiperactivo, como si el peor de los días laborables le diera una energía suplementaria; los martes se volvía muy cabezón, y era recomendable no discutir nada con él; los miércoles se mostraba familiar (con exageración) y los jueves muy generoso; los viernes un ser huraño, como si le aterrara ver acercarse el fin de semana; los sábados solía caer en depresiones de diferente hondura; para los domingos, siempre tan peligrosos para casi todo el mundo, tenía una estrategia infalible para escapar de la angustia: escuchar en la radio el ‘Carrusel Deportivo’ (pp. 203-204).

La imprecisión del narrador en esta pintura semanal de Antonio Tenorio, es semejante a la incapacidad de Watt para presentar, con exactitud, los rasgos del personaje Mr. Knott en la novela del escritor irlandés. Es también análoga a la caracterización despistada de los distintos objetos que Alain Robbe-Grillet representa en *La jalousie*. Con ello, Enrique Vila-Matas desafía no sólo la forma de caracterización literaria, sino también nuestra definición habitual de la personalidad. Nos da a conocer su desafecto por el personaje de la novela tradicional, y se adhiere, así, a los principios metodológicos que rigen la configuración del personaje en la novela actual.

2.2.4.2 Máximo Tenorio

La llegada al mundo de este personaje en Barcelona del 62, se produce en un momento particularmente arduo para su familia. Sus padres, que acaban de trasladarse de Veracruz a Barcelona, inician su vida en España con peleas constantes que contrastan con la armonía y la felicidad veracruzanas. Estas discordias paternas alcanzaron al joven Máximo, el cual tuvo, entre otras cosas, que aguantar el rigor y la severidad de su padre. Este ambiente y esta hostilidad hicieron de Máximo un niño timorato, torpe, sucio, y amujerado. Dentro de este marco convulso, cabe sumar el castigo corporal y todo tipo de frustraciones:

Máximo se pasó toda la infancia castigado. Y sólo en días concretos, como el de los Reyes Magos, se le permitía ser algo feliz, aunque siempre con la perversa idea de aumentar la desdicha del niño en cuanto despertara la luz el día siguiente, destrozándole entonces el alma al pequeño genio privándole de cualquier juguete y enviándole de nuevo a la soledad de los cuartos de castigo (p. 115).

Los malos tratos de los que Máximo es víctima por parte de su padre y el sentimiento antipático del mundo exterior, son factores que influyen considerablemente en el desarrollo afectivo, cognoscitivo, y social del niño. El temperamento del personaje, y la inadecuación que se evidencian entre su personalidad, su nombre y su apellido, resultan del universo áspero en el que vive. La consecuencia inmediata es la ciclotimia o la psicosis maniaco depresiva que, según Pierre Debray, “es un trastorno de humor que puede ser un rasgo caracterial” (Debray, 1986: 95). El narrador precisa que Máximo “era confundido con un mal imitador del Burlador de Sevilla” (p. 29). Es probable que su desequilibrio mental esté provocado en parte por este ambiente agresivo, pues en casa se comportaba de una forma muy rara que suscitaba las represalias del padre. Veamos cómo el narrador lo expresa en la obra:

[...] bajaba a cenar con la cabeza coronada por extraños tocados hechos de algas que, al parecer, le suministraba el chico del colmado. [...] Mi padre después gritaba, le llamaba afeminado. Máximo entonces lloraba. Y había que consolarle, porque daba pena verle tan frágil, tan falto de defensas ante la hostilidad de nuestro padre y del mundo (p. 33).

Además, se le notaban algunas dificultades en el habla, pues el narrador afirma que a veces exhibía “un lenguaje sumamente críptico, sólo puntuado por silbidos que no hacían más que mostrarnos que no percibía la realidad de los mortales” (p. 34). Estos detalles ponen de relieve las manifestaciones del desarreglo psicológico de Máximo que, a fin de cuentas, tomó la resolución de dar sentido a su vida ya que ni su padre, ni el “mundo”, le aceptaban:

Destrozado, convertido en un tímido sumamente raro y en un trágico muy apocado, el pobre Máximo, al descubrir que no podía ser feliz, decidió probar a ser un genio encerrándose en el ático del inmueble de Sant Gervasi (p. 30).

Desde luego, se nota que el padre, con respecto a Máximo, no cumple la función de darle a Máximo el estatuto simbólico necesario para asentarse como sujeto en la vida, de tal manera que es el propio Máximo el que tiene que crearlo. Su comportamiento estafalario deriva de lo que el narrador denomina “su afán de reforzar su conquista de la genialidad” (p. 33). Pero puede decirse que las consecuencias fueron positivas, puesto que consiguió sacar de su imaginación excelentes retablos que convertían su casa, no en “una tumba etrusca”, sino en “una interesante parodia de las salas de exposiciones” (p. 53), construyendo de esta forma su delirio, es decir, el delirio como estatuto simbólico que le permite situarse en el mundo.

Pues bien, nuestro personaje constituiría un ejemplo innegable de la locura creativa de la que hablan Ruldolf y Margot Wittkower. El personaje narrador de *Lejos de Veracruz* sostiene esta postura añadiendo que “cuanto más loco y fuera del mundo estaba, más genial se le veía” (p. 34), lo que viene a decir que la soledad, o sea, la ruptura con el mundo tangible, constituye una especie de fuente de inspiración determinante para la originalidad de su arte.

Sin embargo, el personaje cobra más envergadura en la narración cuando nos permite establecer una analogía entre la concepción que tenía del mundo en la adolescencia, y su propia vida. Esto nos demuestra cómo Máximo escapa de una dimensión humana, para llevar otro abrigo que le confiere la imagen de una figura simbólica. Según el narrador,

la visión del mundo de Máximo era profundamente teatral, pues él estaba convencido, creo que tanto como lo estoy yo ahora, de que el hombre está vivo sólo en sus momentos de extremo goce o de pena, y lo demás son tan sólo tediosos entreactos de la puesta en escena, lo demás no importa (p. 117).

En efecto, en la adolescencia se dedicó al teatro “portátil” y luego al teatro de marionetas, con la firme preocupación de presentar la vida como un valle de lágrimas en el que los personajes cristianos desempeñaban un papel relevante. Se trataban de

Escenas de lo más siniestro y muy truculentas, casi siempre todas sobre tristes mártires cristianos -le encantaban, le fascinaron hasta el final de sus días todos esos héroes de medio pelo que, surgidos de las catacumbas, inmolan sus vidas por una creencia-, a los que fieros leones devoraban espectacularmente, entre los más fieros rugidos, en las arenas de su circo imaginario (p. 116).

Apoyándonos en una de sus fotografías infantiles en la que Máximo viene “vestido de cura ante el altar” (p. 115), y considerando el trágico final de su vida en la isla de Beranda, podemos decir que el personaje es el reflejo de estos “tristes mártires cristianos”, pues, pese a la vida “ordinaria” que llevaba, contra toda previsión, es asesinado en el Caribe. Marilú, la artista apodada Rosita que conspira con “el chulo de Badajoz” para su asesinato, representan a estos “fieros leones” que incorporaba imaginariamente en sus breves representaciones escénicas. El personaje

goza así de un estatuto semiológico particular en virtud de su ambivalencia y de su complejidad.

2.2.4.3 Enrique Tenorio

Para poner de relieve la representación de este personaje centraremos la atención en las dos principales fases de su vida: la primera atañe a una etapa que podemos considerar como viajera, y la segunda a los dos últimos años durante los cuales se interesa por la literatura, suplantando a Antonio, “el mítico viajero inmóvil de Sant Gervasi” (p. 181). En lo tocante a la primera etapa, que ocupa un cuarto de siglo, Enrique Tenorio mantiene una postura antagónica respecto a sus hermanos. La visión del mundo de Antonio y de Máximo contrasta tajantemente con la suya. Por eso opina: “siempre he tenido la impresión de que los obreros, los camareros, los camioneros, los mecánicos viven existencias más intensas” (p. 36). Por el contrario, el mundo de los artistas le parece el más difícil:

No. No me interesaban nada sus angustiosas torres de marfil. Me parecía que ya había suficientes ‘destinos artísticos’ en la familia y que ante mí se abrían derroteros mejores, más vitales. Viajar, por ejemplo. Ver mundo, huir del enfermizo arte familiar (p. 36).

Se trata de una fase de oscurantismo durante la cual el protagonista manifiesta su ignorancia y su pobreza intelectual, recelosas de cualquier tendencia artística. Este déficit se nota en sus conversaciones con algunos interlocutores. Desconoce a autores como “Graham Greene”, “Canetti” y los libros como *Auto de fe*. La pregunta “¿No ha ido a la universidad?” (p. 163) que le plantea un hombre en Montecarlo, extrañado

al darse cuenta de que Enrique no conoce una novela de Graham Greene, es reveladora de esta falta de formación intelectual.

El rechazo de lo que él considera como “el enfermizo arte familiar” le lleva a visitar algunos países africanos como el Camerún, a viajar a las Indias, a Montecarlo y a la Costa Azul. Todos estos viajes destruyen el estado de ánimo del protagonista que, por fin, descubre la cara oculta del mundo. Cabe recordar que, después de viajar a África, regresa a Barcelona con las manos manchadas de sangre por haber matado a un bandido en Dahomey; el viaje a las Indias le convierte en un manco y las aventuras amorosas de Montecarlo con Rosita, arruinan todo lo que le quedaba de la herencia de su padre. Enrique Tenorio cumple los veinticinco años con un sentimiento de amargura. El balance negativo de esta vida viajera se condensa en las palabras siguientes:

Hoy mi persona más bien recuerda a uno de esos trapos de limpiar cosas sucias que se ponen a secar en las ventanas, pero se olvidan, enrollados, en los pretilos que se van manchando lentamente. Hoy mi persona sólo es la sombra de la sombra de una persona que, con toda la razón del mundo, se ha distanciado mucho de la vida y de sus heridas insensatas, y el premionatural a esto ha sido la fiesta de la escritura secreta de este cuaderno de los tres Tenorios, pero también esa incapacidad, que he creado en los demás, de sentir conmigo (p. 91).

En la segunda etapa de su vida, toma la resolución de prolongar la obra literaria de su hermano Antonio Tenorio, y empieza también a tener una valoración positiva de la literatura. “Me digo esto y sonrío si pienso que hasta hace tan sólo dos años ser escritor me parecía la ocupación más ridícula y polvorienta del mundo” (p.

27). La literatura en general, y los libros en particular, le sirven de lugar de recogimiento y de refugio respecto de su horrenda vida viajera. Pero Enrique Tenorio se interesará, sobre todo, por una categoría de libro que constituye una especie de catalizador o fuerza que estará en el origen de la brizna de locura que se nota en un momento determinado de su vida.

La intertextualidad respecto de *Don Quijote de la Mancha* resulta evidente. El personaje narrador de *Lejos de Veracruz* será, asimismo, víctima de problemas psíquicos debidos a una transferencia involuntaria de las aventuras imaginarias de los diferentes personajes que irá descubriendo en sus lecturas. En su repertorio ocupan un lugar predilecto *El Quijote* de Miguel de Cervantes, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, *Las metamorfosis* de Kafka y *Peñas arriba* de José María de Pereda, lo cual supone una selección irregular. Al recordar el reto que él mismo se había establecido afirma: “Decidí leer todas las novelas importantes que se hubiesen escrito desde el comienzo de la humanidad” (p. 196). Un conjunto de obras que influyen más o menos en la escritura del autor y permite considerar, según opina Pozuelo Yvancos, “el discurso de la novela de Vila-Matas como un tejido de Links, de vínculos que nos permite navegar” (Yvancos, 2007: 38).

Durante esta “navegación”, notamos que el parecido de estas obras estriba en su trasfondo inverosímil, utópico, y en sus visiones irreales. El episodio del descenso de Alonso Quijano a la cueva de Montesinos, que Enrique Tenorio considera como lo que le queda del Quijote (p. 198), ocupa desde Miguel de Cervantes un lugar preponderante en la narrativa española. Según László Vasas:

La cueva es una imagen arquetípica: es el lugar del encuentro de las fuerzas de este mundo y del averno. Los héroes de nuestra cultura

descienden a una cueva, al averno y vuelven de allí como si hubieran muerto y resucitado (László Vasas, 2006: 351).

Además, podemos subrayar, en el caso de Enrique Tenorio, una similitud con el viaje efectuado por Juan Preciado a Comala, pueblo mítico donde piensa encontrar a su padre Pedro Páramo (Rulfo, 1955: 67). Las aventuras de Robinson Crusoe salpicadas de ensueños y el personaje de *La metamorfosis* de Kafka, Gregor Samsa, que al despertarse una mañana se encuentra metamorfoseado en la cama en un monstruoso insecto, constituyen con la obra de José María Pereda y *la Odisea*, una dosis importante de “droga” literaria. Esto es lo que ocurre con el amigo del humillado, de Félix de Azúa, que leyó un libro:

[...] con tal intensidad que ha logrado sustituir sus engranajes cerebrales de nacimiento por los del autor del mencionado libro, como quien cambia los dientes de leche por otros más adecuados a la vida de un carnívoro adulto (Azúa, 1989: 79).

Al personaje narrador de *Lejos de Veracruz* se le notan las repercusiones de las lecturas de los libros mencionados. En efecto, aunque desde el principio de la novela nos habla de su desequilibrio mental, cuya causa, según le confesaron los huéspedes de su librería, reside en el suicidio de su hermano Antonio Tenorio: “dado mi estado de locura por la muerte de mi hermano” (p. 11), pensamos que aquí la muerte representa tan sólo una porción del germen de la enfermedad mental, puesto que el último Tenorio no tiene más opciones que seguir los pasos de Antonio, lo que implica una cierta familiaridad con los libros:

Está claro que no me equivoqué: el mundo de mi hermano era el lugar más apropiado para alguien que, como yo, estuviera buscando dónde caerse muerto (p. 190).

El título de la obra, *Lejos de Veracruz*, es un indicio que nos remite a un viaje. Por el contrario, en la obra no asistimos a viajes concretos que culminan en espacios reales, sino a espacios geográficos que nacen de la imaginación del protagonista. Xalapa, el lugar donde se fue a buscar a Sergio Pitol, el amigo de su hermano Antonio, y Veracruz, “aquel nombre que por sí solo embrujaba todos mis sentidos” (p. 14), son semejantes a la “cueva de Montesinos”, a “Comala” y a tantos otros espacios imaginarios que existen en los libros mencionados. “Fui a Xalapa como quien va a Comala” (p. 12), afirma Enrique para demostrar su simpatía por el protagonista de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Más adelante, el protagonista vuelve a proporcionar unos detalles espaciales que nos permiten ver la degradación de su estado psíquico y el carácter fabuloso de su origen:

Y es que ningún sitio me atrae especialmente, ningún lugar me fascina al máximo porque no ignoro si existiera en esta vida un colosal y extraordinario encanto, éste para mí consistiría en estar donde no estoy para desde allí poder desear dónde estar, que sería en ninguna parte. De modo que soy de Veracruz, y punto. Y si lo soy es porque no me queda otro remedio que ser de algún lugar y, como escritor, tener cierta nostalgia de él (p. 45).

Veracruz, sentencia Masoliver Ródenas, “representa el viaje infinito y el rechazo de los espacios reales, para convertir al protagonista (a los protagonistas) en un apátrida” (Ródenas, 2007: 132). Enrique Tenorio huye de su Barcelona natal para ir hacia “una patria” fantasmagórica, mera concepción mental. Representa, también,

un elemento probatorio irrefutable de la admiración de Enrique Vila- Matas por Italo Calvino⁷, que escribe sobre ciudades invisibles o espacios cósmicos.

Sin embargo, cabe señalar que no es Veracruz el único destino de las aventuras del protagonista. Obnubilado por la sustancia onírica de la “vieja colección de clásicos” (p. 196) que se puso a leer, se presenta como el calco de los héroes que descubre en sus lecturas. Por eso es por lo que alude a *Robinson Crusoe*, obra en la que, después de superar muchos obstáculos en sus aventuras, Robinsón descubre la huella de un pie humano en la arena de Beranda y afirma: “Después de tantos años de infortunios, sentí vivos deseos de relacionarme con aquella tribu” (p. 189). Esta frase sacada de la obra de Daniel Defoe, y que el protagonista de la obra de Enrique Vila-Matas reproduce *in extenso*, le sirve de apoyo para seguir los pasos de Antonio Tenorio:

Lo mismo me sucedió a mí. Después de tantos años de infortunios, sentí vivos deseos de saber algo más del mundo de mi hermano, del Club de los literatos. ¿Y por qué? En realidad porque no tenía dónde caerme muerto. Mi caso no es, por supuesto único. He podido saber, por ejemplo, que la mayoría de los escritores lo son porque no les queda otro remedio, es decir, porque no están a su alcance mejores cosas que hacer (p. 189).

Es importante señalar que el personaje, desde esta perspectiva, se acerca a Hilario en *Napoleón VII* al buscar una alternativa que consiste en infiltrarse en el alma de otra persona. La metamorfosis representa, *a priori*, una vía salvadora. Así es cómo representa al dentista, como una parte de sí mismo:

⁷ Véase *Las ciudades invisibles*, trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 2008.

Y hasta me he atrevido a mirar al dentista y he visto que es la parte más profunda de mí, ahí quieto y bien camuflado entre las sombras de la noche, mi parte oscura. Por eso es mi vecino (p. 85).

Lo mismo ocurre con la escritura. Ella constituye, a su parecer, “la única forma de emprender un viaje verdadero” (p. 137), y también una escapatoria y un instrumento del que se sirve el protagonista para desdoblarse. Al escribir, inicia un proceso mimético, o sea, un desdoblamiento que le permite cambiar de identidad y de personalidad, por lo cual le invade un sentimiento de miedo pensando en un posible fracaso personal durante una noche insomne:

Me mantiene despierto mientras me digo que tal vez el insomnio cuadre mucho con mi carácter, con esa forma de ser mía por la que atiendo a todo soñando siempre y vivo con la pena de ser otro -sólo puedo serlo si escribo, entonces soy Antonio- y la añoranza de lo que jamás ha existido (p. 90).

Otro elemento que demuestra el deseo del protagonista de evadirse del mundo auténtico, es su introducción en el mundo del sueño, el mundo de sus fantasías. He aquí cómo anuncia su entrada en una aventura quimérica:

A veces imagino que me voy.

A veces me voy demasiado. Viajo entonces en una especie de ensueño.

Imagino, por ejemplo, que me visita la niña Berta en plena noche. Salta sigilosamente de su terraza a la mía, iluminada por una luna de plata. Me ordena con una caña de bambú que le cuente historias de mariachis. Me digo entonces que la otra realidad, la de los demás, la

dimensión secreta del sueño de mis vecinos, me ha visitado (pp. 192-193).

En efecto, lo que nos parece interesante en los sueños del personaje es que viene mencionado un aspecto importante de su retrato. Iba interiorizando todos los acontecimientos que le afectaron durante la vida. Pero es el sueño el lugar donde el personaje demuestra su rencor y se ceba contra todos los que considera como responsables de sus desgracias. Aquí Dios, es a quien Enrique Tenorio considera como “el Hacedor de todos mis males” (p. 194), y lo asesina asimilándole a una persona de carne y hueso que es “un triste chulo de Badajoz”.

Aunque este odio contra Dios viene expresado en los sueños, concreta su asesinato al final de la obra tras someterle a unas preguntas enlazadas con su propia vida. El personaje sería, por tanto, un ateo, un nihilista. Es más, en esta aventura onírica, recibe la visita de un fantasma, “manco como yo, un fantasma de verdad” (p. 194) con quien dialoga. La conversación, centrada en el asesinato de Dios, funciona como elemento premonitorio del crimen de Enrique Tenorio al final de la obra.

Así, viajes imaginarios, desdoblamiento y sueños, constituyen el esquema del delirio de Enrique Tenorio. El protagonista se sitúa a caballo entre la realidad y la ficción. Por un lado, entre Barcelona, la ciudad en la que nació, Xalapa y Veracruz (espacios imaginarios), y por otro lado Enrique Tenorio se desdobla en Antonio Tenorio, y los sueños.

2.2.5 La función dramática

Lejos de Veracruz nos centra en el proceso de destrucción de la familia Tenorio. Una familia que, ante todo, “resulta un núcleo de referencia tan poco eficaz para entender al individuo como otros vínculos o instituciones sociales” (Díaz Navarro, 2007: 64). La muerte de la madre de los hermanos Tenorio, la muerte del padre unos años después, el asesinato de Máximo Tenorio, el suicidio de Antonio Tenorio y la pésima situación en la que se encuentra el último Tenorio, confieren un tono melancólico y pesimista a la obra. Por cierto, Enrique Vila-Matas quiso partir de la situación de los hermanos Tenorios para desembocar en la pintura amarga de la condición humana. Los tres hermanos, distintos por su manera de ver y de concebir el mundo, fracasan a lo largo de sus itinerarios.

Puede decirse que es la búsqueda de la felicidad lo que obliga a Máximo a marcharse con Rosita al Caribe, donde será asesinado. Antonio Tenorio, “el sabio”, que se dedicaba a escribir los libros de viajes, se quitó la vida por miedo al envejecimiento. “Los viajes no curan el espíritu” (p. 202), es una frase de Antonio pero que puede aplicarse en los casos de Máximo y de Enrique.

Enrique Tenorio se queda manco por su falta de respeto a la cultura indiana. Empujado por su valor de índole donjuanesca, provoca el furor de la estatua de “Siva Horrifico”, al hacer el amor en este lugar sagrado de Kerala con Nancy, su novia india. La estatua, elemento representativo de la cultura “indu”, castiga a Tenorio irreverente dejando caer misteriosamente el muro en su brazo, y se queda manco para el resto de la vida.

En este contexto, como en la tradición donjuanesca, la estatua representa, según Pierre Brunel, “l’élément sacré, ce qui constitue l’histoire de Don Juan comme

mythe” (Brunel, 2000: 490), y, nos permite también reafirmar su dimensión sublime y su papel determinante en la configuración literaria de la figura de Don Juan.

A diferencia de los donjuanes de Tirso y de Zorrilla, que procuran arrepentirse por la salvación de su alma, el escepticismo de Enrique Tenorio trasciende incluso el del Don Juan de Molière. Este último se niega rotundamente a aceptar el poder misericordioso de la estatua que pronuncia la irreversible sentencia final:

Dom Juan, l'endurcissement au péché traîne une mort funeste, et les grâces du Ciel que l'on renvoie ouvrent un chemin à sa foudre (Molière, 2006: 129).

En cuanto a Enrique Tenorio, ahora manco, va más allá reduciendo a Dios a una persona de carne y en hueso, “el chulo de Badajoz”, que mata por venganza. “Tú eres la mano invisible que lleva años jodiéndome la vida” (p. 230). Considera a esta figura “divina” como el responsable de todas sus desgracias amorosas, de la pérdida de su brazo en India, el que mató a Carmen y a Máximo y empujó a Antonio al suicidio, etc. El largo interrogatorio al que Enrique Tenorio le somete, toca todos los puntos oscuros que marcaron su vida, y Dios, o sea, el chulo de Badajoz, va reconociendo su responsabilidad en cada hecho.

El asesinato de Dios, -“Disparé y cayó al agua como si fuera un saco de patatas. Unas tristes burbujas insignificantes fueron lo último que vi de él”-, considerado como la mano invisible que oscurece la vida de la familia Tenorio, permite al asesino desvalorizarlo aun más: “Me ha sorprendido descubrir que Dios era tan poca cosa” (p. 233). El personaje narrador se presenta como partidario del

nihilismo nietzscheano, esto es, no en la primera aserción del nihilismo que desprecia la vida, sino en la segunda, en la perspectiva de Gilles Deleuze:

El nihilismo tiene un segundo sentido, más corriente. Ya no significa una voluntad, sino una reacción. Se reacciona contra el mundo suprasensible, se le niega toda validez. Ya no desvalorización de la vida en nombre de valores superiores, sino desvalorización de los propios valores superiores. Desvalorización ya no significa valor de la nada tomado por la vida, sino la nada de los valores, de los valores superiores (Deleuze, 1992: 208).

Lejos de Veracruz es una obra pesimista en la que los personajes se encuentran en un mundo sin esperanza, abandonados a ellos mismos. Después de la muerte del entorno inmediato de Enrique, el último Tenorio, se ensaña con Dios, la mano invisible, responsable de todas sus desgracias. La situación de Enrique denota la miseria de la humanidad sobre la que cae el peso de fuerzas sobrenaturales.

2.3 Estudio del estatuto semiológico del personaje del loco en *Napoleón VII*, de Javier Tomeo

2.3.1 La denominación

Entre los tres componentes básicos que hemos escogido para el estudio del estatuto semiológico del personaje del loco, no es una mera casualidad que el nombre, o el estudio onomástico, sea el punto de partida del análisis. El nombre es un elemento emblemático que influye en la tensión narrativa de la novela. Respecto al papel primordial que desempeña el nombre en las novelas, excelsas figuras de la literatura española actual como, Francisco González Ledesma, Ignacio Martínez de Pisón, Álvaro Pombo, Soledad Puértolas, entre otros, apostillan que el significado del nombre es una de las recetas ineludibles en la creación novelística (Aldecoa Josefina, 2003).

De hecho, Soledad Puértolas apunta que “aunque parezca mentira, dado que no son fruto de elaboración sintáctica ni gramatical, los nombres propios son importantísimos en la ficción. Si una señora se llama Luisa es porque no puede llamarse otra cosa” (Puértolas, 2003: 17). *Napoleón VII*, de Javier Tomeo es un título que encierra un profundo valor metonímico en la medida en que nos remite a una etiqueta semántica cultural o histórica. Roland Barthes afirma que

‘Ce qui se passe’ dans le récit n’est du point de vue référentiel (réel), à la lettre: rien, ‘ce qui arrive’, c’est le langage tout seul, l’aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d’être fêtée ([sic] Barthes, 1977: 52).

Excluye así cualquier relación entre el mundo ficticio y el mundo real. Pensamos que esta postura debe ser matizada cuando nos enfrentamos con una creación literaria con tintes de realistas. En efecto, en las corrientes realistas-naturalistas, muy a menudo los nombres están motivados. Esta motivación puede ser extratextual o interna. El primer caso remite a lo que Philippe Hamon denomina “personnages référentiels” (Hamon, 1977: 122), es decir, los personajes históricos.

La obra de Javier Tomeo no se centra en la pintura de un Napoleón imaginario, sino en la figura del emperador francés Napoleón Bonaparte, de ahí el impacto decisivo que estampa en el conjunto del relato. Hablando otra vez de este tipo de personaje, Philippe Hamon precisa:

L'apparition d'un personnage historique (Napoléon) ou mythique (Phèdre définie comme fille de Minos et de Pasiphaé) viendra certainement rendre éminemment prévisible leur rôle dans le récit, dans la mesure où ce rôle est déjà prédéterminé dans ses grandes lignes par une Histoire préalable déjà écrite et fixée [sic] (Hamon, 1977: 126-127).

Napoleón VII, de Javier Tomeo, presenta la vida del emperador francés considerado por Michaud Jeune como “le plus grand personnage des temps modernes” (Michaud, 1844: 7). La metamorfosis de Hilario H en Napoleón borra completamente el pasado del jubilado solitario para iluminar toda la trayectoria vital del emperador.

A partir del discurso de Hilario-Napoleón y del narrador omnisciente, nos enteramos de la fecha de nacimiento del emperador Napoleón Bonaparte (15 de agosto de 1769), de las referencias a su padre Carlos Bonaparte y su madre Leticia

Remolino (p. 65), y de su entrada en la escuela militar de Brienne en 1778 y luego a la escuela militar de París, seis años más tarde.

Es más, se recuerda que Napoleón fue coronado Emperador en diciembre del año 1804 y que tenía una relación amistosa muy estrecha con Fauvelet Bourrain, Murat y Soult. Ocupa un lugar predilecto la emperatriz Josefina Beauharnais de quien se divorció el 17 de diciembre de 1809, sin olvidar la segunda emperatriz, María Luisa con quien se casó el primero de abril de 1810.

Los momentos clave de la vida de Napoleón Bonaparte, que culminan el día 15 de abril de 1821 con la presentación de su “Testamento” en Longwood, en Santa Elena, aparecen transcritos en *Napoleón VII*. Estos datos puntualizados por Javier Tomeo en su obra, y que algunos destacados biógrafos del emperador francés, como Michaud Jeune (1844) y J. M. Thompson (1990), corroboran en sus respectivas obras, nos permiten deducir que Javier Tomeo se inspira en un texto preexistente, la historia de Napoleón Bonaparte (1769-1821), para construir al personaje de su obra.

Desde el punto de vista semántico-histórico, consideramos a Napoleón como un hombre valeroso, obstinado, una figura emblemática de la historia europea de los tiempos modernos. Su valentía en las batallas de Marengo (p. 79), de Austerlitz (p. 81), de Moscú (p. 109), la campaña en Italia (p. 133), a lo que se suma su llegada a Egipto el día uno de julio de 1798 (p. 81), hacen que Napoleón Bonaparte se convierta, según precisa el narrador, “otra vez en el hombre que tenía amedrentados a todos los emperadores y reyes de Europa” (p. 58).

Cabe mencionar, sin embargo, que esta dimensión histórica del nombre del emperador arreboza el nombre Hilario H, que se neutraliza en la narración por causa de la metamorfosis. Ya no es posible visualizar el significado que Gutierre Tibón concede al nombre Hilario: “alegre, jovial, contento” (Gutierre, 1986: 126). Aún

más, acaso Javier Tomeo quisiera demostrar su aversión hacia la novela considerada como imitación de la vida, añadiendo al nombre “Hilario”, la letra “H” (Hilario H), una letra que denotaría algo alegórico, como la “K” de Joseph K, protagonista de *El proceso* de Franz Kafka (Álvaro Pombo, 2003: 15). No obstante, eso no puede ser elucidado antes del estudio de la representación y de la función dramática.

2.3.2 La representación del personaje del loco en *Napoleón VII*

Javier Tomeo, unos meses después de publicar la obra objeto de nuestro interés, dice en *La rebelión de los rábanos* por medio del personaje la Camarada Patata: “La tristeza brinda a todos los hombres, incluso a los más pusilánimes, la posibilidad de convertirse en héroes” (Tomeo, 1999: 96). Estas declaraciones nos sirven de trampolín para configurar el retrato del personaje del loco en la obra del escritor oscense. Hilario H, nacido en una familia con escasos medios económicos, es ahora un jubilado soltero, sin hijos, con una salud frágil, pues padece de “una peribronquitis”. Este hombre atormentado por la soledad busca un antídoto para poner fin a una vida miserable.

Así, en su malestar, es tomado por un delirio causante de la metamorfosis que se produce en su personalidad, única vía salvadora que lo convierte en una figura emblemática de la Historia francesa: Napoleón Bonaparte. Es la razón por la cual el relato no es el reflejo de la personalidad de Hilario H, sino el resultado del desdoblamiento del personaje inspirado por las lecturas de libros sobre la vida del emperador francés, y un relato de misterio llamado *Los seis Napoleones*.

Estamos, pues, en presencia de un caso similar a lo que Martine Bigeard (1972) denomina “la folie chevaleresque”, en boga en España durante los siglos XVI y XVII, y encabezado por obras como el anónimo *Entremés de los romances*, *El*

Entremés de los poetas locos de Villaviciosa, *El Quijote*, de Miguel de Cervantes y “*El Quijote*” de Avellaneda. La relación existente entre las obras citadas, así como entre los personajes respectivos, Bartolo, el poeta loco, Alonso Quijano y el personaje en *Napoleón VII*, nos parece muy estrecha en la medida en que, según la investigadora francesa:

Il semble que la folie chevaleresque corresponde au refus global du monde et des Autres ou, plus exactement, au refus de la réalité temporelle. Comme tous les maniaques, en effet, le fou chevaleresque vit à l'écart du temps normal et lui en substitue un autre; avec cette particularité cependant que, non content de s'enfermer dans sa temporalité imaginaire, il met tout en oeuvre pour l'imposer aux siens [Sic] (Bigéard, 1972: 99-100).

Sin embargo, aunque estemos frente a una identidad transmutada y apócrifa, no debemos pasar por alto algunos detalles que remiten al aspecto físico de Hilario H. En este relato dominado por un narrador omnisciente, notamos que el protagonista “es un hombrecito menudo, con el tabique nasal desviado hacia la derecha y un ojo algo mayor que el otro, lo que da a su rostro una expresión ligeramente inquietante” (p. 11). En seguida, se subraya que es casi calvo y, más adelante, menciona que tiene “una uña torcida y negra” (p. 71), lo cual proporciona al dedo una imagen desagradable. O sea, muy pocos elementos permiten dibujarle físicamente, pero dan pie a un retrato esperpéntico y grotesco del personaje.

El protagonista se presenta en la novela a partir de unos clichés: Hilario H, tras haber trabajado durante tres décadas en un banco, traga el anzuelo de unos delirios napoleónicos y, a partir de ahora, es el viejo Hilario, el nuevo Hilario, Fauvet Bourraine, Murat, e Hilario-Napoleón.

Este último representa la cara onírica del personaje que encarna al emperador francés Napoleón Bonaparte. Esta transferencia de personalidad implica el ensamblaje de un cierto número de viáticos que darán a su entorno la figura del Emperador en carne y hueso. Sin embargo, es importante señalar que las compras realizadas en una tienda de disfraces, distan mucho de satisfacer sus deseos personales y dar una impresión fidedigna y convincente del emperador francés. Según el narrador:

Compró en la tienda de disfraces del barrio una levita azul muy simple, casi sin bordados, con una ancha faja tricolor y un calzón de gamuza blanca. [...] Fue una pena que no pudiese encontrar en ninguna parte un tricornio y la pluma blanca. Tampoco encontró unos botines con vueltas de tafilete. Tuvo que conformarse con unas zapatillas de fieltro azul turquesa que compró en la zapatería de la esquina (p. 12).

Las faltas que se notan en lo indumentario, como la ausencia del “tricornio”, “la pluma blanca” y los “botines con vueltas de tafilete”, aunque constituyen signos premonitorios de una aventura infructífera, no desanimarán al protagonista, que ya está resuelto a dejarse llevar por los senderos de los delirios napoleónicos.

Éstos se manifiestan a través de unas alucinaciones y la pérdida del sentido del discernimiento. A veces pasa la noche soñando batallas, hasta tal punto es así, que por la mañana le duele la cabeza. Son sueños, por lo general, lúgubres, que no ofrecen o auguran ninguna existencia maravillosa. “En sus sueños, se ve también a sí mismo levantando la mirada hacia un cielo tan pálido como la faz de un muerto” (p. 14), precisa el narrador.

La pérdida del sentido del discernimiento es un elemento importante que traduce el horizonte oscuro de la psicología del pseudo emperador. Así es cómo, mirando la televisión, espera en vano que hagan referencia a su persona. Por eso, sin cortapisas, manifiesta su disgusto: “Ese estúpido presentador no quiere contar a la gente que en esta ciudad ha renacido Napoleón” (p. 17). La pérdida de la razón irá avanzando a medida que progresa el relato. La mujer que realiza una presentación en la televisión, suelta una carcajada relacionada con el tema que le interesa, pero Hilario lo analizará a su modo:

‘¿De qué se ríe esa mala puta?’ [...] ‘¿Se ríe, como otros personajes de esta Corte, de la gordura impropia de mi sexo, que critican algunos de mis enemigos?’ Muy bien, que se ría todo lo que le apetezca. A cada cerdo le llega su San Martín. Seguro que esa mujer no reirá tan a gusto el día en que se vea arrodillada ante un pelotón de fusilamiento. No vale la pena tomar venganza de quienes se ríen de nosotros. Esas risas son expresión de una debilidad que encubre rabia. Soy aficionado a friccionar mi cuerpo con agua de colonia, es cierto, pero no debo avergonzarme por ello (p. 37).

Puede decirse que este desarreglo psíquico de Hilario es semejante a la postura de don Quijote en la aventura de los molinos de vientos (Cervantes, 2004, I, 8). Don Quijote, montado en Rocinante, y su escudero Sancho Panza en su jumento, llegan ante treinta o cuarenta molinos de viento. Don Quijote, movido por sus lecturas, iba desfigurando la realidad para acomodarla a sus fantasías caballerescas, y cree estar frente unos desaforados gigantes que movían, de forma amenazante, los brazos. Sancho intenta en vano disuadir a su amo, pero éste se pone a acometer los molinos con su lanza y su caballo.

-La aventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más, desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer, que ésta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra. [...].

-Mire vuestra merced –respondió Sancho– que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino [...].

-Non fuyades, cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete.

Levantóse en esto un poco de viento, y las grandes aspas comenzaron a moverse, lo cual visto por don Quijote, dijo:

-pues aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar (Cervantes, 2004: 75-76).

Al igual que Don Quijote, Hilario, en este proceso de transfiguración de la personalidad, considera a la que unos minutos antes designaba: “estúpido presentador”, “mala puta”, y que ahora está presentando una receta culinaria como “Josefina”, la primera esposa del emperador que literalmente se llamaba “Josephine de Beauharnais”. Esta presentadora es, a su parecer, la emperatriz disfrazada de cocinera; de ahí el diálogo que entabla con ella: “Déjate de cebollas y de cangrejos rusos, que a mí no me engañas -le dice Hilario, acercándose un poco más al televisor” (p. 108). El personaje de la obra de Javier Tomeo patentiza el estado psíquico de don Quijote, pues, según nos dice el narrador en la novela de Miguel de Cervantes: “[...] todas las cosas que veía, con mucha facilidad las acomodaba a sus

desvariadas caballerías y malandantes pensamientos” (Cervantes, I, XXI, p. 189).

Hilario, en su condición de Napoleón, considera que la nacionalidad del cangrejo mencionada por Josefina, no es algo gratuito: quiere recordarle la campaña militar en Rusia. Por eso se pone a elucidar lo que ocurrió durante aquella época:

-La víspera de la batalla de Moscú –recuerda en voz alta, para que pueda oírle la cocinera de la televisión- el General Rapp entró en mi tienda y me encontró con la frente entre las manos. ¿Esperáis la victoria?, le pregunté. Rapp bajó la mirada al suelo. En todo caso, me contestó, será sangrienta. Ya lo sé, le dije, pero tengo ochenta mil hombres. Sé que perderé mil, pero me quedarán todavía sesenta mil. Con ellos entraré en Moscú y allí se nos unirán los rezagados y seremos más fuertes que antes de la batalla (p. 109).

A Hilario-Napoleón no le cabe duda alguna, en esta comunicación, de que está en presencia de su esposa Josefina, hasta la llegada de Miguel, su vecino, con quien se había citado en su casa a las diez de la noche para organizar una fiesta de disfraces para ellos dos solos. En esta ocasión, Miguel tiene que desempeñar el papel de Josefina, la emperatriz, e Hilario el de Napoleón Bonaparte. Por haber leído los libros sobre la vida del Emperador francés, Miguel, disfrazado de Josefina, hace una imitación tan perfecta que siembra la sombra de la duda en la memoria del protagonista:

Hilario se siente perplejo.

-“¿Quién es la verdadera Josefina?”- pregunta, señalando alternativamente con el índice a Miguel y a la cocinera del televisor.

-Yo, por supuesto –responde Miguel.

-Nada de eso, soy yo –afirma por su parte la falsa cocinera (p. 133).

Se trata de una situación confusa que degenera, por una parte, una rivalidad entre esas dos “mujeres” y, por otra parte, una brizna de lucidez en Hilario, cebándose en su vecino Miguel, que no logra convencerle y salvarse el pellejo. Sin embargo, cabe decir que la evolución de Hilario, el enfermo patológico, a lo largo de esta aventura napoleónica, ha estado bajo el control del “viejo Hilario”, la voz interior del protagonista que le interpela siempre, cuando hay algún fallo en los hechos históricos, con la pretensión de insuflarle un poco de sensatez y demostrarle su delirio. Hilario nos ofrece una personalidad obstinada, pues, “le importa [...] un pito que de vez en cuando, esa voz insidiosa se levanta en su interior para decirle que la lectura le ha llenado la cabeza de fantasías” (p. 95).

En efecto, todos los anacronismos subrayados por el viejo Hilario, a los que alude, o de los que se sirve Hilario-Napoleón como “la televisión”, “el teléfono”, “los aviones”, “los electrodomésticos” incluso “las elecciones” etc, (que no existían en la época de Napoleón Bonaparte), traducen la figura de un hombre que no consigue, pese a sus delirios, negar su verdadero espacio y tiempo vitales, o sea, su casa y el tiempo contemporáneo. Pero puede decirse que el viejo Hilario, en este contexto, desempeña el mismo papel que Sancho Panza al principio de las aventuras quijotescas.

No se debe pasar por alto el hecho de que, muy a menudo, deja la impresión de un personaje maravilloso, con poderes mágicos. El hecho de que el demente hable

con el dedo gordo de su pie, proporciona a la obra de Javier Tomeo una dosis importante de lo insólito y lo asombroso. “En ese dedo están mis otras voces” (p. 69) declara al viejo Hilario. Además del viejo Hilario y del nuevo Hilario, esto es, el personaje con su nueva gorra de Hilario-Napoleón, el General Murat (p. 33), Fauvet Bourraine (p. 55), (“el secretario personal de Napoleón”) y el Mariscal Soult (p. 78), son los tres personajes “fantasmagóricos” que intervienen uno tras otro en el relato a partir del dedo gordo, sacando y escondiendo, de vez en cuando, la cabeza por el agujero del calcetín.

Conviene mencionar que los tres personajes no tienen el mismo nivel de conocimiento de los hechos históricos que marcaron la vida del Emperador francés, ni la misma capacidad de no hacer creer a Napoleón-Hilario que le están contando cosas leídas en los libros.

Si el General Murat supera todas las pruebas que le presenta Hilario contándole hechos que coinciden con lo que ha leído en sus libros, Fauvet Bourraine, amigo del Emperador desde la infancia, aunque en un primer momento evoluciona en la misma perspectiva psicológica que Hilario-Napoleón, pronto suscitará la duda en su espíritu. En efecto, Fauvet Bourraine tiene una opinión antagónica a la del nuevo Hilario en la medida en que, a su parecer, “se equivocan quienes suponen que lo que puede hacer un hombre, puede hacerlo otro” (p. 64). Además, algunas respuestas incoherentes e ilógicas formuladas por Bourraine respecto a la sucesión de los hechos históricos desde la coronación de Napoleón, en diciembre del año 1804, ahondan las sospechas de Hilario-Napoleón.

En cuanto al Mariscal Jean de Dieu Soult, Duque de Dalmacia, que a veces se le materializa en dedo para responder a algunas preguntas, Hilario le interroga sobre las batallas en “Austerlitz” o de “Marengo”, y sobre el tema de la masturbación

militar. Este montaje empieza a trastornarse cuando el protagonista ya no permanece maestro del juego y recibe, verbigracia, una respuesta de Bourraine mientras espera la de Soult. “Sus interlocutores van y vienen, movidos por fuerzas misteriosas que escapan a su control” (p. 81).

En efecto, la obra de Javier Tomeo nos presenta un personaje guiado por sus delirios y deja despegar del texto un diálogo aparente. Los personajes como el viejo Hilario, el nuevo Hilario, Murat, Bourraine y Soult, son las distintas figuras de Hilario en las que se desdobra para poder vivir ilusoriamente como Napoleón Bonaparte. Las siguientes preguntas planteadas, respectivamente, por el “otro Hilario” y Fauvet Bourraine: “¿Cómo es posible que Bourraine conozca el refrán preferido de tu abuela? (p. 74); ¿Por qué habláis de todas esas cosas como si las acabaseis de leer en un libro? (p. 75)”, denotan la toma de conciencia de su verdadera situación y un retorno momentáneo a la sensatez.

Javier Tomeo deja transparentar en *Napoleón VII*, un elemento capital en la teoría de la comunicación. En efecto, en este proceso comunicativo entablado por Hilario, experimenta lo que Jean Baudrillard y Marc Guillaume en su *Figures de l'altérité* (1994) denominan “communication spectrale”. Francisco Javier Higuero, opina que, según estos pensadores:

Se produciría este tipo de comunicación cuando se llegará a prescindir, en parte, de los recursos de control y de identificación habituales, utilizando máscaras y disfraces en cierto tipo de fiestas o en juegos de identidad simulada (Higuero, 2000: 826-827).

Puede decirse que Hilario es un personaje al que se le impone una identidad en forma de delirio, lo cual le brinda una cierta felicidad o apariencia de dignidad. Esta es una de las funciones del delirio, detener, al menos momentáneamente, la

deriva de la locura. Una de sus numerosas preguntas retóricas: “¿Soy otro de esos falsos napoleones que quieren compensar con sus delirios la mezquindad de sus vidas?” (p. 83), es la demostración tangible del estado de ánimo de un hombre carente de una verdadera personalidad.

2.3.3 La función dramática del personaje del loco en *Napoleón VII*

Javier Tomeo, escritor considerado en Alemania como “una delicatessen literaria”, nos ofrece en *Napoleón VII*, el drama existencial de un hombre arruinado psicológicamente por la soledad. Hilario H se inventa otra figura que le permite vivir quiméricamente una vida en la que sus honras militares y el estatuto social le brindan todos los placeres relacionados con su rango. Hilario-Napoleón es la invención que usa para enfrentar a su antiguo y deshonorado abrigo, pues, a su parecer:

le parece ridículo que alguien que tiene en su vida tan pocas cosas de las que sentirse orgulloso no quiera renunciar para siempre a sus mediocridades y frustraciones y prefiera continuar siendo el mismo hombrecito que ha sido siempre (p. 95).

En efecto, si excluimos a los protagonistas fantasmagóricos como el viejo Hilario, el otro Hilario, el nuevo Hilario, Murat, Bourraine, Josefina, Maria Luisa, notamos que el protagonista vive solo en su piso y compensa esta soledad cuando sale al balcón, cierra los ojos y se imagina en presencia de miles de soldados. Miguel, el dueño de la tienda donde Hilario compró el disfraz de Napoleón, constituye la única presencia humana que interviene en el escenario y que aparece como un elemento perturbador, aunque su propósito era tan sólo “llevar el agua a su molino” (p. 24). Miguel representa un intruso en el mundo de Hilario-Napoleón y

sufre al final las consecuencias de una intrusión ciega en un escenario poblado con seres transfigurados.

No se debe considerar como algo anodino la presencia de la gaviota, ave acuática que huye de su medio ambiente para posarse sobre una antena enfrente del balcón de Hilario-Napoleón. Sus distintas posturas son sincrónicas respecto a la evolución del relato hacia el drama. En primer lugar, resulta curioso que “la gaviota afila las garras porque sabe que cerca se esconden un par de palomas incautas” (p. 86). Además, ni le asusta el intento de Hilario de espantarlo cuando le descubre despierta a deshoras y, como si fuera poco, se nota “el extraño cloquear de la gaviota” (p. 98). Por fin, esta vez, “la gaviota suelta otra risotada” (p. 125), y los efectos se repercuten inmediatamente en Hilario, a quien “se le pone la carne de gallina” (p. 125).

Importa poco que Hilario esté tan disgustado que proyecte ordenar a “todos sus soldados que acaben con todos los pájaros”. En este contexto, la gaviota es una especie de mensajera, y tiene un papel funcional en el eje dramático del relato. Javier Tomeo lo dice sin cortapisas: “Lo repetiré una vez más. Dios puso a los animales en este mundo para instruir a los hombres. Lo dijo un famoso fabulista francés”⁸.

Aquí, la gaviota es un signo prodrómico, igual que “el loro amarillo y azul”, ave que el vecino del piso de arriba “tiene encerrado en una jaula dorada desde hace quince o veinte años” (p. 99), y que muere en el transcurso de *La rebelión de los rábanos*. Es un signo prodrómico que anuncia, a partir de sus diferentes presencias en la antena, el acercamiento progresivo y paulatino del protagonista a la catástrofe, a

⁸ www.el-mundo.es/encuentros/invitados/2001/08/196/

la tragedia, y al retorno a su verdadera condición: un ente soltero, sin hijos y solitario.

Puede parangonarse este regreso del protagonista con la figura del loco en la obra de Batalsar Gracián, que fue sanado por un médico pero no le quiso pagar sino citarle ante el juez, puesto que aquel médico le había sacado del mundo maravilloso en el que se imaginaba rey, papa, rico etc. Éstas son las palabras del narrador de *El criticón*:

Respondía que ni con él se había hecho el concierto, ni le había hecho buena obra, sino muy mala, en haberle vuelto a su juicio, diciendo que no había tenido mejor vida que cuando estaba loco, pues no sentía los agravios ni advertía los desprecios, de nada se podría. Un día se imaginaba rey, otro, papa; ya rico, ya valiente y vitorioso, ya en el mundo, ya en el paraíso, y siempre en gloria; pero ahora sano, de todo se consumía, de todo se podría, viendo cuál anda todo. Intimóle que pagase o volviese a ser loco, y él escogió esto último (Gracián, 1985: 381).

Mas, si el loco de Gracián prefiere la locura a la sensatez, el protagonista de *Napoleón VII* evidencia su firme voluntad de volver a su condición inicial rechazando el deseo de Miguel de reafirmar en él la persona de Napoleón Bonaparte, es decir, mantenerle fuera de las orillas de la razón. Por eso es por lo que Francisco Javier Higuero considera al protagonista como verdadero misántropo. *Napoleón VII*, nos dice:

Evidencia una indeleble incapacidad para relacionarse socialmente y de forma aceptable con nadie que trascienda los límites estrechos de su calenturienta imaginación (Higuero, 2000: 826).

El asesinato de Miguel traduce la insatisfacción de Hilario-Napoleón en su nuevo universo, manchado por la presencia del vecino, el intruso, quien desgraciadamente:

Comprende por fin que la ira de Hilario es auténtica y se le huela la sangre en las venas. Aquí no hay teatro [...]. Hilario no le permite levantarse. Le coge por el cuello y aprieta con todas sus fuerzas. Las falsas perlas ruedan en todas direcciones. ¡Auxilio, auxilio! -grita Miguel, que acaba de ver la muerte reflejada en los ojos de su Napoleón (pp. 135-136).

Este acto cruento pone de relieve, no sólo el hecho de que “Mala cosa es la megalomanía” (p. 139), como precisa “el rábano desertor” en *La rebelión de los rábanos*, sino también un problema existencial y filosófico. El ser humano es una creación incompleta y, también, un eterno insatisfecho de su propia condición. Los delirios napoleónicos representan la elevación de Hilario hacia una dimensión sublime, punto culminante de su verdadera razón de ser. Paradójicamente, aún en esta metamorfosis, da a conocer su insatisfacción quitándole la vida a la persona que le proporciona un apoyo sustancial.

Este desenlace traduce, en cuanto a la perspectiva de Javier Tomeo, “una preferencia por el humor absurdo” (Molina, 2002: 311). En efecto, “el Kafka aragonés” quiere demostrar su filiación a la visión de su maestro Franz Kafka para quien lo más difícil es “ser”. Por eso es por lo que Bernard Groethuyen, en un prólogo a *Le Procès*, de Franz Kafka apostilla:

To be or not to be. Ce qu'il y a de difficile, c'est d'être. Quand on n'est pas encore né, tout est simple, de même quand on est mort.

Personne alors ne vous demande: qu'est-ce que vous faites là? Mais vivre, c'est faire, c'est commettre quelque chose, c'est se commettre (Kafka, 1957: 21).

Todas las interrogaciones retóricas de Hilario que cierran la novela: “¿Quién soy yo? [...] ¿Soy Napoleón? ¿No lo soy? ¿Soy un ser divino o un demonio? ¿Adónde voy? ¿De dónde vengo? ¿Qué mágico fluido me envuelve y me oculta las cosas que más me interesan?” (p. 137), traducen la angustia existencial del protagonista y permiten que *Napoleón VII* se convierta en una obra que toma como pretexto los delirios napoleónicos de Hilario para desembocar en el problema de la condición humana. Basándonos en esta experiencia de Hilario-Napoleón, podemos decir que Javier Tomeo se adhiere a la perspectiva de David Cooper (1981) quien alude a una locura que está más o menos presente en cada uno de nosotros, y no sólo de la locura que recibe el bautizo psiquiátrico. “Cada uno de nosotros tiene sus propias locuras, sus propios caminos”, afirma (Cooper, 1981: 14). El deseo de subir los escalones en la vida, de denegar nuestra condición propia para ansiar algo más elevado, es un rasgo que caracteriza a cualquier ser humano. Pero la insaciabilidad del Hombre hace que nunca se contenta con lo que es. La evolución del personaje Hilario-Napoleón traduce, entre otros detalles, esta eterna avidez. Desde el punto de vista de la creación artística de Javier Tomeo, esta obra le sitúa a caballo entre una inclinación hacia la novela histórica y la ficción, ya que la obra nos hace revivir, con tintes de utopía, un momento importante de la vida del emperador francés Napoleón Bonaparte. *Napoleón VII*, de Javier Tomeo, ofrece, a partir de los delirios napoleónicos de Hilario, los dos elementos ineludibles para la creación de la novela histórica cuyas bases se sientan, según Felicidad Buendía (1963: 21) en el abrazo de la “Historia” y de la imaginación.

2.4 Estudio semiológico del personaje del loco en *Un mundo exasperado*, de González Sainz

2.4.1 La denominación en *Un mundo exasperado*

El personaje del loco es un ser singular en el universo ficticio de *Un mundo exasperado*. Esta singularidad se materializa, sobre todo, por la falta de una denominación digna reconocida por el código social. Así es cómo, tanto en el recinto familiar, entre los amigos, como en un lugar público, al protagonista se le llama por sustantivos o adjetivos con una profunda connotación negativa y despreciativa. En primer lugar, palabras como “chiquillo”, “bobo” (p. 59), sentenciadas por su padre, son una prueba material del deseo de no atribuirle a su hijo un nombre o un apellido. Eso afectará al protagonista a lo largo de toda su vida, marcándose en su piel como algo indeleble. Los llantos de su madre, que reacciona ante la actitud de su marido, dan a conocer su angustia y su pena, pues, dichas palabras funcionarán como preludio de una larga e incurable degradación psíquica.

En efecto, algunas actitudes del protagonista llaman la atención por resultar anormales y grotescas. Cabe subrayar, a modo de ilustración, los días de su infancia, prácticamente encerrado, casi sin poder salir del cuarto de baño, y lavándose una y mil veces (p. 59-60). Algo parecido ocurre en la Escuela cuando decidió encerrarse en un armario mientras los docentes se sucedían para impartir clases, hecho que acarrió su expulsión de la Escuela.

Él mismo deja sentado que su carácter raro es perceptible por todo el mundo: “porque ni siquiera logro persuadir a nadie a mi alrededor ni evitar que me miren con reparo -de reajo, con ojeriza-, como barruntando mi trampa, mi truco patético y apremiante” (p. 97).

Otro elemento que justifica la denominación “bobo”, es el hecho de que todo le asombra, aún cuando se trate de la actitud anodina de una persona. Por ejemplo, interviene juzgando anormal que un conductor se preocupe de una raya que aparece en la carrocería de su coche, hasta humedecerse de saliva el dedo para “aplicar, apurada y amorosamente, esa saliva a la chapa de su coche” (p. 121). De ahí esta pregunta que dirige al conductor y que origina un enfrentamiento verbal que será zanjado por la intervención de las autoridades competentes:

¿Es verdad que se ha llevado usted el dedo índice de su mano izquierda a la boca y, una vez mojado de salivilla, ha aplicado usted esa salivilla suya con todo cariño y preocupación a esa raya, a ese cosque o desportilladura de su coche en la parte baja de la carrocería junto a la rueda? (p. 121).

Sin embargo, toda la temporada que pasa en el sanatorio, no ha sido, a nuestro parecer, provechosa para él, pues, aunque reconocerá que se asombra menos, o le asombran menos cosas (p. 123), su conducta en la vida social seguirá siendo el reflejo de alguien que vive todavía en las nubes. Como prueba de ello, tenemos el episodio de la avería del coche de un desconocido. Una oportunidad que le permite demostrar su generosidad y su afán de ayudar “por contribuir en lo que era justo y echar una mano en la adversidad para que llegaran a su destino” (p. 195); pero, una oportunidad en la cual da a conocer que es un gracioso, un desarreglado mental en la medida en que se empeñó en empujar el coche, pese a las peticiones de los viajeros que le pedían dejarlo. Por eso afirma:

Yo seguía empujando ahora con los tres dentro, con la carga al completo de su coche repleto hasta los topes que yo empujaba y

empujaba con todo mi corazón y todas las fuerzas a mi alcance que ya sólo sacaba de flaqueza, que eran prácticamente inexistentes quizá no tanto por el esfuerzo ímprobo y agotador, como más bien ahora por su desconfianza y el desentendimiento de todos ellos (p. 194).

La falta de dominio de sí mismo y de sus emociones, llega a su paroxismo cuando encuentra a Sara, la vendedora de una panadería. La sonrisa de ésta le sume en un alborozo incontenible que le lleva a perderse el juicio y la sensatez. En efecto, cuando llega ante las frutas expuestas por el tendero, dice:

me dejé caer a peso muerto sobre los cestos de manzanas y las cajas rebosantes de naranjas, sobre las peras y los melones y las uvas para abrazar el mundo en mi caída e impregnarme de sus formas, de sus gustos y aromas y colores” (p. 297).

Por lo demás, la primera llegada de Sara a su casa, le ofrece otra oportunidad de demostrar el mismo estado de ánimo y, por ende, otros síntomas de insania. Ante el rechazo de todo lo que le proponía a su huésped, confiesa que “ya había vaciado todo el contenido de la nevera producto a producto sobre la mesa que rebosaba, y continuaba ahora haciendo la misma operación con los armarios” (p. 300). No se puede echar un velo en el momento en el que el protagonista se convierte en un hazmerreír público, incorporándose al escenario del mimo de la calle. Imita todos los gestos del otro, ora estirando un “esmoquin imaginario” (p. 384), “su imitación de sonrisa” (p. 384) o bien parodiando “con el brazo tendido también hacia un perro imaginario y sujetando con la otra mano con el mimo un sombrero imaginario ante una velocidad y un viento también imaginario” (p. 385). He aquí cómo representa el esquema de ese escenario:

Eran tres los brazos derechos extendidos sucesivamente hacia delante, y eran tres las voluntades que luchaban y dominaban otras fuerzas dominables -el perro y la imitación del perro y la imitación de la imitación, etc. (pp. 385-386).

Todos estos detalles sirven para demostrar las conductas de alguien que ha perdido el buen sentido y vive en un mundo extraño que Gwenhael Ponnau denomina “le pays illimité de la fantaisie” (Gwenhael, 1997: 299). Es también importante para justificar la avalancha de denominaciones cargadas de una nítida voluntad de desestimación, de desprecio y de encono. Cabe recordar que un día, cuando estaba en un bar, con motivo de un partido, uno de los televidentes se dirige a él: “Tú con quién vas, chaval?” (p. 43) y luego con un tono humorístico añade: “O sea que el chaval no es de ninguno. El señorito no es de nadie. No juega, dicho en otras palabras” (p. 44).

Durante un viaje en tren, es víctima de la misma impresión de exclusión. Un viajero le regaña con estas palabras: “¡y no se le ocurra otra vez volver a tocarme!”. “Son todos iguales –prosiguió-, a la que se descuida una ya la están acosando y manoseando; en cuanto se despierta, o a saber si incluso dormida. Qué asco me da” (p. 142). La animosidad es aún más palpable cuando se le llaman “imbécil”, “idiota”, “cretino”, “Hombre ridículo” y “El muy sin vergüenza” (p. 145). A todo esto, sumamos las reprobaciones del público en la calle, que le tildan de “traidor”, “vendido”, “confidente de la policía” (p. 253), y “burgués de mierda” (p. 254), aunque el protagonista quiso tan sólo defender a un inocente portero, agredido por un hombre que “le ensangrentó la cara rompiéndole encima la luna de cristal” (p. 257).

En resumen, un número importante de sustantivos, de significantes indelebles marcados en el alma del protagonista, corroboran lo que solía decirle Ana, una de sus amigas. Ella le abandonó diciéndole: “porque siempre serás un don nadie” (p. 76).

Puede decirse que el anonimato del personaje del loco en la obra de González Sainz, es meramente aparente, porque los apodos, aun con tinte negativo, le sirven tanto a sus padres, como a su entorno social, para identificarle. Desde el punto de vista semántico, como hemos comprobado, existe un lazo estrecho entre dichas denominaciones y las actuaciones del protagonista.

2.4.2 La representación

Dos principales aspectos nos parecen relevantes para la representación del personaje del loco en *Un mundo exasperado*: por una parte el retrato físico y moral y, por otra, el encierro como intento de salvación.

2.4.2.1 El retrato físico y moral

La obra de González Sainz presenta pocos datos referentes al retrato físico del personaje. Algunos detalles de sus rasgos físicos se funden en un verdadero caleidoscopio de su pintura moral y psicológica, puesto de relieve por un relato resaltado del flujo de la conciencia del narrador-personaje, y del discurso de los demás personajes restituído por el mismo. Así, no se trata de un retrato estático a modelo del que ofrece la novela realista decimonónica, sino de un retrato que tiene que ser reconstruido por un “lector cooperante”, cuyas competencias le permitan ser copartícipe del acto creador de la novela.

En efecto, la obra nos presenta la figura de un hombre que frisa los cuarenta años, o un poco más, con una cara no muy atractiva. Lo podemos ver en el tren, cuando una viajera exclama: “¡si tiene cara de tortas!” (p. 142). Margarita Martínez Frau, al regalarle una lechuza, le dice: “Toma” [...] “es igual que tú” “con sus

grandes ojos fijos, [...]” (p. 197). El último elemento que alude a su rasgo físico aparece casi al final de la novela cuando el protagonista afirma: “en la carrocería del coche se reflejaban mis ojos y mi barba en una distorsión diabólica” (pp. 391-392).

Además, puede decirse que dispone de una fuerza física innegable que le permite salir siempre victorioso cuando se compromete a socorrer a alguien; como en el caso del delincuente que agredió a un portero (p. 253) o, el acérrimo recuerdo del chófer que mató a una niña, y a quien el protagonista le quitó la vida: “le estrangulaba con todas mis fuerzas y él boqueaba y se ahogaba amoratado, [...]. Debí dejar su cuello lánguido e inánime sobre el asfalto” (p. 392).

Es evidente que González Sainz se niega a hacer hincapié en los rasgos físicos de su personaje, cuya escasez en el libro contrasta con la abundante pintura moral resultante, principalmente, de un determinismo atávico o fisiológico. Igual que su hermana Amalia, cuya idiosincrasia resulta de la neutralización y la compensación del carácter de su madre, contrapuesto al de su padre. El protagonista hacer referencia a estos caracteres:

Lejos de anularse entre sí o hacer el contrapeso, los dos temperamentos de mis padres persisten en oponerse con una contumacia empedernida y una tensión permanente, exacerbadas además por la tenacidad y el amor propio que les distingue a cada uno a su modo por separado y por su mutua beliciosidad, de ahí que hayan generado este temperamento mío acuciante y peliagudo, dual y contradictorio y exasperado como es quizá por otra parte el mundo (p. 336).

Estas aserciones nos deparan una orientación para dibujar la figura del protagonista, cuyos rasgos vienen esparcidos en la novela. Se trata de un personaje

vengativo que está siempre listo para defender al débil, al oprimido, para corregir una injusticia o establecer el orden. Margarita, personaje de aparición frecuente en la novela, le dijo un día: “No tienes ojos más que para el horror” [...] “para lo erróneo y lo deforme e imperfecto” (p. 381). Este rasgo le ha sido muy provechoso para desempeñar con esmero su función de corrector en la Compañía en la que trabajaba. La manera con la que se empeñaba en “cambiar las cosas”, en rectificar o remediar una falta de ortografía, pruebas de imprenta, galeradas, compaginadas, etc. hacían de él una figura importante en la empresa. Por ello, afirma:

Solían lloverme las felicitaciones y los gestos de apoyo al mismo tiempo que las recusaciones o las muestras de temor por otra parte, con lo que yo cada día estaba más pagado de mi cometido, más satisfecho y orgulloso (p. 261).

Esta inclinación hacia el perfeccionamiento tiene sus raíces en la infancia del protagonista, cuando se dedicaba a admirar al albañil Ángel García Huelves, un vecino suyo (pp. 217-219), cómo construía rigurosa y metódicamente las paredes de una casa. No es superfluo mencionar que la infancia es el momento idóneo para asentar las bases de la vida futura de un niño. Ángel García Huelves se convirtió desde entonces para él en un modelo ideal, en un ejemplo digno de ser imitado. A este respecto afirma: “Así imaginaba yo construir o reconstruir el mundo” (p. 218). Este albañil es un artista, pues, la maestría con la que elabora los muros en construcción hace que tenga algún seguidor en la posteridad que se nutre y se inspira de su arte. En efecto, en la perspectiva de André Malraux:

L'histoire de l'art est faite de la succession des premières et non de celle des seconds: car les premières donnent aux maîtres des successeurs et les seconds des imitateurs, sauf lorsque l'élève rompt avec l'art du maître (Malraux, 1956: 362).

El protagonista corrobora esta visión del novelista y político francés cuando afirma:

También hice mío el empeño en corregir una y mil veces cualquier cosa hasta que no me dejara satisfecho, como a él aquella pared de su casa, y de calibrar y volver a calibrar cualquier opción sino con la misma calma, sí por lo menos con aquel empecinamiento con que le había visto evaluar a él un problema hasta no dar con una solución que fuera de su grado (p. 219).

Es por eso que su amigo Jorge le califica diciendo que “Eres un ingenio y un simple” (p. 218). Un deseo ardiente de “corregir” que deja transparentar en la novela su espíritu filantrópico. Sueña con el advenimiento de un mundo equitativo en el que el hombre viva en la paz y la felicidad.

A mí en cambio lo que de veras me ha fascinado siempre han sido causas abnegadas y excelentes como ‘la felicidad y la justicia Universales’, ‘la belleza y la armonía de la Ciudad’ o ‘el paso del reino de la necesidad al reino de la libertad’, como he repetido tantas veces –‘la bondad de la humanidad’, ‘la paz mundial’, ¿‘el fin de las contradicciones’? afirma acertadamente (pp. 185-186).

Se trata, pues, de una misión semejante a la de don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes (2004, I, 2, p. 34), que se autoproclamaba liberador, justiciero, deshacedor de entuertos, que se proponía deshacer los agravios, enderezar los tuertos, enmendar los sinrazones y abolir los abusos.

El protagonista siempre ha demostrado piedad y compasión por todas las víctimas de la injusticia, los débiles y los menesterosos, aunque siempre le ha traído dificultades. Sin embargo, se trata de un personaje tenso, peliagudo, exasperado, virulento, temperamental y enrevesado; es decir, unos rasgos negativos que, según Margarita, se justifica a partir del siguiente hecho:

Los nacidos de noche –según ella- somos consecuentemente soñadores, improbables y minuciosos, y por ello mismo insatisfechos, melancólicos o maniáticos o bien una y otra cosa algunas veces también al mismo tiempo (p. 19).

Este juicio de Margarita se quedará de una manera inolvidable en la mente del protagonista hasta convertirle en un ser “cargado de prejuicios” y que tiene “ojeriza a medio mundo” (p. 65), como solía decirle su amiga Blanca. El recuerdo permanente del hecho de haber nacido de noche, y el paralelismo que establece con las lechuzas, que siempre le obsequian sus amigos y que amontona en su casa, acreditan la opinión de Blanca. En efecto, se debe subrayar que la lechuza es un ave de mal augurio que siempre sale de noche igual que los nacidos de noche. Según su amigo Óscar, en la antigua China “[...] es el contraste negativo del ave fénix y anuncia calamidades” (p. 199).

Su vida amorosa está llena de fracasos, pues, es el prototipo de una persona indecisa que, según Margarita, buscará “siempre una coartada para no vivir” (p. 155). Aunque el protagonista afirma (pp. 319-320) que a él le gusta la vivacidad y el desprendimiento de Blanca, que le subyuga la inteligencia de Ana, su soltura y su sentido práctico, y que Clara le llena la vida de ternura, concretamente no pudo casarse con nadie pese a que no le causaban ningún agobio. El que sus padres, desde pequeño, y la mayor parte de las mujeres que conoció, le habían llamado “culo de

mal asiento”, “incierto”, “refunfuñón”, “No le da gusto ni su sombra” (p. 230), nos permite aprehender su carácter y podrá ser útil para comprender la postura que adopta a continuación.

2.4.2.2 La construcción del rasgo agorafóbico

Además del retrato físico y moral, pensamos que la agorafobia es un elemento de imprescindible análisis para la caracterización del personaje del loco en *Un mundo exasperado*. El relato que hace aquella noche en la que se presenta como “el espejo en el que se mirara el día de ayer o se mirara en el fondo toda mi vida” (p. 167), recuerda la trayectoria de una vida entera transcurrida en El Valle y en la Ciudad, jalonada de injusticias y de desgracias. El protagonista va subrayando, pormenorizadamente, los obstáculos con los que se encontró.

La casa familiar tiene, una vez más, una responsabilidad importante en la oscura pintura de su vida. La frustración y la ingratitud demostrada por su madre en su tierna infancia, desencadenaron una existencia repleta de contradicciones. “Muchas veces he pensado que algo debe haber de herencia u originario en mi conducta, algún estigma, algún signo o impresión inicial que yo he debido recibir desde el principio o tal vez alguna condena, ¿una mancha?” (p. 242), afirma con un tono melancólico, sospechando la existencia de algún determinismo que influye su comportamiento.

En efecto, cabe señalar que esta sospecha se vuelve pertinente cuando escudriñamos el ambiente que reina en el recinto familiar durante la niñez del protagonista. Algún día en primavera cuando empezaba los estudios primarios, al regresar una tarde, pasa al lado de un jardín y, emocionado ante la belleza y el perfume de las ramas, las hojas y las flores del membrillo, pensó inocentemente que

sería necesario que llevara unas flores a su madre para que disfrutara. De hecho, cortó “una rama pequeña” (p. 243) y se la entregó cuando llegó a casa. Pero ella las rechazó con desdén, pues las consideró como cosa robada arguyendo que “nosotros no tenemos membrillos en el jardín” [...] “y estas flores no crecen espontáneamente sin dueño” (p. 244).

El rechazo del regalo por parte de la madre, y de una manera despreciativa, representa para el protagonista el acto inaugural, catalizador de una vida en la que siempre encontrará ingratitudes y contrariedades. A su parecer, aquella “corrección” era otra fórmula de impartirle la orden del mandamiento original:

Ahora vete, ahora vete y pecha con tu confusión y tu pesar porque no has de hallar en adelante ni gratitud ni reconocimiento siquiera en ti mismo, sino que despuntará en ti, lo mismo que despuntará en todos, la espada de los tiempos. [...] Vete pues y pecha con tu desazón y tu condena, porque estás destinado a hacer convulsivamente por el solo amor de tu venganza y la sola, razón de tu humillación, pues no reparará en otra cosa que en la lucha la espada de los tiempos y llamará verdad a la victoria y victoria a la consecución [...] (pp. 245-247).

Pronunciamiento que, aunque fantaseado por el protagonista, en realidad se nos muestra proveniente del otro materno, como palabras encerradas en la memoria de su madre. Y de tan grande intensidad afectiva, que este pronunciamiento le muestra su vida como un sinfín de desazones y de desengaños. El recuerdo de aquella reacción materna se plasmará para siempre en su mente y representará, en el momento de la producción del discurso, el elemento medular de sus desgracias. Por eso concluye más tarde:

La casa de los padres es el líquido amniótico en el que se eterniza la deformación humana [...]. Las manías y las melancolías y también la falta de humor, la falta de perspectiva y generosidad [...] (pp. 333-334).

El recorrido de la obra pone de relieve algunos hechos que tienen una relación muy estrecha con la opinión del protagonista. Basta con apuntar, en primer lugar, la situación que se desarrolla durante un viaje en tren. Una niña que jugaba en el vagón, se entretenía suspendiéndose entre los asientos y dando volteretas. Al contrario que los demás viajeros que la admiraban y la animaban con sus clamores, el protagonista se inquietaba por la peligrosidad de los ejercicios que realizaba. Luego, a causa de un ligero tambaleo del tren, la niña perdió el equilibrio y él se esforzó en vano para cogerla, pero “se dio de bruces contra el suelo” (p. 144).

La caída de la niña, no provocada por el protagonista, quien, además, fue el único que intentó socorrerla, acarreó, paradójicamente, castigos e insultos. Se nos dice con estas palabras: “me sacudió dos manotazos en la cara que poco más me hacen saltar las gafas. “Malo, malo, malo y malo” (p. 144), un calificativo que choca con la sensibilidad del personaje y su carácter intrínseco, que él mismo demuestra a través de sus actos y lo subraya cuando dice: “yo soy un hombre de natural amable, bondadoso, soy un hombre cordial en el fondo” (p. 165).

Una situación análoga a la que precede ocurre cuando se topa con el “hombre de los guantes” (pp. 164-167). Al darse cuenta de que el periódico que tenía se cayó por el suelo, lo recuperó para entregárselo. El hombre lo tomó con menosprecio y se fue sin decir nada. Como no recibió ningún agradecimiento por su parte, exclamó: “¡Graciaaas!” (p. 166). Un grito agudo que traduce la decepción y la rebelión de una

persona que acaba de experimentar una falta de delicadeza hacia él, y pronuncia con rabia las palabras que esperaba del “hombre de los guantes”.

Otro suceso de parecidas características se desarrolla cuando acude en socorro de un portero (p. 253) que fue agredido por un hombre. Paradójicamente, su noble acción lo conduce a la cárcel, donde permanece seis meses mientras que el culpable queda impune. De ahí surge una reflexión profunda y madura acerca del objetivo que se había establecido, y una meditación sobre su propia condición. Entre los muros de la cárcel, algunas palabras y frases pronunciadas por el público en el momento en que se desarrollaba la acción, le repiquetaban y martilleaban obsesivamente el cerebro: “tú no entiendes nada” o “tú qué vas a entender”, “traidor”, “tú eres un burgués de mierda” (p. 255). A partir de ahí empieza a darse cuenta del carácter absurdo de la conducta humana y, además, de lo irrealizable de su proyecto en un mundo exasperado. Por eso dice:

Cambiar -empecé a intuir-, ilusión de modificar, de corregir y reemplazar el texto del mundo, cuando tal vez lo único que nos sea dado es enmendar su ortografía, corregir sus deslices tipográficos o incluso tal vez como mucho sus deficiencias de estilo si estamos atentos (p. 257).

Cabe mencionar que todos los desagradados mencionados no constituyen los únicos hechos negativos que preocupan al protagonista. Desde su casa, espacio que le sirve para recordar su vida, y desde el balcón, punto estratégico desde dónde contempla la ciudad, el protagonista hace una pintura de la deshumanización del hombre moderno, al que denomina “hombre virtual” por causa de la disgregación de los valores típicamente humanos, por ejemplo, el amor al prójimo.

En efecto, nota con desazón el desmoronamiento de las relaciones humanas. El hombre, habiendo perdido el calor y el amor que antes le ofrecían sus semejantes, ha buscado un paliativo cerca de los animales. Así, lo que llama “hombre virtual” atañe principalmente a las gentes sin entrañas, incapaces de mantener relaciones afectivas maduras con sus semejantes y que han dado en suplantarlas por las que traban con los perros, más dóciles, y manejables (p. 46).

El perro, animal doméstico por antonomasia, cumple la función de compañero e, incluso, la de confidente del hombre moderno, cuya conducta en la calle es semejante a la de un autómeta. El escritor Javier Tomeo afirma: “Nunca ha sido tan difícil como hoy amar al prójimo”⁹. Una idea que Félix de Azúa corrobora en *Diario del hombre humillado* cuando el diarista-narrador nos informa de que “la madre de Diego vive sola y sostiene conversaciones con su perro, un viejísimo pequinés; el animal tiene una enfermedad nerviosa que le tuerce el hocico con un temblor parkinsoniano, como si hablara. La vieja le comprende ‘leyendo en sus labios’” (pp. 169-170). Puede que la madre de Diego encontrase también la decepción en las relaciones humanas, igual que el protagonista de González Sainz, que presenta con énfasis la soledad del Hombre actual:

Van por las calles, y no pueden soportar las calles ni la gente ni la vecindad de la gente. Las calles son sólo distancia, tiempo, obstáculos; las gentes son numerosos, volúmenes, son sombras o bultos o unidades o bien estorbos u objetos de consecución (p. 273).

Se trata, pues, de la imagen del hombre desprovisto de valores como la hermandad, el amor del prójimo, la hospitalidad, etc., valores que, sin lugar a dudas,

⁹ <http://www.elmundo.es/magazine/num139/textos/tomeo1.html>

han sido disueltos en el engranaje de la civilización moderna. La consecuencia palpable que deriva de este mundo en “ruinas” es que “un hombre sufrido y cortés, un hombre de otra época” (p. 199), como lo es el protagonista, nada más que un extraviado, un desterrado, un despistado que no sabe a que santo encomendarse.

Esta situación es análoga a la de Samba Diallo, el joven estudiante africano que por los años sesenta se va a París para continuar los estudios, y que, nada más llegar, toma conciencia de su desfase en una ciudad moderna en la que nadie demuestra ningún sentimiento humano para con su semejante. En el Boulevard Saint-Michel de París, el protagonista de *L’Aventure Ambigue*, de Cheikh Hamidou Kane, hace el mismo diagnóstico que el protagonista de *Un mundo exasperado*, de González Sainz. Samba Diallo se sentirá envuelto y contaminado. Lo vemos tomando conciencia de la devaluación del hombre en el interior mismo de la civilización industrial:

Ces rues sont nues, percevait-il. Non, elles ne sont pas vides. On y rencontre des objets de chair, ainsi que des objets de fer. [...] Je marche. Un pied devant, un pied derrière, un pied devant, un pied derrière, un... deux... un... deux... Non! Il ne faut pas que je pense: un... deux... un... deux... Il faut que je pense à autre chose. Un... deux... un... deux... un... Malte Laurids Brigge... Tiens! Oui... je suis Malte Laurids Brigge. Comme lui, je descends le boulevard Saint-Michel [...] (Hamidou Kane, 1961: 140-141).

Además, no se puede esconder el hecho de que el aborrecimiento del mundo exterior se explica también por el individualismo de los que denomina “los políticos de profesión”. En efecto, con motivo de la presentación de la candidatura a la alcaldía de la “Ciudad”, que dio la oportunidad de presentar sus proyectos a todos los candidatos adscritos a la campaña electoral, excepto Rodolfo, que se singulariza por

una política “reformista”, todos los demás, Jorge, Manolo, u Honorio, no realizaron propuestas que abogasen por el interés general o el devenir de todos los ciudadanos.

Rodolfo, decepcionado, dice: “Nadie, en diez días de campaña, nadie, lo que se dice nadie, me ha hecho una sola propuesta de carácter general”; “ni una sola persona me ha hablado un instante de nada común” (p. 361). El protagonista encarece esta observación repitiéndose: “cada uno con su mísera locura que es la locura de todos”; “Ha desaparecido el demos y todos somos ya Todo y cada uno” [sic] (p. 361).

Ahora bien, siendo así las cosas ¿cómo sentirse cómodo en un mundo de adversidades, de ingratitudes y de desgracias? ¿Cómo sentirse cómodo en un mundo en el que ni siquiera se puede hallar refugio en la casa familiar? ¿Cómo seguir viviendo en un lugar donde no se está cómodo? Según la postura del protagonista, la solución idónea es el encierro provocado por el miedo agudo a los espacios abiertos del mundo exterior, o sea, la agorafobia. La escritora franco-canadiense France Daigle elucida las causas del encierro y de la agorafobia diciendo:

Toute peur de l’environnement mène inexorablement à une forme de dépérissement ou d’enfermement, quand ce n’est pas carrément à une sorte d’esclavage (Daigle, 1998: 68).

Frente a un mundo tan agresivo y perverso, al protagonista le apetece encerrarse en su torre de marfil, en una burbuja, como un caracol en su concha, con el propósito de tener un dominio del pequeñito mundo interior delimitado a su antojo. Es la razón por la cual durante la infancia solía desaparecer para ocultarse en:

Un espacio minúsculo y exiguo en el que convenía mis límites y trazaba mis reglas de juego [...]. Eran unas reglas y unos límites

cercanos y modestos que me permitían acabar minuciosamente todo el mundo interior que deslindaban y dominarlo con mi quietud y mi silencio (p. 349).

El segundo encierro ocurrido en la infancia se materializa durante la clase de Historia en la Escuela. En efecto, al darse cuenta de que se estaba ahogando porque hacía mucho calor, se fue a abrir la ventana, lo cual suscitó reproches por parte del profesor de Historia: “¡cuántas veces te tengo que decir que dejes las ventanas en paz, que te estés quieto!”, “¡que te estés quieto de una vez!” (p. 341). Este es el motivo por el cual se encerró, durante las clases, en un armario situado en el fondo del aula, sin salir de él porque estaba a gusto, “resguardado”, “quieto”, y se sentía cada vez más a sus anchas con el transcurrir de los días.

El mundo del armario se convierte pronto en un universo paradisíaco donde el protagonista traza una línea divisoria e invisible que le separaba del aula, del profesor, y de los demás alumnos. El armario representa para él un *locus amenus*, un mundo perfecto enfatizado por la presencia de “una araña” que construye su tela. Se trata, pues, de una especie de escapatoria, es una vía salvadora que le sumerge en un mundo onírico simbolizado por la presencia de la araña, cuya acción como artesana hace del insecto la figura soñada por el propio protagonista, es decir, “cambiar”, “corregir”, “reconstruir el mundo”.

Puede decirse que *Un mundo exasperado*, elaborado entorno al monólogo de su protagonista, es la oscura representación de un mundo en el que vive, pero que le infunde un perpetuo disgusto, pues no corresponde con sus ideales. La soledad, el encierro, constituyen su último amparo. Ni los amigos, ni los Hombres, ni la calle, ni la Escuela, y tampoco los padres, le han proporcionado una mínima seguridad. En cuanto a estos últimos, se pregunta:

Para que me voy a llegar pues a visitarles [...] a verles aunque sólo sea un momento para interesarme por su salud o acerca de lo que han hecho o dejado de hacer, si sé que me detestan igual que yo les detesto a ellos, que les molesto apenas pongo un pie en la casa porque llego a deshora o les desordeno las cosas [...] (p. 332).

Una vez más, este párrafo pone de relieve cómo “la casa de los padres” ha sido un lugar de reprobaciones, donde estaba condenado a aguantar amonestaciones, igual que las ha aguantado la vida entera. Por eso señala ahora con vehemencia el motivo de su postura: “¡Esa pura imagen de la desolación que a mí me basta evocar un momento para no querer salir de casa en una semana por mi propio pie cuando menos en un fin de semana!” (p. 114). Un fin de semana que le permite desgranar los eslabones de una cadena que constituyen la causa de un drama existencial. Un fin de semana durante el cual se niega a salir y prefiere aislarse como misántropo, al igual que solía hacer durante la infancia, ante una situación, a su parecer, aborrecible.

2.4.3 La función dramática del personaje del loco en *Un mundo exasperado*

Después del estudio de la denominación y de la representación del personaje en *Un mundo exasperado*, conviene ahora enfocar la atención en la función dramática que es otro elemento imprescindible para definir y construir al personaje. Este último aspecto, unido a los dos elementos precedentes, permite establecer su identidad. Pone énfasis en cómo actúa en la narración, en sus diferentes peripecias y su impacto en el desenlace del relato. Además, el estudio de la función dramática permite entrar en el meollo de la obra en la medida en que nos proporciona una conclusión simbólica de la misma. El momento en que se desarrolla la acción, que nos parece necesario señalar, viene explícitamente subrayado por el protagonista cuando habla de:

Esta noche fría y simétrica en que me mantengo en vela para tratar de recomponer y justificar, para intentar hacerme cargo si quiera de lo que ha sucedido hace unas horas y sucedió ayer todo el día o me ha sucedido quizás igualmente durante toda la vida” (p. 25).

Estas aclaraciones nos permiten tener una idea del marco temporal de la narración. Se trata, de un relato que abarca los cuarenta años de existencia del protagonista, y contribuye a conferir al conjunto de la obra un tono trágico, pues rompe con su deseo de quedarse encerrado en su casa como hemos mostrado en el apartado anterior. La estructura externa de la obra, que consta de setenta capítulos, nos ayuda a poner de relieve su esquema dramático sobre todo cuando tenemos en cuenta los espacios recorridos por el protagonista en el momento de la narración. Por un lado su casa o el balcón y, por otro lado, el Café de la Esquina o la calle cuando sale a defender al “hombre borracho” y aprovecha para imitar al imitador.

El relato que nos cuenta aislado en su casa, ocupa los sesenta y seis primeros capítulos. Es un relato pretérito que empieza a partir del día de su nacimiento, transita por la infancia, la adolescencia, la vida profesional como “corrector homologado”, sus relaciones con las mujeres, etc. Pero es desde la infancia que se visualiza uno de los componentes de lo que Greimas denomina “la dimention pragmatique”, es decir, las acciones que lleva a cabo y que son determinantes para dibujar su “etiqueta”. Apuntemos, primero, que las conductas del protagonista durante la infancia nos permiten encasillarle en la rúbrica de lo que Carlos Castilla del Pino (1989: 27) denomina “protosujeto”, pues, aún siendo niño, da a conocer comportamientos que se atribuye a una figura adulta. La manera con la que solía revelarse en la casa de los padres, o en la Escuela, denota su espíritu de firmeza y la condena de un mundo que le comprime y le asfixia. Basta con recordar, una vez más, el episodio del encierro en el armario, que dio lugar a su segunda expulsión de la escuela (p. 342), y que le convirtió en una figura singular que atraía la curiosidad de todos. A este respecto afirma:

Todavía congregaba mayor público a la salida, pues se había corrido la voz y concurrían los alumnos de otros cursos, el personal no docente. Querían ver cómo estaba instalado, qué posición tomaba, [...], y se maravillaban con mis circunferencias, con mis trazos continuos o discontinuos en el fondo del armario y también con mi dominio y mi recogimiento, con todo lo que daba de sí aquella angostura (pp. 345-346).

A lo que precede habrá que sumar “la escena del jarrón”, cuando el protagonista lo hizo caer descomponiéndose en pedazos minúsculos y, de repente, el protagonista sale del mundo quimérico en el que se había aislado (pp. 232-234). En

efecto, la escena que ocurre en la casa familiar de El Valle, es un recuerdo infantil muy semejante a una aventura quijotesca. Habiéndose empezado a acariciar “el caballo blanco de porcelana” con el que el Gobernador de la Provincia les obsequió el día de su nacimiento, y que hasta entonces servía de adorno en la habitación, el protagonista menciona:

En seguida comencé a imaginarme montado en su grupa, enhiesto, recorriendo al paso itinerarios insólitos y atravesando páramos y bosque al trote -resolviendo encrucijadas-, cabalgando días y noches al galope sobre aquel animal potente y hermoso cuyas riendas sin embargo manejaba a mi antojo (p. 233).

Cuando sale de este mundo onírico y nota los daños causados por él mismo, el niño toma conciencia de “el intento extraviado e imposible de recomponer lo descompuesto” (p. 234). Se trata de un relato que muestra las acciones desencadenados por el protagonista en la infancia y que le hacen ganar amplitud en el campo de esta dimensión dramática y adquirir “una identidad precoz”. Así, se le puede atribuir el calificativo de “niño precoz” según la perspectiva de Carlos Castilla del Pino (1989: 27).

Sin embargo, no existe ninguna frontera entre la riqueza de estas peripecias infantiles y las acciones enlazadas con la adolescencia del protagonista, pues seguirá con el mismo ímpetu. No estará de más señalar que se caracteriza por un espíritu vengativo que le permite socorrer a una persona víctima de una injusticia. El castigo que inflige al hombre que agredió al portero, traduce nítidamente su porfía, y realiza la tensión dramática en la medida en que lo sucedido le conduce a la cárcel, espacio que se convierte en un lugar de meditación sobre el mundo que pretendía corregir.

La vida amorosa del protagonista desempeña un papel importante a la hora de presentar su función dramática. Cabe decir que su conducta con las mujeres le acerca al personaje de don Juan Tenorio. Lo que más le interesaba no era casarse con una de ellas, sino ir cambiándolas según sus fantasías. Además, tenía una libido que nos parece extraña, y que nos permite calificarle de maniático sexual en la medida en que atestigua:

No pasaba día sin que hiciese todo lo que estuviera a mi alcance para hacer el amor o para ‘echar un palo’, como he oído -iba a decir para ‘joder’-, para ‘ayuntarme’; pero no ‘joder’ o ‘ayuntarme’ de una forma prudencial, una vez o un par o dos veces cada día, sino hasta seis y hasta dieciséis veces cada día o más bien cada fin de semana si mal no recuerdo. No vivía entonces más que para eso [...] (p. 203).

Por lo que atañe a los cuatro últimos capítulos de la obra, que tienen como espacio ficticio el Café de la Esquina, la calle y su habitación, puede decirse que representan el clímax de la obra. Su salida de la habitación es una especie de disparador que aligera el relato hacia un desenlace trágico y le confiere, además, un hondo valor simbólico.

Se puede decir que sale, primero, empujado por la voluntad de socorrer al hombre borracho que fue golpeado por el dueño del Café de la Esquina y, luego, víctima de una ecopraxia, el protagonista toma la resolución de unirse al espectáculo del imitador que ya tenía un público bastante importante. Mientras que el segundo imitador se preocupa por atraer la mirada de las gentes, podía entonces ver muy de cerca a “la anciana de caballo cano y su nieta” que llevaba muchas horas observando desde el balcón. Sin embargo, dentro de este regocijo del público que aplaude sin

parar a los dos imitadores, un coche atropella a la nieta de la anciana. Ante esta escena macabra, el público del Café se queda indiferente y sólo se oye:

El llanto agrio y disonante del niño de pocos meses [...] Ahora sus lloros resonaban más fuertes y destemplados entre el público del Café que había seguido paso a paso el espectáculo e imitación tras imitación y asistía de nuevo ahora a un definitivo e inimitable espectáculo (p. 389).

Enfatiza el narrador-personaje para dejar sentado el carácter patético e irremediable de la situación. Fiel a su propósito de “corregir” todo tipo de injusticia, el protagonista se echó sobre aquel hombre y le estranguló con todas sus fuerzas hasta “dejar su cuello lánguido e inanimado sobre el asfalto” (p. 392).

“L’ironie du sort” que deriva de este asesinato es que aquel hombre es González Arrieta, el “Gobernador de la Provincia” que, cuarenta años antes, propició su nacimiento en El Valle. Se puede ver, en este último acto macabro del protagonista, la concreción de los dichos de Ismael, el Escultor de El Valle. En efecto, hablando de aquella noche en la que el protagonista nació y que se caracterizaba particularmente por una oscuridad y un frío inéditos dice: “En días como éstos nacen los grandes constructores, los grandes capitanes de ejércitos y los grandes hacedores” (p. 15); pero matiza estas observaciones añadiendo lo que sigue: “Y en las noches de días como éstos nacen también los grandes solitarios, los grandes desechados y los asesinos (p. 15).

Esta última opinión de Ismael supone un aspecto importante del estatuto semiológico del personaje del loco en *Un mundo exasperado*: un hombre solitario, desechado, como hemos mostrado, y ahora asesino. El asesinato de González Arrieta, que ya era mayor de edad, asociado con la muerte de la niña, confieren a la

obra de González Sainz un alcance dramático y existencial. Aunque el protagonista hace un juicio de conciencia tras la muerte de la niña, y confiesa que “Me preguntaba asimismo acuciándome en qué medida habría colaborado a aquello con mi imitación” (p. 391), creemos que a él le incumbe la responsabilidad del lúgubre colofón de la obra.

Se trata de una burla al hombre que pretendía dar un toque particular al mundo, corrigiéndolo y perfeccionándolo. De ahí las frases que el protagonista piensa que hubiera pronunciado Margarita Martínez Frau después de la tragedia:

‘Ahora ya has corregido por fin’ [...] ‘ahora ya has completado y has realizado tu obra y puesto en práctica tu voluntad de corrección y tu ansia de enmienda. Y es que las tensiones nunca se deshacen’, se alivian o acentúan, pero no se deshacen, se dilatan o contraen y se tienden o distienden, pero jamás se deshacen para que justamente pueda haber alegría y tristeza, vida y muerte [...] (p. 393).

Estas frases materializan no sólo el carácter ilusorio del proyecto que pretendía llevar a cabo, sino también una toma de conciencia de la dualidad de la vida, que no es nada más que una simbiosis de lo bueno y lo malo, de lo feo y lo bello, etc. Así, *Un mundo exasperado* es el símbolo de la vida con sus lacras, y también símbolo del Hombre virtual que presta más atención al juego, a cosas irrisorias, como presenciar el espectáculo de los mimos antes que sentirse preocupado por el dolor del prójimo, como aquella niña de “pocos meses” que lloraba pero que nadie le atendía y cuyos llantos representan los gritos de angustia de una inocente en un mundo exasperado. La muerte de la niña y el asesinato del “anciano”, explayan la sombra lúgubre de la tragedia de la existencia humana

situando a la muerte en las dos extremidades de la vida, infancia y vejez, como un destino implacable que atosiga a cualquier ser humano.

Más allá de este final trágico, nuestro análisis nos permite desembocar en lo que Gérard Genette llama “transtextualité”, esto es, “tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes” (Genette, 1979: 87). El autor de *Volver al mundo* parte de la experiencia vital del protagonista para poner énfasis en la absurdidad de la vida, una idea filosófica cultivada por escritores como Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Samuel Beckett y Franz Kafka. *Un mundo exasperado* es la pintura de una existencia absurda, angustiosa y oscura. El pesimismo, los sentimientos melancólicos por causa del “non sens” de la vida, nos permiten considerar al protagonista de la obra como el *alter ego* de Josef K. en *El proceso* de Kafka. En efecto, en la mañana de su trigésimo cumpleaños, este empleado ejemplar de un banco es arrestado por dos hombres sin saber el crimen que cometió. Ante ellos afirmará ingenuamente:

[...] el asunto no puede tener mucha importancia. Esto lo deduzco por el hecho de que estoy acusado, pero que no puedo hallar la más mínima culpa por la que se me pudiera acusar. Pero esto también es secundario, la pregunta principal es: ¿Por quién he sido acusado?, ¿qué autoridad instruye la causa?, ¿son ustedes funcionarios? Ninguno lleva uniforme, [...] (Kafka, 2006: 74-75).

Hasta su asesinato, no tendrá ninguna respuesta a estas preguntas y permanecerá como un hombre cándido en un mundo insondable, aunque como dice el narrador: “K. vivía en un estado de derecho, la paz reinaba por todas partes, todas las leyes se mantenían vigentes” (Kafka, 2006: 68). El universo de *El proceso* que

ahora relacionamos con *Un mundo exasperado*, viene claramente expresado por Bernard Groethuysen, el prologuista de *Le procès*, cuando dice:

Dans le monde de Kafka, il n'y a pas de vide où l'on puisse se réfugier. La ligne est tracée. Vous la suivez. Et à mesure que vous la suivez, elle se raccourcit d'autant. À droite et à gauche, il n'y a rien, pour vous du moins, car vous ne sauriez atteindre les lignes des autres. Tout se passe more geométrico, et tout ce qui est, est d'une géométrie infiniment complexe. Sachez voir sans comprendre. Le non-moi est avant le moi. La géométrie précède l'esprit (Kafka, 1957: 13; el subrayado es nuestro).

Tanto Josef K. como “el último hombre moral” de González Sainz, son víctimas de un mundo incomprensible hecho con leyes preestablecidas e inquebrantables. La única conducta que tienen que adoptar es la resignación. El imperativo de la antepenúltima frase de la cita arriba mencionada, “Sachez voir sans comprendre”, constituye la quintaesencia del mensaje filosófico del pensamiento de Kafka que el escritor soriano transmite también en su obra. Hablando de su proyecto artístico, González Sainz testimonia que opta por:

una literatura que se enfrenta a los grandes temas de la condición humana y que intente decir algo relevante sobre nuestro mundo de hoy, sobre este mundo que está dando vueltas de tuerca epocales y donde las viejas visiones del mundo, incluidas las progresistas, hacen ya aguas por muchas partes [...]. Me interesan poco las historias de éxito, la literatura bisutería, que sin embargo no desdeño –cada cosa tiene su momento-, y la literatura resultona que tiene más de telefilm ruidoso lleno de efectos especiales que de literatura. Como referentes intento tener a los grandes escritores del siglo XIX y XX: Faulkner,

Proust, Kafka, Bernhard, Benet, Galdós, Musil, Dostoievski...con ellos, y con muchos otros, creo que es con quien hay que entablar un diálogo continuo porque ellos acertaron a ver y expresar de forma admirable algunos de los misterios y los problemas de la vida y la índole del hombre y del mundo [...] ¹⁰”

El final siniestro de la obra pone en entredicho el inmenso proyecto humanitario del protagonista, cuya preocupación durante toda su vida ha sido defender lo que él mismo considera: “Causas abnegadas y excelentes como ‘la felicidad y la justicia universales’, ‘la belleza y la armonía de la Ciudad’ o [...] ‘la paz mundial’, ‘el fin de las contradicciones’? [Sic] (p. 186). El hecho de no haber alcanzado estos excelsos objetivos, sería un llamamiento a aceptar el mundo tal como se presenta, sin la mínima intención de hacer una corrección absoluta del mundo, tal como lo ha intentado el personaje del loco en un mundo exasperado.

¹⁰ Véase Javier Narbaiza, entrevista a González Sainz, en www.soria-going.com/Biblioteca/autores/au_10.htm

2.5 Estatuto semiológico del personaje del loco en *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad*, de Félix de Azúa

2.5.1 La representación del personaje: ¿historia de un filósofo o de un idiota?

El deseo de Félix de Azúa de ofrecernos un personaje iconoclasta se nota a partir de la escasez de los detalles que puedan permitir retratarle físicamente y una gran propensión hacia su aspecto cognoscitivo. Así, los tres detalles físicos de la última página de la obra que el protagonista narrador presenta cuando se acerca al espejo: “un hombre de escaso cabello, de mejillas hinchadas, con una sonrisa infantil” (p. 133), demuestran que en las páginas anteriores lo prioritario ha sido, más bien, la puesta de relieve de la evolución de su pensamiento.

En efecto, el idiota de Félix de Azúa nos seduce por su manera de poner en práctica el procedimiento de la duda metódica del filósofo René Descartes. En la filosofía cartesiana, no es cuestión de dudar por dudar como hacen los escépticos sino considerar la duda como punto de arranque o etapa fundamental y transitoria que nos guía hacia el conocimiento sensible e indudable del mundo. Así, el escepticismo existe en la metodología cartesiana como mediadora para alcanzar la verdad.

Pero, conforme afirma Laura Benítez, “Entre las formulaciones escépticas de Descartes dos han llamado la atención de los autores contemporáneos: la del dios engañador y la del sueño” (Benítez, 1993: 80). Estas aseveraciones nos sirven de trampolín para presentar cómo el protagonista de la obra pone de relieve los dos principales núcleos del escepticismo cartesiano. Sin embargo, conviene, en primer lugar, que reproduzcamos, *in extenso*, la primera idea tal como viene enunciada en las Meditaciones metafísicas:

Supondré, pues, que existe, no por cierto un verdadero Dios, que es la soberana fuente de verdad, sino cierto genio maligno, tan astuto y engañoso como poderoso, que ha empleado toda su habilidad en engañarme (Descartes, 1998: 25).

En la obra objeto de nuestro estudio, el narrador anónimo después de establecer que la casualidad ocupa un lugar importante en la historia de la educación en cuanto verdadero formador de la personalidad plantea unas interrogaciones que giran, entre otras, entorno al azar y a la extraña paradoja que suele existir entre el potencial natural de algunas naciones y sus necesidades vitales antes de subrayar la idea de un Dios engañador:

¿Qué azar condujo a Hölderlin hasta la casa del banquero Gonttard, o sea, hasta la locura? ¿Podemos seguir llamando ‘suerte’ o ‘casualidad’ a la coincidencia de neoplatónicos florentinos y momias egipcias embalsamadas con papiros cubiertos de diálogos socráticos? ¿Es irrelevante que los mayores yacimientos de petróleo se encuentren en naciones, no sólo incapaces de utilizarlo, sino carentes de agua, en respuesta a la esponja empapada de vinagre que se alza ante el Sedito? Estas cosas hacen pensar en un Dieu trompeur, y por consiguiente en un Dieu (p. 47).

Estas declaraciones nos hacen pensar en un personaje muy alejado del conocimiento por causa de la imposibilidad de afirmar tajantemente si está o no engañado por “un Dieu trompeur”. En la última oración gramatical que remata la cita arriba mencionada: “y por consiguiente en un Dios”, el idiota trepa la idea de la existencia de un posible genio maligno que engaña para confesar de manera indudable, la influencia divina.

Sin embargo, aunque aquí el procedimiento se presenta bajo una fórmula sintética, puede decirse que el parecido con las conclusiones de René Descartes respecto a la idea del “dios engañador” es evidente. En efecto, en su quinta meditación, que representa el colofón de la duda metódica cartesiana, el filósofo llega a la conclusión según la cual, Dios existe, pues, no puede dejar de ser verdadero lo que concibe clara y distintamente:

Pero después que reconocí que existe un Dios, porque al mismo tiempo he reconocido también que todo depende de él y que no es engañoso, y que como consecuencia de ello he juzgado que todo lo que concibo clara y distintamente no puede dejar de ser verdadero; aunque no pienso más en las razones por las que he juzgado que aquello era verdadero, siempre que me acuerdo de haberlo comprendido clara y distintamente, no se me puede aducir ninguna razón contraria que me haga ponerlo jamás en duda, y de este modo tengo una ciencia verdadera y cierta (Descartes, 1993: 108-109).

En la perspectiva cartesiana, tener claro la existencia de Dios es un elemento capital para establecer la simbiosis Dios-ciencia perfecta¹¹; igual que el protagonista halla respuestas a sus preguntas después de admitir la existencia divina.

En cuanto al sueño, que representa la segunda formulación escéptica, es el lugar donde viene presentado de una manera ilusoria el mundo externo, lo que implica un obstáculo para el acercamiento a la verdad. Se trata, pues, de un estadio inconsciente durante el cual nuestras percepciones del mundo vienen falseadas. Descartes estima que, a diferencia de lo que se da en la vigilia, “lo que se presenta en

¹¹ Juan de Dios Vial Larraín (1998: 108) subraya que Descartes parte de la existencia de Dios para desembocar en lo que llama “ciencia perfecta”. Menciona que hoy en día sería lugar común ver en esta asociación entre Dios y la ciencia una modalidad de pensamiento pre-científica, esto es, propia de un estadio teológico-metafísico anterior a la ciencia moderna.

el sueño no parece en ningún modo tan claro ni tan distinto” (p.16), aunque un poco más adelante, afirma la inexistencia de “indicio cierto” que permita distinguir la vigilia del sueño:

Pero pensando en ello cuidadosamente, recuerdo haberme engañado a menudo con parecidas ilusiones, mientras dormía. Y deteniéndome en este pensamiento, veo tan manifiestamente que no existen indicios concluyentes ni señales lo bastante ciertas por medio de las cuales pueda distinguir con nitidez la vigilia del sueño, que me siento realmente asombrado; y mi asombro es tal que casi llega a convencerme de que duermo (Descartes, 1993: 16-17).

En la obra de Félix de Azúa, el personaje cae en un pretendido sueño cuando empieza a preocuparse por la cuestión de la “identidad” o “relación”. La triple referencia al sueño: “me quedé absurdamente dormido [...] En ese preciso momento me dormí. No soñé, pero tuve una revelación” (P. 90), es un indicio que demuestra que el personaje titubea en su pensamiento respecto al sueño. Ahora bien, según Laura Benítez, “no saber si se está dormido o despierto es incompatible con el conocimiento del mundo exterior” (Benítez, 1993: 82). En esta fase de la investigación sobre el contenido de la felicidad filosófica, el personaje queda preso en los límites de su propio pensamiento porque no consigue revelar con certeza la frontera entre lo que ve en el mundo onírico y lo que es en la realidad.

Es más, en el personaje se nota una fuerte impregnación del pensamiento filosófico de Immanuel Kant y de Spinoza. En efecto, se va al campamento provisto de libros como *Las Meditaciones* de Descartes, *La crítica del juicio* de Kant y *El tratado teológico-filosófico* de Spinoza, libros que tienen en común el afán de análisis, del entendimiento y del conocimiento. Por eso afirma que su instancia en el

parlamento “Fueron tres meses de intensísima actividad intelectual, en el ámbito adecuado para toda auténtica reflexión” (p. 77). Así nos parece lleno de significado las revelaciones del filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein cuyo consejo: “Basta con prestar atención” (p. 91), se afianza con la preocupación analítica de los mencionados filósofos. En efecto, para Ludwig Wittgenstein la filosofía es una praxis analítica crítica:

El objetivo de la filosofía es la clarificación lógica de los pensamientos. La filosofía no es una doctrina, sino una actividad. Una obra filosófica consta esencialmente de aclaraciones” (Wittgenstein, 2002: 65).

En este camino de la búsqueda del contenido de la felicidad, se puede notar que, según va evolucionando la obra, el protagonista se esfuerza en llegar a conclusiones irrevocables, a un conocimiento que se desprende de un procedimiento riguroso, válido para avalar la nulidad del contenido de la felicidad. Además, cumple con una función prometeica, pues, la investigación acerca del contenido de la felicidad nace del deseo de aportar un significado novedoso de la palabra y, por consiguiente, cambiar la visión de los miembros de su generación que, en aquel entonces, tenían una idea ilusoria de la felicidad; ofreciendo así un interesante “análisis de la historia inmediata de los que fueron jóvenes en mala época” (Adolfo García Ortega, 1988: 74). Eso es lo que Platón considera como papel del filósofo, quien tiene que liberar a los suyos del mundo de las tinieblas, del oscurantismo y de la ignorancia. Hablando de Platón, Antonio Alegre Gorri precisa:

Platón había buscado afanosamente el principio an-hipotético de todas las cosas, el bien, que era el objeto máximo de conocimiento, el que

confería, por lo tanto, la felicidad. Se había percatado de que los hombres generalmente se extravían por errados caminos; así nunca pueden dar en el blanco del máximo conocimiento y no pueden, por consiguiente, ser felices. Es decir, se hallan prisioneros en una cavernosa morada, y toman por real, verdadero y bueno sólo las sombras de lo real, verdadero y bueno. La misión del filósofo consiste en ayudarles a encontrar el camino ascendente de la salida de la caverna, de la liberación. Liberados, verán el Sol-Bien, es decir, conocerán con perfección y serán felices (Gorri, 2002: 12-13).

La opinión de Alegre Gorri apunta perfectamente a los contextos espacial y espiritual que favorecen el inicio de las investigaciones sobre el contenido de la felicidad. El protagonista se destaca de la muchedumbre para emprender una misión salvadora, prueba incontestable de su espíritu filosófico y de un subyacente enfrentamiento con la contemporaneidad.

Sin embargo, es no cabe duda que este papel pueda suscitar algunas preguntas relativas al estado de la salud mental del protagonista: ¿En qué medida se le toma por idiota, pese a sus destacables reflexiones sobre un tema filosófico y existencialista? o ¿cuáles son los elementos que traducen algunas deficiencias psíquicas? “There is often something radically strange in the language of others” afirma un crítico norteamericano¹². Ahora bien, pensamos que el aspecto más llamativo de un “lenguaje extraño”, es no sólo el hecho de apartarse del código lingüístico establecido sino también del pudor. Así pues, se notará que el idiota quiebra todas las barreras, deroga las normas del buen sentido, para dejar filtrar en sus actuaciones los rasgos de un desequilibrado.

En plena experimentación del contenido de la felicidad amorosa, por ejemplo, cuenta cómo a los dieciocho años cumplidos, se echa al mundo de la fornicación. En

¹² Véase Michel Foucault en *Historia de la locura en la época clásica*, México, FCE, 1991.

efecto, Victoria, la mujer casada con un notorio y amante de su tío, es también la mujer con quien mantiene una relación sexual en público ante su madre y sus dos amigas, aunque éstas estaban presenciando un programa en la televisión:

A pesar de todo, lo esencial fue que, sin yo saber cómo, me encontré con una de sus vulvas inexplicablemente situada en el lugar adecuado, estando ambos con las piernas recogidas sobre el sofá y, por decirlo así, como dos cuatros, uno detrás del otro, quedando mis rodillas ocultas bajo su amplia falda (p. 42).

El protagonista nos parece aún más extraño cuando la monotonía sexual con Victoria durante algunos meses le hace añorar el hecho de tener un solo pene:

Pero llegó un momento en que nos repetimos. Era inevitable, a pesar de sus pechos y sus vulvas. Y lo más probable es que fuera culpa mía, pues en todo aquel tiempo, yo, la verdad, no conseguí tener más que un pene (p. 43).

Cabe precisar, sin embargo, que la imbecilidad del protagonista parece estar ligada, curiosamente, al hecho de caminar a menudo sobre una alfombra de calamares. En efecto, para muchos personajes de la obra, es su rasgo definitorio más destacado. A modo de ilustración es menester recordar que Victoria interrumpe sus excentricidades sexuales diciendo “¡ahora, idiota!”. Un poco más adelante, la madre de Pedrito le dice “ya decía Susana que parecías tonto”; y cuando intenta saber quien es Susana; la madre replica “¿Todavía no sabes ni su nombre? Mi hermana, imbécil” (p. 59). El protagonista revela este rasgo de su personalidad diciendo que “sabía que se llamaba Susana, que me tomaba por tonto, y que pronto se iba a enterar de lo mal que suelo comportarme cuando piso calamares” (p. 59).

A estos detalles cabe añadir el estado de ánimo del personaje cuando está a punto de concluir su historia. Llegado a un momento en que estaba desprovisto de su propio “Yo”, afirma que lo único que le quedaba era su capacidad retentiva, es decir, su memoria. “Yo no formaba parte ni de la compañía de actores, ni del público. Yo era una memoria sin dueño” (p. 127). Esta memoria sin dueño es la que surge de un sujeto “muerto” y que carece en aquel momento preciso de sensatez, de orden riguroso en la reconstrucción del mundo en que vive. Lo que nos ofrece es, según sus propias palabras, “la visión de un idiota”:

Había suprimido la angustia, sí, pero como esos locos frenéticos a quienes se les extirpa un trozo de cerebro y quedan en un estado vegetativo o mineral.

Ahora, desde mi muerte a medio hacer, recuperaba los fragmentos de la tragedia. Fragmentos de cuerpos, de objetos, de pensamientos. Un mundo hecho pedazos, de imposible recomposición, esparcidos sin orden en el teatro ruinoso de mi memoria. La visión de un idiota (p. 130).

Pese a éstos detalles que ponen de relieve las idioteces del protagonista, pensamos que es de un grado bastante diferente al de Pedrito, un muchacho “totalmente imbécil” cuya madre le pidió vigilar a cambio de cinco mil pesetas mensuales. A este se le ocurre, a veces, romper los cristales de los coches o cometer todo tipo de incidentes. Habrá que presentar al lado de Pedrito, su pariente, en cuya casa descansa cuando sale del campamento, prototipo misántropo y megalómano que cree que “sólo él en el mundo era una persona SENSATA aunque estaba perfectamente desequilibrado” (p. 104, énfasis en el original).

A contrario, el protagonista anónimo es más bien, una persona que pone en valor los resultados de una reflexión madura e impregnada de un profundo sentido filosófico. Hablando de Félix de Azúa, Fernando Savater afirma:

Su protagonista es idiota, pero un idiota del tipo autorreferente, es decir, un idiota intelectual. Es el único personaje que permite desarrollar todos los virtuosismos del pastiche (introspectivo, ideológico, filosófico, hermenéutico [...]) (p. 14).

En este contexto, la locura y la reflexión filosófica se presentan como dos entidades compatibles. Esta idea constituye una parte interesante de los trabajos de Felman Shoshana sobre el tema de la locura y de la filosofía. En efecto, se apoya en filósofos como Hegel y Nietzsche¹³, quienes consideran la locura como parte integrante del pensamiento, para presentar sus lazos indefectibles.

La investigadora de la Universidad de Yale apostilla: “la folie n’est possible que dans un monde en conflit de pensées. La question de la folie n’est donc autre que la question de la pensée” (Shoshana, 1977: 37). Por su parte, el idiota de Félix de Azúa no sólo hace gala de una maestría de la metodología cartesiana como hemos mencionado más arriba, sino que incorpora también la concepción que tiene del tema de la locura. El cogito ergo sum no excluye la locura, pues, en la óptica de Descartes, siendo loco o no el pensamiento es un elemento determinante de nuestra existencia. Estas declaraciones de Foucault y de René Descartes, que prestamos a Felman Shoshana, pueden atribuirse al idiota de Azúa:

¹³ Hegel, *Encyclopédie* (‘Philosophie de l’Esprit’), París, Germer Baillère, 1867. (Traducción francesa de Véra), p. 383 ; F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, París, Le livre de poche, 1968, p. 193.

Le sens de la demarche cartésienne n'est pas comme l'affirmait Foucault, 'Moi qui pense, je ne peux pas être fou', mais bien plutôt : 'Que je sois fou ou non, Cogito, sum'; 'Même si la totalité de ce que je pense est affectée de fausseté ou de folie [...], je pense, je suis pendant que je pense' (Shoshana, 1977: 87).

Así, se puede decir que la obra de Félix de Azúa es, a la vez, la historia de un idiota pero también de un filósofo que camina en el sendero del pensamiento apisonado por los maestros de la filosofía.

2.5.2 De la ruta de la dialéctica del Amo y del Esclavo a la función dramática del personaje del loco

El protagonista nace en un contexto socio-histórico particularmente rígido caracterizado por la aniquilación de las libertades fundamentales del individuo. Así, crece bajo el peso de las injusticias que derivan del régimen franquista y de los que forman parte de su ambiente más inmediato. La infancia se convierte en una etapa durante la cual tuvo enfrentarse a muchas adversidades y a un mundo incomprensible. El recuerdo incisivo del primer tortazo que recibe por haber pronunciado la palabra “coño”, el error profesional de su primer Médico que le dictamina cáncer de huesos en donde sólo había un dolor anodino, y la intransigente educación que recibe en el colegio religioso, calificado por el protagonista narrador como “reserva de antropoides”, le convierten en “uno de los ciudadanos más abofetados durante su infancia y juventud que ha producido la así llamada burguesía catalana” (pp. 22-23).

Centrándonos en los once años transcurridos en el colegio, considerado por el protagonista como un verdadero “centro de destrucción” (p. 25), se nota que tuvo que

aguantar los castigos corporales que le administró todo el estamento profesoral que, por encima de todo, no tenía cuentas que rendir a nadie. Se trata de un universo infernal en el que el rigor y el castigo desproporcionados traumatizan e incluso animalizan al niño, pues se halla en presencia de fuerzas dominadoras que le someten a un tratamiento inhumano anulando, por supuesto, su valor intrínseco:

En realidad no les interesaba nada de nada que FUÉRAMOS niños, lo que exigían era que ASUMIÉRAMOS esa condición con el fin de eliminarnos de este mundo sin incurrir en ninguna responsabilidad penal. A un supuesto niño se le puede pegar, torturar, idiotizar, comprar y vender sin que nadie proteste, y menos en una dictadura fascista y católica, que es la más rastrera y ruin de las dictaduras (pp. 25-26, énfasis en el original).

Ahora bien, siguiendo el razonamiento de Alexandre Kojève, que destaca el hilo conductor que vertebra el contenido de la Fenomenología¹⁴, constituido por la dialéctica, notamos que las relaciones interhumanas siempre están regidas por la ley de la potencia que implica, necesariamente, la existencia de un ser débil que se somete a la voluntad del más fuerte. Esta dialéctica viene subrayada de manera lacónica y sentenciosa con las siguientes palabras: “el mundo pertenece a un amo, divino o humano, del cual él [el hombre] es esclavo” (Kojève, 1982: 8; el subrayado es nuestro).

Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad se inscribe en la lógica de la dialéctica hegeliana en la que el protagonista, consciente de la servidumbre de la que es víctima, optará por una vía que le permita romper la

¹⁴ Pierre-Jean Labarrière, *La phénoménologie de l'esprit de Hegel : introduction à une lecture*, París, Aubier-Montaigne, 1979 ; G.W.F.Hegel, *Fenomenología del espíritu* [trad.de Wenceslao Roces, con la colaboración de Ricardo Guerra], Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2004.

relación establecida, o sea, la supresión dialéctica del mundo para liberarse. Sin embargo, no asistimos en la obra a una rebeldía contra los que constituyen la “factoría de brutalidades”, es decir, los religiosos del colegio, ni mucho menos contra una persona de carne y hueso, sino contra sí mismo, esto es, por un lado su “cuerpo”, y por otro la “felicidad”, que representa el blanco de sus investigaciones.

Hablando de su “Cuerpo”, el protagonista lo considera como paradigma del “Amo” que somete al “alma” a la Esclavitud. Por causa de esta dependencia, opina que es inútil conservar la vida del “cuerpo” en la medida en que representa, en plena investigación sobre el contenido de la felicidad filosófica, un verdadero escollo para llegar a “conclusiones IMPORTANTES” (P. 90, énfasis en el original). Por eso es por lo que cuando está a punto de acabar con el campamento se suicida. Un acto sangriento que consiste, según sus propias palabras, en:

Demostrarle a mi cuerpo que yo no estaba dispuesto a conducirlo en cualquier circunstancia, sino sólo en aquellas condiciones que a mí me satisficieran, era una necesidad perentoria para la investigación del contenido de la felicidad. Mantener la vida a toda costa es algo propio de Esclavos, los cuales tienen un Amo fuera de sí, cuyo nombre es “instinto” y también “conservación” y también “instinto de conservación”, pero cuyo verdadero nombre es VOLUNTAD DE SUMISIÓN (p. 89, énfasis en el original).

Al matar el cuerpo, el personaje quisiera ponerse al abrigo de las inevitables exigencias fisiológicas como el hambre, la apreciación de lo bello o el dolor, principales frenos para una reflexión profunda. Se destaca de este suicidio el coraje, la valentía, y el espíritu perentorio del personaje que se rebela contra una situación que estorba su plena evolución.

Por lo que reza con su rebeldía contra la felicidad, empieza al final de su investigación, cuando se da cuenta de que sólo es un sistema que perpetúa la Historia de los Esclavos. Se deshace de la felicidad al igual que lo hizo con su cuerpo, por lo que condena al hombre al presidio de la “sumisión”. Basta con ilustrar esta idea con la conclusión sacada de la investigación artística. En efecto, el protagonista llega al “axioma” según el cual el artista nunca puede, por antelación, tener una idea precisa de la acogida reservada a su obra. No resulta, entonces, importante, empeñarse en cualquier creación puesto que su éxito no depende del sujeto productor sino que es tributario del juicio ajeno. El artista y su obra están condenados a la “sumisión”, pues, según el narrador:

Desde el momento en que no es una decisión propia sino VENIDA DE FUERA, es perfectamente inútil para la investigación del contenido de la felicidad, pues, estamos una vez más, en la esclavitud de la sumisión (p. 112, énfasis en el original).

Esta voluntad de negarse al orden establecido, materializado aquí por el rechazo del “cuerpo” y de la “felicidad”, principales Amos que “nos” someten a la esclavitud, atesta del “Deseo antropógeno”¹⁵ inherente a la personalidad del protagonista y a la naturaleza humana en general. La libertad se adquiere mediante la acción, siendo ésta el único medio para alcanzar nuestros deseos. Según Kojève, el espíritu revolucionario resulta necesario para separarse del “el Mundo dado”, esto es, el mundo de la esclavitud. Por eso afirma el protagonista cuando vuelve a la vida después del suicidio personal:

¹⁵ Alexandre Kojève denomina “Deseo antropógeno”, por oposición al deseo animal, el Deseo humano que constituye un individuo libre e histórico consciente de su individualidad, su libertad, de su historia, y, finalmente de su historicidad (Alexandre Kojève, 1982: 12).

Yo era AHORA un hombre libre que sólo acepta vivir bajo sus propias condiciones. Así que tomé mi renacimiento con naturalidad, seguro de no haber cometido un suicidio FRUSTRADO, sino más bien una guerra de liberación VICTORIOSA. El triunfo sobre la muerte es una de las más intensas sensaciones que se puedan experimentar (p. 93, énfasis en el original).

Se trata de una “negatividad-negatriz” que hace del personaje un hombre de acción y es además un elemento que nos proporciona razones suficientes para considerarle como uno de los alumnos de Alexandre Kojève y de Hegel. En efecto, para estos maestros, el riesgo es algo fundamental en la satisfacción del deseo humano:

El hombre se “reconoce” humano al arriesgar su vida para satisfacer su Deseo humano, es decir, su Deseo que se dirige sobre otro Deseo” (p. 15) [...] El hombre que no ha experimentado la angustia de la muerte no sabe que el Mundo natural dado le es hostil, que tiende a matarlo, a destruirlo, que no se dan allí las condiciones esenciales que puedan satisfacerlo realmente (Kojève, 1982: 37; énfasis en el original).

A partir de lo que precede, se visualiza cómo Félix de Azúa se pone en la línea del pensamiento hegeliano a través del suicidio voluntario del protagonista de su obra. “El triunfo sobre la muerte es una de las más intensas sensaciones que se puedan experimentar” (p. 93), afirma el protagonista como si estuviese parafraseando a Alexandre Kojève. Sin embargo, la muerte representa el elemento que aporta una coloración trágica al relato y coloca al personaje en el epicentro de la función dramática. Resulta, además, llamativo el espantoso giro que toma el relato cuando el

personaje anuncia su propia muerte. En efecto, nos enteramos de los hechos por el propio narrador personaje:

Al día siguiente me maté. Dicho así parece algo irreparable, pero no lo es tanto. Como ya he relatado, yo había superado la creencia en mi individualidad, elevándome al ámbito del pensamiento que se piensa a sí mismo. Lógico era que suprimiese la última atadura que mantenía con MI MENTIRA, es decir, el deseo irracional de conservar la vida del cuerpo cuando ya es innecesaria (p. 89, énfasis en el original).

Hasta la resurrección anunciada unas páginas después: “Volví a la vida en el Hospital Militar de Barcelona” y cuando abrí los ojos no había nadie. Sólo tres enfermos, aparte de mí, ocupaban la inmensa sala de luz grisácea y espeso olor a formol” (p. 93), no asistimos a ninguna interrupción de la historia contada desde el principio por el protagonista, ni a un personaje que le releva, sino al mismo personaje “muerto” y que continúa con sus investigaciones sobre el contenido de la felicidad.

Se puede notar que el personaje inicia una nueva vida en la que le hallamos sumergido en un universo fantasmagórico. Entra en su sueño una luz carnal y femenina dotada con capacidades de comunicación verbal, “rosados dedos, rosados dedos” (p. 90). Además, el narrador afirma:

Tales dedos -Restos de la abominable digitalidad de Judas- me rozaban la frente y transformaban mi cráneo en una caja de cristal en cuyo interior me encontraba yo mismo, en forma de mosca, buscando una salida. Pero no podía encontrarla (pp. 90-91).

Así, el espacio textual nos lleva fuera de las orillas de lo verosímil para introducirnos en lo maravilloso, en lo fantástico, en un universo en el que el protagonista se metamorfosea, al igual que su entorno, como el filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein que aparece bajo forma de un perro y además guarnecido de un rabo entre las piernas que es “la Diana cazadora de ultratumba”. La revelación de lo ininteligible es aún más palpable cuando el personaje bebe, come, sigue cumpliendo con su cometido en el campamento y confiesa haber negado a matarse porque era inoportuno. “Pero, cuidado, si no me maté fue porque NO ERA NECESARIO” (p. 92, énfasis en el original). Se trata, pues, de un fragmento de vida después de un suicidio pronunciado que trae la sombra de lo misterioso al conjunto de la obra y, confiere al protagonista su indubitable dimensión trágica, polifacética y compleja.

Esta complejidad se enfatiza aún más cuando anuncia su resurrección: “Volví a la vida en el Hospital Militar de Barcelona y cuando abrí los ojos no había nadie” (p. 93). Pero se trata ahora de un sujeto disminuido físicamente, pues, había perdido una oreja, estaba sordo de la otra y, después de conseguir un empleo en la editorial Barras y Estrellas como corrector de pruebas, su condición deviene aun más dramática porque pierde, por fin, la vista. Este personaje sobreviviente escapa así de la dimensión humana en la medida en que es consciente de su situación:

Me encontraba como al comienzo, antes del primer tortazo, enteramente vacío, abierto y sonriente, pero YA NO ERA YO. Aquel que había hecho el recorrido había quedado atrás. En el presente, lo único que me daba unidad era el recuerdo del camino recorrido, pero no el sujeto que lo había recorrido. Me sentía depositario de una experiencia sin sentido ni contenido, pero comprensible en tanto que pasado. Era el depósito de un conjunto infinito de datos singulares que

sólo yo poseía, gracias a que yo no era yo, sino el recuerdo de un yo que se había concluido. Me estaba sobreviviendo a mí mismo, pero no podía VOLVERME a matar, porque ya estaba muerto (p. 126, énfasis en el original).

El personaje reconoce, sin embargo, haber dado un paso adelante en su propia vida, por lo que no se trata de una muerte clínica sino de una especie de purgatorio que elimina de su cuerpo los gérmenes de las vicisitudes.

No estaba muerto de un modo COMPLETO, pero había logrado matar la dependencia, la angustia que durante tantos años me había destruido interiormente como un cáncer invisible (p. 129, énfasis en el original).

Eugenia Afinoguénova estudia el fundamento de esta muerte parcial y apostilla que el proyecto del idiota de Félix de Azúa está relacionado con el mundo oriental y con el pensamiento de Alexandre Kojève:

La versión de la existencia humana post mortem que se le abre al narrador está basada en la filosofía oriental, en la que Kojève veía una gran esperanza para aquella parte de la humanidad que no quisiera contentarse con el vil fin de la Historia de los Esclavos (Afinoguénova, 2004: 25).

El personaje goza ahora del privilegio de seguir con vida en la muerte, como los samurai en la cultura japonesa¹⁶, cuyo código de conducta filosófica y moral ya venían claramente subrados por Jocho Yamamoto entre 1710 y 1717 en *Hagakure*:

¹⁶ Conviene precisar que Eugenia Afinoguénova dilucida esta idea arguyendo que “El concepto de la vida en la muerte constituye la parte esencial del código de los samuráis, formulada en *Hagakure* de Tsunetomo Yamamoto. *Hagakure* requiere que el Samurái repita cada mañana la fórmula de su propia muerte, similar a la que pronuncia el narrador de *Historia de un idiota*. Shadia B. Drury analiza los rituales relacionados con la muerte en términos de la dialéctica del Amo y del Esclavo: “Como el amo en la dialéctica del amo y del esclavo, el samurái tiene que preferir la muerte a la desgracia, la

He descubierto que la vía del samuray reside en la muerte. En el momento crítico, cuando existen tantas posibilidades de vida como de muerte, es necesario escoger la muerte de forma inmediata (Yamamoto, 2002: 21).

Es más, tiene como preocupación fundamental llegar al final de sus investigaciones sobre el contenido de la felicidad y dejar un legado a la posteridad.

Yo tenía una tarea, a mi regreso a la sociedad civil: la de dar orden y sentido a mi experiencia de modo que pudiera ser la experiencia de todo el mundo, aquella en la que todo el mundo se reconociera y dijera al unísono, sí, la vida de los hombres es de esta manera que aquí vemos (p. 103).

De una manera global, la mirada que Félix de Azúa tiene del mundo dista de ser halagueña. La investigación del personaje acerca del contenido le lleva a anular la existencia de cualquier felicidad. El ser humano sólo puede simularla y no vivirla concretamente. Esta actitud justifica su falsa sonrisa durante la infancia, único velo para esconder la horrible realidad de la vida de entonces. La obra de Félix de Azúa presenta un atestado de la oscuridad de la vida humana. No existe felicidad alguna y el hombre sólo puede simular una pretendida felicidad. Este tono pesimista reunido con “la muerte” son los elementos que infunden un carácter dramático a toda la obra. El narrador afirma:

Ésta era la conclusión a la que había llegado en mi investigación del contenido de la felicidad. A los hombres sólo nos interesa LO

humillación a la esclavitud. El Samurái, de esta forma debe acostumbrar “su corazón cada mañana y cada noche” para pensar en su cuerpo como ya muerto, lo cual se supone que le dará “la libertad del camino” (Drury54, trad. E. Afinoguénova, 25).

NEGATIVO; nuestra historia, nuestro significado, está construido sobre lo negativo, sobre lo horrible, sobre lo insoportable. Y ESE JUSTAMENTE ES EL CONTENIDO DE LA FELICIDAD. Por que aquí no se habla ni del goce ni del placer, sino de la felicidad COMO DESTINO de los hombres” (p. 125, énfasis en el original).

En efecto, después de escudriñar el contenido de la felicidad en la infancia, la religión, el sexo, el amor, la filosofía y el arte, llega a la conclusión de que es inútil que siga viviendo en una pretendida felicidad, y se considera, a fin de cuentas, como un “DESDICHADO”. Se trata de la desdicha de un hombre en cuyas espaldas descansa el peso de la desesperación de todos los Hombres que no consiguen encontrar un menú de la felicidad que satisfaga los deseos de cada uno. “La felicidad debe desenterrarse a sí misma” dice Fernando Savater tras recordar con toda razón al filósofo Ernst Tugendadt quien dice que “De la felicidad sólo la felicidad misma puede decidir” (p. 15). Por fin, la angustia, la desesperación y la trágica situación del protagonista dejan planear en la obra el síndrome de Kafka, es decir, la figura del ser humano condenado en un mundo donde nunca consigue dominar o explicar los fenómenos enlazados con su existencia.

2.6 Estatuto semiológico del personaje del loco en *Diario de un hombre humillado*, de Félix de Azúa

Las obras sucesivas resultan así como las ciudades que se levantan sobre las ruinas de las anteriores: aunque nuevas, materializan cierta inmortalidad, asegurada por antiguas leyendas, por hombres de la misma raza, por crepúsculos y amaneceres semejantes, por ojos y rostros que retornan, ancestralmente.

(Ernesto Sábato, *Abaddón el exterminador*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1991, p. 115).

2.6.1 La representación del personaje del loco

Desde el punto de vista físico, *Diario de un hombre humillado* difiere de la historia del idiota en la medida en que se nota una profunda inclinación al detallismo; lo que permite tener una idea más clara del retrato del humillado. En efecto, el diario que nos brinda este hombre de cuarenta y siete años, morador de una ciudad capital portuaria, pone énfasis tanto en la presentación física, moral como psicológica del innominado personaje. Así, piensa el diarista desde sus primeras líneas que su propia representación es algo imprescindible a la hora de esquematizar los ocho meses que dura el diario: “Me creo en la obligación de ofrecer una imagen de mí mismo” (p. 16).

Se trata, cabe precisar, de una imagen que toma en cuenta todas las partes de su cuerpo, sus rasgos más destacados “huesos”, “las costillas”, “sus muñecas y tobillos”, “el cabello”, “sus pestañas,” incluso su temperamento “soy de naturaleza cerrada”, etc (p. 16).

Esta pintura física constituye la antecámara que nos orientará hacia su situación social en el momento en que redacta el diario. El personaje es un hombre solitario detestado de la presencia de los principales representantes de la vida política

y familiar: “Se me acababa de morir Franco; y aún andaba yo sin saber cómo llenar el hueco, y se me mueren los padres. Y ambos. Todos” (p. 23).

Sin embargo, aunque lamenta la desaparición de sus padres, cabe decir que esta muerte constituye asimismo la desaparición física de las primeras personas que le complicaron la vida. Cururella, su amigo del colegio durante la infancia, condensa él mismo los recuerdos negativos de sus propios padres. Los dos amigos fueron víctimas de maltratos por parte de sus padres respectivos:

Ambos escapábamos del aplastamiento sistemático a que nos habían sometido nuestros respectivos padres, y eso nos unió. En nuestro origen no había sino desprecio, zafiedad y rencor; hombres embrutecidos por una victoria nefasta, empachados de traición y asesinato, violentos explotadores de sus sirvientes y de sus propios hijos (p. 270).

Estos padres, ilustran pues, una categoría de la población de aquella época que perdieron el amor del prójimo y cuyo espíritu codicioso e inhumano repercutió en sus propios hijos. Así, descuidado por sus padres biológicos que mueren tempranamente en un accidente, el humillado como otros niños de su época ofrece, desde la postura física, la miseria y el aspecto de los despreciados.

Escribir el diario representa entonces, para el humillado, una especie de catarsis, es decir, una manera de exteriorizar las marcas de una vida desagradable. Por eso nos dice: “Poseo en la actualidad un auténtico arsenal de NECESIDADES que sólo puedo satisfacer escribiendo este diario” (p. 54, énfasis en el original). Una de dichas necesidades viene claramente enfatizada por una de las fotos infantiles celosamente guardada por Marta, su amiga. La foto refleja la triste imagen que se transparenta en la obra:

Mira, en estas fotos estoy tan cursi como en el diario, ¿verdad? Marta da por supuesto que puedo imaginar exactamente el diario sólo con ver las fotos, y que al mirar las fotos es como si leyera el diario, ¿qué diferencia va a haber? ¿No son ambas cosas ‘ella misma’ (p. 268).

A partir de esta comparación, se puede notar que además de la figura del humillado anónimo y de Cucurella, personajes que se singularizan por una infancia destrozada, se suma ahora la de Marta. En efecto, según el narrador:

Todas las fotos de niños son iguales. Producen una inquietante impresión de ‘Causa General.’ Los niños de esas fotografías todavía viven, pero nadie sabe dónde están, ni quién los lleva incorporados. Esta niña muerta de la imagen vive recluida en la pirámide adulta de Marta, embalsamada y a la espera de la inmortalidad (pp. 268-269).

El párrafo nos proporciona una pista que nos permite considerar que el humillado escribe no sólo su propio diario, sino que recrea también un momento determinante de la vida de una generación. “La impresión de Causa General” del que habla el narrador constituye el rasgo destacado que surge del análisis y del aspecto físico de todos los niños de la foto.

Todas estas desgracias no le dejarán incólume al protagonista que padece de locura cuya especificidad viene mencionada en sus propias palabras: “Mi complexión coincide con un tipo muy ordinario al que la medicina clásica denomina “melancólico”, de modo que no llamo la atención” (p. 17). Las causas de esta enfermedad mental que Michel Foucault, en su *Historia de la locura en la época clásica* (1997: 408-432), apunta a la hora de presentar “los rastros de la locura” residen, en cierta medida, en la desagradable situación política, social, como familiar

del momento en que empieza la redacción de su diario. Aún reconociendo que la melancolía se representa siempre acompañada por la tristeza y el miedo, Michel Foucault, menciona la postura de Willis quien establece una diferencia entre melancolía y manía sentenciando:

El espíritu del melancólico está completamente ocupado por la reflexión, de tal manera que la imaginación permanece en ociosidad y reposo; en el maniaco, al contrario, la fantasía y la imaginación están ocupadas por un flujo perpetuo de pensamientos impetuosos (Foucault, 1997: 419).

El diarista, ya consciente de su estado mental, expone unos detalles que, a contrario, asimilan melancolía y manía¹⁷:

Los melancólicos sudamos mucho, pero no nos cansamos. Somos ágiles, nerviosos. Pasamos horas quietos como piedras y de pronto, sin que nada exterior intervenga, saltamos como un muelle. El príncipe Hamlet, a pesar de su aspecto gordinflón y fofo, era un espadachín muy competente. Estoy casi tan gordo como Hamlet (p. 38).

Es más, el personaje se sentirá desde luego frustrado en su fuero interior y en la Ciudad en la que vive ya que su aspecto físico no le permita suplantar esta deficiencia mental. Menciona sin rodeos que “Al verme en el espejo siento una profunda repulsión a mí mismo, de mi cuerpo, de mi suciedad” (p. 150). Por eso es por lo que intenta hallar en la indumentaria un instrumento susceptible de velar su

¹⁷ Nos parece atinado señalar que el caso del nuestro personaje corrobora el juicio de James en su *Diccionario*, pues, nos dice, “Es absolutamente necesario reducir la melancolía y la manía a una sola especie de enfermedad, y consecuentemente examinarlas conjuntamente, pues hemos encontrado, por medio de nuestras experiencias y observaciones diarios, que la una y la otra tienen el mismo origen y la misma causa [...]” (Michel Foucault, 1997: 431).

raro aspecto físico. Así, tras llamarle la atención en el estilo de sus pantalones que se pasaron de moda, Marta suscita una profunda preocupación por parte del humillado:

Comprendo su disgusto por mis pantalones, y aun su irritación; los rasgos de estilo, cuando pasan de moda, dejan emerger a la luz sus ridículas pretensiones. Es necesario seguir la moda para OCULTAR la petulancia. La moda es un sistema de disimulo. Tengo que comprarme ropa hasta que me confundan con un cretino elegante. Debo tenerlo presente a la hora de escribir (p. 269, énfasis en el original).

En efecto, la ropa desempeñará una gran importancia tanto en el fortalecimiento de su propio orgullo como en la redefinición de su personalidad, pues, la humillación constituye su rasgo caracterial más destacado:

Las gentes humilladas son reconocibles al primer golpe de vista; tenemos la mirada hastiada y ciceroniana de quienes han visto hundirse el universo sin que suene un solo disparo (p. 161).

El protagonista aparece, a primera vista, como un calco del modelo del personaje decimonónico, pormenorizadamente retratado desde el punto de vista físico y víctima de la influencia del medio. Hablando de su estado mental, huelga decir que el hecho de ser melancólico no le exime de ideas delirantes. A veces, se comporta de manera desenfrenada y rara en su propia habitación en la calle Ovidi:

Oigo por la ventana: ‘malaits siguin els sacraments!’ Camino hasta el bidet; me lavo la cara; me pongo la ropa de ayer, de antes de ayer, de antes de antes de ayer y así hasta siete (p. 51).

Además, sumido en sus alucinaciones, hace una pintura perversa del acto sexual con Marta, la novia de el Chino el hombre de negocio: Estas son las palabras del humillado:

¡Reventaré si no meto mi lengua en su boca empapada de saliva, si no chupo sus pechos, si no muerdo sus nalgas, si no introduzco mi pie derecho en su sexo caliente y viscoso antes de enterrarle este músculo hinchado de sangre que es que no sé qué hacer con él todo el día! [...] Me consuelo lamiendo sus sandalias robadas y hundiendo la cabeza hasta el fondo de la taza del retrete en busca de huellas olfativas (pp. 245-246).

Así pues, tenemos un desequilibrado que se ahoga espiritualmente en un desayuno, pues, su estado psicológico no le permite discernir lo concreto simbolizado aquí por “las sandalias robadas”, “la taza de retrete” y lo imaginario representado aquí por el acto sexual. Sin embargo, huelga señalar que está rodeado con otros personajes con desarreglos mentales como Cucurella, especie de maníaco “brillante, agresivo, predador”, que a veces, bajo el impulso de la locura, disparaba contra todo lo que se movía. El narrador precisa que “con un punto de locura contenida, como de epiléptico ruso, era una cabecilla ecuánime y duro [...]. Mató incluso cucarachas, con aquellas cartuchos de náuser. Creo que estaba completamente loco” (p. 84).

En el núcleo familiar del diarista, alude aunque implícitamente al tía Braulio presentándole como “un desequilibrado que firmó más de cien fusilamientos en 1939” (pp. 68-69) pero considera a su primo Toni como “nuestro único retrasado mental de la familia” (p. 173).

En cuanto al humillado de Félix de Azúa, pese a su desequilibrio mental, se encarga de hacer la radiografía de esta ciudad en la que vive ceñiéndose, además, a los aspectos literarios y filosóficos que constituyeron el meollo de su formación intelectual. En el marco literario, el protagonista afirma haberse entregado a la banalidad huyendo de la poesía. Pero sigue demostrándonos su filiación a una corriente literaria dejando brotar en su diario rasgos vanguardistas propios del telquelianismo. Este viene claramente destacado en las siguientes líneas:

No: lo asombroso, lo fenomenal, es que escribíamos que estábamos escribiendo que escribíamos. Como dijo un célebre crítico francés, manteníamos el motor del lenguaje al ralenti: le moteur, la langue, la parole, el sursum corda! [Sic] (p. 35).

La primera oración saca a la luz un agramatismo que da lugar a una ensalada de palabras característica del movimiento *Tel Quel*, como bien indica a continuación con la expresión: “manteníamos el motor del lenguaje al ralenti”. En este contexto, el discurso pierde su principal función, pues, se aleja del contrato social para producir el efecto de agujero. Jean-Edern Hallier, una de las figuras destacadas del movimiento *Tel Quel*, dictamina:

L'artiste est là comme le mollusque à l'intérieur de son coquillage: le problème de la littérature pourra alors être posé dans sa simplicité véritable. Il ne s'agira plus de bien écrire, ni de mal écrire : il s'agira d'écrire (Hallier, 1960: 42; el subrayado es nuestro).

Desde este mismo ángulo, cabe mencionar palabras inusitadas que emplea el humillado como “el secreto del uniferso, del universo” (p. 229), el uso recurrente de juegos de palabras como “littteratttttura!”, “littttteratttttura” (p. 192), “Mira, la

verdad, yo frepiero, prefiero mi egoísmo” (p. 230), “una cantidad” y “una kantidad” (p. 240).

Tenemos así unos detalles lingüísticos que dejan planear la sombra de la “incomunicación” en algunos fragmentos de la obra y nos permiten considerar al humillado, no sólo como partidario de las corrientes *Tel Quel* o el *Nouveau Roman*, que se distinguieron por su estilo vanguardista y experimentalista, sino también como una manifestación del libre albedrío, pues, transgrede las normas de la estructura sintáctica. En efecto, al preguntarse por qué escribe su diario, responde: “escribo este diario porque escribo para mí mismo en perfecta libertad” (p. 54). Una perfecta libertad que le convierte en un personaje inconformista que emplea los elementos de la lengua de manera arbitraria muchas veces.

Por lo que se refiere a la reflexión filosófica, el diarista parte de una pintura negativa de la ciudad para desembocar en una puesta de relieve del sustrato de la dialéctica hegeliana. En efecto, la ciudad en la que vive se caracteriza por una injusticia notable acarreada por la dominación de unos dueños poseedores de la gran parte de las riquezas en detrimento de “una horda de miserables” (p. 30) que se estanca en la pobreza, la desesperanza y la desgracia.

La ciudad es, desde hace siglos, una colonia de antiguos forajidos castellanos. Tal condición favorece mi proyecto, ya que el espíritu de la ciudad es un espíritu de fracaso, desunión y pérdida. La tragedia de ser una colonia no ha hecho, en absoluto, más compasivos a los amos respecto de sus siervos, sus compatriotas (p. 30).

Se trata de una ciudad gangrenada por la busca desenfadada de la satisfacción inmediata, la codicia de gentes adineradas; factores que contribuyeron en

ahondar la separación entre pobres y ricos; lo que obliga a los jóvenes a ganarse la vida desde la infancia.

En los larguísimos años de derrota, las mujeres ganan su primer dinero a las doce o trece años [...] los hombres conquistan su primer cadáver comercial antes de afeitarse la pelusa de la adolescencia (p. 31).

Estos detalles nos permiten glosar la estructura social de la Ciudad que descansa en las leyes del capitalismo que propician la dominación y la explotación de la clase baja por un puñado de ricos. El protagonista subraya a este propósito que

Al fin y al cabo una ciudad es un pedazo de tierra, y todo pedazo de tierra tiene amo, incluido el desierto. Los amos de esta ciudad decidieron poner a los pobres abajo y a los ricos arriba. La proximidad del puerto creaba un semicírculo insalubre, difícil de controlar, muy útil para los negocios ilegales dada su condición laberíntica y semiexplorada (p. 29).

Aquí, se desprende subrepticamente el pensamiento de Hegel que descansa en la dialéctica del amo y del esclavo. Desde esta dialéctica, el narrador asienta otra idea maestra en la filosofía hegeliana aunque citando más bien a Montaigne: “meditar la muerte con antelación es meditar la libertad; quien aprende a morir, no sabe ser esclavo” (p. 265). Por su parte, hablando de Hegel, Alexandre Kojève afirma:

Ser Hombre, para Hegel, es poder y saber morir. ‘El ser verdadero del Hombre’ es pues en última instancia, su muerte en tanto que fenómeno consciente (Kojève, 1982: 103).

El humillado de Félix de Azúa integra este pensamiento pero prefiere más bien aludir al filósofo francés.

2.6.2 La función dramática del personaje en *Diario de un hombre humillado*

Un diario es un género literario caracterizado, esencialmente, por la presentación de la vida personal en un tiempo y en un espacio definidos, bajo una estructuración quebrantada que deja translucir un conjunto de acontecimientos ilógicos, embalsamados a lo largo de los días. Expresándolo con palabras de Kurt Spang, se puede decir que

El diario es un género “íntimo” como las memorias y versa sobre una persona y sus vivencias. Quizá la diferencia más llamativa sea su ordenación más detalladamente cronológica que se realiza a través de apuntes, en principio, diarios, y su notable carácter monológico. De ahí también su estructuración menos coherente, más fragmentaria y acumulativa, destaca recopilan a priori sino de modo simultáneo y progresivo (Spang, 1998: 53).

Podemos destacar en esta definición de Kurt Spang, en cuanto a la estructuración, el carácter incoherente y fragmentario pero que Félix de Azúa consigue eludir con maestría al presentar la vida del humillado. La estructura tripartita de la obra objeto de nuestro interés -un hombre banal, los peligros de la banalidad, matar al dragón-, forman un triángulo indisociable que desemboca en la tragedia, elemento que le proporciona al personaje una imagen densa, polimorfa y un sitio contundente en la función dramática de la obra.

Desde la primera parte de *Diario de un hombre humillado*, se nota una cierta voluntad por parte del protagonista de andar cautelosamente en la Ciudad aunque siempre tenga la necesidad de estar atento con todo lo que le rodea. Es la razón por la cual no disimula su recelo respecto a “el Chino” cuando le encuentra por vez primera, y que sólo consideraba despectivamente como “el desconocido” o “el falso asiático”.

Evidentemente, es el Chino. Y evidentemente no debo acercarme por allí ni una noche más. Sin embargo, una parte importante de mi actual trabajo consiste en no aserrar rama ninguna del árbol de la ciencia, pues en cualquiera de ellas puede madurar el fruto, o el ahorcado. Y de otra parte insistí demasiado en pagar la consumición, insistencia que sólo consiguió poner de manifiesto la debilidad de mi carácter (p. 86).

Este primer contacto con el Chino, quien afirma conocer a Cucurella “en más de un continente” (p. 86), constituye el sedimento de una relación amistosa que irá consolidándose hasta el final de la obra. En efecto, el Chino, Cucurella y el diarista constituyen un mecanismo giratorio de la función dramática aunque a los dos primeros se les considera respectivamente como “hombre paleontológico” y “hombre clásico superviviente de la Edad de Oro”, dos hombres pertenecientes a un pasado lejano que el humillado, “hombre contemporáneo” y verdadera encarnación de su propio tiempo, tiene que cotejar (p. 160).

Sin embargo, urge señalar que esta temporalidad del personaje es nada más que un rasgo que aparece en primer plano. El humillado encarna una imagen fluctuante que se metamorfosea cobrando, a veces, la dimensión de un personaje sobrenatural e imperceptible:

¡Dios mío, qué bien se está tranquilo!, ¡hace un siglo que no estoy tranquilo!, ya no sé ni qué decirme, agarrado a la mesa, al papel, porque si me suelto ya no me vuelvo a encontrar, la alfombra voladora, ay que ya vuelve, me estoy quedando sin cabeza, pero ¿Quién? [...] (p. 195).

Igual que Gregor Samsa en *Las metamorfosis* de Kafka, el humillado se metamorfosea infiltrándose en el alma de el Chino: “del mismo modo que he acabado siendo el Chino” (p. 239):

mi cuerpo, es decir, mi alma, no es de esta vida, se ha convertido en un mero RECEPTÁCULO donde sólo cabe, hasta ocuparlo por entero, otro cuerpo, es decir, otra alma, cuya característica más sobresaliente es QUE NO ESTÁ (p. 252, énfasis en el original).

Así, el personaje está consciente de su transfiguración y de su impacto en la evolución del resto del diario. De ahí la añoranza, prueba de su voluntad de deshacerse de su imagen trastornada y de volver a su verdadera identidad. Estas son sus palabras ocho meses después de comenzar el diario:

¡Que inmensa distancia con mis apuntes de enero, y cómo ya entonces adivinaba la ruptura de mí con migo mismo! ¿Será esto la literatura? ¿Leer el comienzo una y otra vez? ¿Multiplicarlo? ¿Han pasado nueve meses? ¿Voy a dar a luz? (p. 262).

La salida del universo fantamagórico, es decir, el paso del “otro yo” a la vida real: “regreso a mí mismo SIN CEREBRO, empujado por el último vestigio de amor propio” (p. 264), constituye una vuelta de tuerca para la tensión dramática en la

medida en que le permite limpiar su entorno, eliminando sistemáticamente todos los implicados en “negocios sucios”, concretamente, el comercio ilícito de momias. El asesinato del teniente y de Cucurella por el Chino, traduce la condena de dicho negocio y también una manera de vengar al moro asesinado por Cucurella en África:

Al teniente le di en la nuca y cayó como un saco, sin un grito, desinflado; pero a Cucurella no le acerté. Giró el cuerpo sin soltar la momia, y me miró con gran serenidad. Dio un paso hacia mí. Yo entonces todavía conocía la compasión. Luego otro. Yo mantenía el arma, con el brazo alzado, apuntando a su cabeza. Cuando dio el tercer paso, disparé y le atravesé el cuello. La sangre mezclada al aire de los pulmones, brotaba con un burbujeo alegre, jovial (p. 275).

Además, puede decirse que la transfiguración del humillado en el Chino es la materialización de su adhesión a su modo de pensar y de ver el universo. Acordémonos de estos consejos del Chino al humillado:

Que nos vamos como vinimos y que por lo tanto SOLO HAY UNA VIDA POSIBLE, la de ser uno mismo el mundo entero; prescindir de todo lo que nos rodea, porque ES UNA FANTASÍA; no hay más voz que la tuya, no hay más universo y mundo que tú mismo; todo lo demás es una pesadilla; así que coge la pesadilla y dale la forma que te guste, coges el globo terráqueo y lo conviertes en tu propio retrato, las personas, las madres, las novias, los guardias civiles, todo es un invento de tu imaginación y por lo tanto DE TU EXCLUSIVA RESPONSABILIDAD; que no te gustan las madres de tu pesadilla, mátalas; que te encantan los guardias civiles, pues haz para que todo el mundo use tricornio y mostacho; yo soy el mundo que me doy, y se acabó el carbón (pp. 229-230, énfasis en el original).

Así pues, el humillado se presenta como un personaje que forja el mundo de sus aspiraciones, de sus sueños. Vuelve la espalda a la sociedad en la que vive para soñar con otro mundo que nazca de sus propios deseos purificado y modelado según sus conveniencias. Al asesinar al teniente y a Cucurella, cuya misión en África consistía en desposeer fraudulentamente a los emigrantes ilegales y sobretodo implicarse “en la venta de momias a museos americanos y europeos” (p. 275), el Chino, figura mimética del humillado, demuestra el deseo de enfrentarse a “las madres de sus pesadillas” que mancha su universo. Hablando de la influencia de otros escritores en la elaboración de su personaje, Félix de Azúa nos dice que el humillado nace:

Fundamentalmente de Dostoievski. Es ese tipo de personaje que no vive en el mundo, sino en la reflexión del mundo. Es de estirpe nietzscheano, de la tradición de la voluntad de poder, para el que el mundo no es algo que está ahí fuera sino un producto de su reflexión. Es de esa clase de héroe que considera que sus declaraciones no transforman su vida, sino que transforma el mundo. Por eso, en el comienzo, cuando el protagonista decide iniciar una vida nueva, en realidad lo que hace es inaugurar un mundo, aún cuando él como protagonista literario no se lo pueda decir a sí mismo porque yo no quería que quedara plasmada la figura de un filósofo; de un filósofo o de un criminal, que no se diferencian demasiado, un político-criminal, es decir; un dictador (Miguel Riera, en *Quimera*, 1988: 22).

2.7 La figura del loco en el conjunto de las obras estudiadas

Para que pueda ser he de ser otro,
Salir de mí, buscarme entre los otros,
Los otros que me dan plena existencia,
No soy, no hay yo, siempre somos nosotros,
La vida es otra, siempre allá, más lejos,
Fuera de ti, de mí, siempre horizonte...
Octavio Paz

Es conveniente, a la hora de concluir el presente apartado, que hagamos una síntesis de los puntos esenciales y de los principales rasgos identificadores de los personajes en las obras estudiadas. En primer lugar, hemos notado que la locura es una palabra polisémica. Esta polisemia se debe a la inmensa variedad de sus “rostros”, lo cual convierte a la locura en una entidad que engloba distintas facetas en lo que a las perturbaciones de la vida psíquica se refiere.

Ponneau Gwenhael en su estudio de la locura en la literatura fantástica, la define sirviéndose de la metáfora del árbol a partir de la cual gravitan ramas que dan lugar a un sinnúmero de ramificaciones: “la folie forme le tronc commun d’où partent de multiples branches qui donnent naissance à une infinité de rameaux” (Gwenhael, 1997: 10).

En las ocho obras que constituyen la fuente de este estudio, puede decirse que el substrato común es la psicosis y la melancolía, provocadas por la angustia existencial, a las que se suman otras diferentes formas de locura. Así, es menester señalar, respecto a *Napoleón VII*, que los delirios napoleónicos de Hilario H son causados por la angustiosa y solitaria vida del protagonista. No está de más mencionar que tenemos aquí una idea que Javier Tomeo reitera unos meses después en *La rebelión de los rábanos*, con la figura del “vecino del piso de arriba”, quien vive con la única compañía de un ave y está obstinado en crear su “cuento de la

lechera” particular. La denominada locura caballeresca de Hilario H resulta, pues, de su existencia miserable y del deseo de suplantarla por una vida más agradable.

En la trilogía policíaca de Eduardo Mendoza, y en *Un mundo exasperado* de González Sainz, tenemos unos maniáticos cuyos desarreglos mentales obligan a las autoridades a internarles en sanatorios mentales. En tanto que Máximo Tenorio en *Lejos de Veracruz*, se distingue de sus hermanos por una locura creativa, verdadera fuente para la producción de obras artísticas. *Historia de un idiota contada por él mismo* y *Diario de un hombre humillado*, de Félix de Azúa, nos proporcionan personajes que padecen momentáneos delirios mentales, pero en ellos, la locura y el pensamiento filosófico se unen para que emerjan las figuras cartesianas, hegelianas y nietzscheanas.

Desde el punto de vista de la construcción textual de los personajes, hemos notado una explícita preocupación por parte de los autores de las obras estudiadas, por volver la espalda a la imagen anticuada del personaje de la novela tradicional, es decir, aquél representado por un narrador omnisciente y que confiere al protagonista un carácter inmovilista. Ahora bien, en nuestro corpus literario, los personajes del loco se presentan, desde el principio de la obra, *in media res*, pero se construyen progresivamente a lo largo del tejido textual como una espiral. Podemos decir, con María del Carmen Bobes Naves, que “el personaje va haciendo la ‘etiqueta semántica’ con signos del discurso que pueden agruparse en tres categorías fundamentales: signos de ser, signos de acción, signos de relación” (Bobes Naves, 1993: 60-61). Nuestros personajes son, pues, seres complejos, personajes “bobinas” que se sitúan en el epicentro de los relatos manteniendo relaciones, aunque frágiles, con los demás personajes que traen informaciones indispensables para la elaboración global de su estatuto semiológico.

Por lo que se refiere a su situación en el medio vital y a las relaciones con sus semejantes, se trata de seres solitarios y desligados sociales que no tienen ningún aliado, ni encuentran soluciones permanentes capaces de desarrollar una identidad precisa. Jacques Dubois, al analizar el cambio del héroe decadente en personajes proustianos en los jóvenes novelistas franceses de los años 80, afirma algo que nos parece aplicable a los autores que aquí nos interesan:

Pour eux, tout ce qui évoque la socialité n'est pas haïssable? Ils vont donc par avance se refuser de mettre en place un personnel nombreux. Ils restreignent, ils élaguent, ils optent résolument pour une pratique rarefiée du personnage. Ce pourquoi il leur suffira de poser le nouveau héros en dandy solitaire et retranché, tel que l'est d'emblée des Esseintes. Le personnage décadent choisit de vivre dans leur isolement où se complaît son narcissisme. Il réduit au besoin des autres à très peu. Sa seule perplexité a trait au partenaire amoureux ou sexuel. Il ne peut faire fi du désir mais, par ailleurs, les relations ébauchées sont fréquemment l'objet d'atermoiement, d'hésitations et finissent par tourner à rien par une manière d'impuissance, tout au moins morale. Moyennant ce contournement, l'individualité précieuse est maintenue in extenso (Dubois, 1991: 110).

El párrafo manifiesta cómo los narradores al estilo proustiano, es decir, el que substituye al narrador omnisciente decimonónico, son personajes solitarios que se singularizan además por el individualismo. Los personajes del loco estudiados son huérfanos que buscan en vano un paliativo para su vida solitaria. El que aún tiene sus padres, como el protagonista de *Un mundo exasperado*, mantiene con ellos una relación más bien antagónica y peliaguda.

Echados en el camino de la búsqueda del bienestar, unos presentan al público una falsa identidad, mientras que otros escogen la vía del desdoblamiento. Otto

Rank, al estudiar el tema del doble, cita a Richard M. Meyer quien, a principio del siglo pasado, consideraba el uso del tema del doble en E.T.A. Hoffman como nacido de su “ansia de una existencia más elevada” (Rank, 1976: 15).

Juan Bargalló Carraté, por su parte, habiendo considerado como doble propiamente dicho al que según Dolezel, se produce cuando “dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo coexisten en un solo y mismo mundo de ficción¹⁸” (1994: 15), destaca además tres modos diferentes de construcción del desdoblamiento: por “fusión”, por “fisión” y por “metamorfosis” (Bargalló Carraté, 1994: 17)¹⁹.

Siguiendo estas líneas, puede decirse que *Napoleón VII*, de Javier Tomeo saca a colación los dos últimos tipos de desdoblamiento: por “fisión” y por “metamorfosis”. Conviene recordar que Hilario H, deseoso de buscarse un refugio donde pueda llevar una existencia feliz, se inspira en un misterioso relato titulado *Los seis Napoleones* para autoproclamarse Napoleón Bonaparte. “Yo puedo convertirme en el séptimo Napoleón que está esperando el mundo” (p. 11).

De ahí la necesidad de desdoblarse; que se puntualiza, en primer lugar, en el estallido del protagonista en dos Hilario: “el nuevo Hilario” -que vive los delirios napoleónicos- y “el viejo Hilario”, esto es, la voz interior que surge de vez en cuando

¹⁸Veáse L.Dolezel, «Le triangle du double. Un champ thématique », en *Revue Poétique*, 64 (1985), pp. 463-472.

¹⁹ Según Juan Bargalló, existe el desdoblamiento: a) Por “fusión”, en un individuo, de dos individuos originariamente diferentes; dicha fusión puede ser el resultado de un proceso lento de mutua aproximación hasta alcanzar la identificación –como en el relato de *William Wilson*, de Poe- o puede producirse de manera imprevista y repentina, como si se tratara de una aparición -como sucede en la obra de Dostoievski, en la de Oscar Wilde y en *Le Horla* de Maupassant; b) por “fisión” de un individuo en dos personificaciones del que originariamente no existía más que una –así ocurre en los relatos de *La nariz*, de Gogol, y *La sombra*, de Andersen; c) por “metamorfosis” de un individuo, bajo diferentes formas aparentes que pueden ser reversibles –como en la obra de Stevenson-, o irreversibles- como en la de Wolf y como ocurre también en *La Metamorfosis*, de Kafka (Juan Bargalló, 1994: 17).

para arrojar luz sobre los anacronismos del “nuevo Hilario”, rompiendo así, esporádicamente, sus delirantes aventuras napoleónicas.

Estas distintas formas ilustran las metamorfosis del protagonista, algo diferente a lo que sería el desdoblamiento por “fisión”, materializado en la obra de Javier Tomeo por el dedo gordo del pie izquierdo de Hilario, que desempeña el papel de secretario. “En este dedo están mis otras voces” (p. 69), afirma el protagonista. Esta “fisión” se expresa por la personificación de este dedo bajo las figuras de Fauvelet Bourraine y del Mariscal Soult, interlocutores del nuevo Hilario.

Hablando de *Lejos de Veracruz*, de Enrique Vila-Matas, la obra nos suministra un caso semejante al desdoblamiento por “fusión” a partir del personaje Enrique Tenorio, único superviviente de la familia, quien considera al dentista, su vecino, como parte integrante de él mismo. Por eso, cuando mira al dentista, afirma con poca lógica: “he visto que es la parte más profunda de mí, ahí quieto y bien camuflado entre las sombras de la noche, mi parte oscura. Por eso es mi vecino” (p. 85).

Sin embargo, se trata, además, de un personaje en busca de “otros cielos”. Después del balance negativo de sus viajes, de su deseo de “Ver mundo, huir del enfermizo arte familiar” (p. 36), vuelve por fin a S’Estanyol con el propósito de introducirse en la cultura, elemento característico y distintivo de los Tenorio. El universo novelesco representa para él un lugar de retiro, puesto que le separa del mundo perceptible: “tal vez porque necesitaba un período de cierto recogimiento dentro de mi maltratada existencia, me he refugiado en los libros” (p. 70). La profesión de su hermano mayor Antonio Tenorio, que le servirá de amparo, le fascina hasta tal punto, que vive: “con la pena de no ser otro -sólo puedo serlo si escribo, entonces soy Antonio- y la añoranza de lo que jamás ha existido” (p. 90).

El poeta portugués Fernando Pessoa, en una de sus principales obra en prosa, decía que “Escribir es olvidar. La literatura es la manera más agradable de ignorar la vida” (Pessoa, 1985: 352). En este contexto, para Enrique Tenorio, el libro simboliza una herramienta que le sirve para hacer perenne la memoria de su hermano y permanecer al abrigo de las vicisitudes angustiosas de la vida cotidiana:

En parte estoy escribiendo por eso, pero en parte también por el placer secreto de prolongar la obra viajera de don Antonio Tenorio y así al mismo tiempo protegerme de la horrenda vida verdadera, que es en realidad lo único que me interesa o, mejor dicho -ya volvió a aparecer el otro-, la única forma de emprender un viaje verdadero (p. 137).

Es más, no es la escritura el único medio que le sirve a Enrique Tenorio para apartarse de la vida real. Los espacios imaginarios, o sea, la aventura hacia ciudades invisibles, forma, con el acto de escribir, las dos caras de una misma moneda, la que le permite alejarse de sus semejantes. Por eso considera a Barcelona, la ciudad en que vivía, como una etapa transitoria de su vida viajera, en la que: “me sentía como un pasajero en tránsito hacia ciudades lejanas” (p. 85). El protagonista se dirige hacia estas ciudades lejanas como Alonso Quijano desciende a la cueva de Montesinos, lo que traduce la expresión de su deseo de evadirse, de cortar todo ligamento con el espacio real -el barrio de Sant Gervasi- y de sumergirse en el mundo fantasmagórico y sobrenatural.

Historia de un idiota contada por él mismo y *Diario de un hombre humillado*, de Félix de Azúa, no van a la zaga. Los dos protagonistas presentan dos formas opuestas de desdoblamiento. En la primera obra, el idiota, mediante el rechazo de su naturaleza innata y la muerte parcial, se convierte en “un hombre histórico” que, en la perspectiva de Hegel, ha superado la prueba de la “supresión dialéctica” (Kojève,

1982: 86), negándose como entidad estable y acabada, ha llegado a convertirse en un actante de su propia creación. La muerte del protagonista es un proceso de autocreación que consiste, según Hegel, en “crear la Historia”.

En la segunda obra, la narración nos da a conocer la evolución ambivalente del hombre humillado que se mueve entre el mundo tangible y el ilusorio. La salida de las fronteras de la realidad le causa la ceguera y se metamorfosea en otro personaje. “Ahora mismo, casi no veo lo que escribo [...] del mismo modo que he acabado siendo el Chino” (p. 239).

No obstante, siendo el Doble, es decir, el “otro yo” o “la doble identidad”, una palabra que Albert Guérard considera desprovista de significado preciso, “The word ‘double’ is embarrassingly vague, as used in literary criticism. It need not imply autoscopic hallucination or even close physical resemblance [...]” (Guérard, 1967: 3), pensamos que las obras mendocinas, en las cuales el protagonista oculta perpetuamente su verdadera personalidad, además de la filiación a la novela picaresca, traducen otro modo de desdoblamiento, ya que el detective vive con la obsesión de lograr otra identidad.

Las distintas etiquetas que utiliza en *El misterio de la cripta embrujada*: “concejal del ayuntamiento y propietario de bancos” (p. 50), “profesor de lo verde de la Universidad de Francia” (p. 57), “compañero de mili del señor Peraplana” (p. 71), “un hombre de la secreta” (p. 134), y por fin “siquiatra infantil” (p. 137), son estrategias que le sirven para velar su existencia miserable. Esto ilustra la voluntad del sujeto por encontrar otra identidad, lo que culmina en el oficio de peluquero en *La aventura del tocador de señoras*. Pero, ¿por cuánto tiempo?

El protagonista de *Un mundo exasperado*, el único hombre moral, vive como un insociable, un solitario que sueña con un mundo perfecto, y para quien los

espacios cerrados se convierten en una vía salvadora, una huida hacia un lugar que suplantarán al insoportable mundo exasperado. Esta actitud tiene una justificación en las siguientes palabras: “yo ya no estaba seguro de nadie, nadie me daba gusto ni en nadie depositaba la menor confianza” (p. 367). Así, su dimisión del mundo, la alteridad, y la búsqueda del “otro yo”, se constituyen como viajes hacia ese mundo utópico, una panacea para salir de la atracción fatal que supone su angustia.

En fin, el personaje del loco en la narrativa española contemporánea, es una víctima de la sociedad y de la crisis eterna de la felicidad, lo que le obliga a buscar otras alternativas para experimentar el placer de vivir. El carácter complejo de su estatuto semiológico traduce una ley inflexible e ineludible, inherente a toda la naturaleza humana: vivir es buscar perpetuamente la identidad. La tarea de cada uno es la superación de la total incertidumbre, es decir, del vacío que inevitablemente nos resiste, de la falta de sentido propio de nuestras vidas. Por muy halagueña que parezca la situación social de un ser humano, siempre se inclinará ante esta ley, viviendo con una obsesión insaciable de buscar “otro yo”, de conquistar nuevos territorios y espacios lejanos. Desde el punto de vista de la tradición literaria a la que pertenecen nuestros personajes, en otras palabras, lo que Henry Wells denomina “literary genetics”, puede decirse que el síndrome de Kafka estigmatiza la creación artística de todos los escritores objeto de nuestro interés al que se agregan la figura del pícaro y la novela negra en la trilogía policíaca de Eduardo Mendoza, la figura mítica de Don Juan Tenorio en *Lejos de Veracruz*, la filosofía cartesiana y el pensamiento hegeliano en *Historia de un Idiota contada por él mismo*, y la fuerte impregnación de Nietzsche y de Dostoiévski, en *Diario de un hombre Humillado*, de Félix de Azúa. Se trata, pues, de personajes contruidos a partir de lo que André Gide denomina “truchements successifs”, “angles divers”, es decir, personajes cuyo

estatuto semiológico no surge de la voz de un narrador omnisciente, sino que son producto de un conjunto de mediaciones que se desprenden del tejido textual, dando lugar a una caracterización axiológica directa e indirecta²⁰ que invita al lector a ser él mismo quien saque sus conclusiones.

²⁰ Jean-Marie Schaeffer en su artículo “Personaje”, nos dice que la caracterización del personaje en una obra puede seguir dos vías: directa-cuando los rasgos del personaje vienen subrayados sea por un narrador, sea por otro personaje, o por el mismo protagonista. E indirecta -cuando incumbe al lector sacar sus propias conclusiones- (1995: 626).

**II. SEGUNDA PARTE: ESTUDIO DE LA
VOZ NARRATIVA EN LAS OBRAS
ESTUDIADAS Y DEL ESQUEMA
ACTANCIAL EN LA TRILOGÍA
POLICÍACA DE EDUARDO MENDOZA**

Tout le monde, dit le prince, ne faisait plus que monologuer.' Nous vivons à l'époque des monologues. L'art du monologue est, il est vrai, un art infiniment supérieur à l'art du dialogue, dit-il. Mais quoiqu'infiniment moins absurde que le dialogue, le monologue n'est pas moins une absurdité [...]. Toujours, quand les hommes parlent ensemble, ils se diffament les uns les autres. L'art de la conversation est un art de la diffamation, l'art de la conversation avec soi-même est l'art de la diffamation le plus atroce qui soit'.

Thomas Bernhard²¹, *Perturbation*.

El estudio de la voz narrativa es imprescindible para cualquier investigación centrada en la instancia narradora de una obra literaria. Si el estatuto semiológico del personaje ofrece su tabla taxonómica, la voz narrativa simbolizada por la producción discursiva, presenta el papel que desempeña en la construcción de la arquitectura del relato. En efecto, tanto en el marco social como en el universo ficticio, la voz se manifiesta por la toma de la palabra, la expresión por medio del lenguaje, lo que da pie a la materialización de una opinión, de una visión del mundo y también a una contraseña en la identidad del enunciador. En el universo artístico, la enunciación se concreta a partir de una figura ficcional que suplanta al autor real para encargarse de la producción del discurso. Aproximándose a algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea, Patricia Martínez García presenta el significado de la voz narrativa con estas palabras:

En términos generales, podríamos definir la voz narrativa como el dispositivo retórico que el autor habilita para desplegar la narración. En él se asienta la fuente enunciativa u *origo* del discurso narrativo mediante la figura del narrador, proyección ficcional del autor real en el texto, que se erige como locutor de la voz narrativa, como autor ficticio del discurso y, dirigiéndose al lector, le presenta el mundo narrado (Martínez García, 2002: 198).

²¹ Estas palabras pertenecen al príncipe Saurau, el personaje principal de la novela de Thomas Bernhard titulada *Perturbation*, traducción de B. Kreiss, Gallimard l'Imaginaire, 1990, p. 157.

Este mundo narrado puede desplegarse a partir de una sola voz, la de un narrador omnisciente fuente enunciativa que genera todo el discurso del relato, o de un personaje que nos sumerge en el flujo de su conciencia, incluso a partir de un conjunto de personajes que se valen de numerosas modalidades discursivas para elaborar el discurso. Las fuentes primarias en las que descansan nuestro estudio presentan una estructura narrativa abigarrada que nos obligan adoptar, en este apartado, un esquema que tiene en cuenta los criterios genéricos, la singularidad y las peculiaridades narrativas de cada novela.

Por eso pensamos en primer lugar enfocar la atención en la narrativa personal²², del yo (*Ich-Erzählung*), es decir, en obras en las que la fuente enunciativa procede de un solo locutor quien, además de llevar las riendas de la trama novelesca, la ofrece como resultante y espejo de sus propias peripecias vitales. Convendrá incluir en esta categoría, *Un mundo exasperado*, de González Sainz; *Lejos de Veracruz*, de Enrique Vila-Matas; *Historia de un idiota contada por él mismo* y *Diario de un hombre humillado*, de Félix de Azúa; siendo la viabilización de la corriente del pensamiento del personaje del loco el núcleo de la narración.

Además, dedicaremos un apartado a *Napoleón VII*, de Javier Tomeo, narrativa impersonal que se origina de un narrador omnisciente en tercera persona; todo ello sin descuidar de la focalización narrativa considerada por Mieke Bal como “la relación entre la ‘visión’, el agente que ve, y lo que se ve” (Bal, 1990: 110)²³.

²² Nuestro estudio narratológico se enfocará principalmente en las pautas metodológicas de *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1983), de Dorrit Cohn; *Palabras transparentes* (1992), de Luis Beltrán Almería y *El texto narrativo* (2008), de Antonio Garrido Domínguez.

²³ Es conveniente precisar que Mieke Bal sigue los pasos de Percy Lubbock quien opina que “Toda la cuestión de método en el terreno narrativo, debe ser presidida por la cuestión del punto de vista, de la relación en la que se coloca el narrador ante su historia”. [Véase Percy Lubbock, *The craft of Fiction*, New York, The Viking Press, 1957: 18].

El último capítulo de este segundo apartado versará sobre la voz narrativa y el esquema actancial en *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas* y *La aventura del tocador de señoras*, de Eduardo Mendoza; una serie policíaca que goza de una estructura narrativa y un esquema literario diferentes de las novelas citadas anteriormente. Por lo tanto, puesto que “el personaje de la ficción narrativa tiene dos medios de expresarse: la voz y el pensamiento”²⁴ (Beltrán Almería, 1992: 50), díptico que el crítico español denomina en otros términos “voz silente”, nos apoyaremos en éstas dos entidades para estudiar las fuentes discursivas en las novelas objeto de nuestro estudio.

²⁴ Luis Beltrán Almería precisa además que “También cabe una tercera vía para la expresión del personaje: sus escritos –cartas, diario, notas, etc.- Esta vía de expresión sólo es utilizada excepcionalmente en algunas novelas” (Beltrán Almería, 1992: 50). Nos interesaremos a esta a la hora de estudiar las voces heterogéneas de las obras que nos interesan.

1. VOZ NARRATIVA Y REPRODUCCIÓN DEL PENSAMIENTO EN LA NARRATIVA PERSONAL (*Un mundo exasperado*, *Lejos de Veracruz*, *Historia de un idiota* y *Diario de un hombre humillado*).

1.1 La voz narrativa en *Un mundo exasperado*

Un mundo exasperado de González Sainz nos introduce en el relato de la vida de un personaje dueño imperturbable de la narración. Su voz es la que cubre y domina los setenta capítulos de la novela y deja traslucir la incontestable capacidad de retención del monologuista, puesto que pasa la cuenta de su consabida trayectoria vital durante una sola noche, dejando visualizar los discursos de todos los que formaron parte de su ambiente familiar, escolar, profesional, sentimental, o de algunas personas desconocidas encontradas en circunstancias puntuales o esporádicas.

El “hombre de otra época”, único narrador-personaje de la novela hace intervenir en este *narrating/experiencing self*, a otros personajes en el texto a través del discurso directo regido (DDR). Se trata de la técnica de la voz citada carente de réplicas y estrictamente aislada. Desde el punto de vista formal, siempre viene entrecomillada; lo que traduce el carácter intangible y fiel del contenido del mensaje. Por lo tanto, aparecen a veces en la novela la transcripción al estilo directo de sus propias palabras que dirigió a una persona en un pasado no muy lejano:

‘Se odian, hemos llegado a odiarnos todos y a menospreciarnos todos los unos a los otros como tal vez Él haya llegado a odiarnos y a despreciarnos, a no tolerarnos más. Hemos llegado a detestarnos por cualquier detalle y a detestar cualquier detalle porque es un detalle del otro, y estamos empezando a perder la paciencia y a perder quizá completamente otra vez la indulgencia; ya no hay más que uno cada

uno y nada asoma más abajo ni al lado ni más acá de ese cada uno de nosotros mismos’, le digo más o menos a veces a Antonio, Antonio Ávalos Gil (p. 151).

De la misma manera, dispersa en la novela lo que dijeron sus padres, su hermano Óscar, sus maestros de la escuela primaria, Ismael el sepulturero de El Valle, sus amigas Margarita Martínez Frau, Blanca, Clara, Ana; sus amigos de El Valle como Jorge, de la Ciudad como Honorio, Manolo, Jorge Gómez Maula, Antonio Ávalos Gil, Marta Rodríguez Sanz, etc. Voces que intervienen en el relato pero que el anónimo personaje narrador recuerda, siempre sirviéndose cada vez de *verbum dicendi* o *sentiendi*. Mirando detenidamente todos los discursos directos que el narrador siempre entrecomilla en cada momento que juzga necesario recordar los dichos de alguna persona, vemos un total de trescientos sesenta y cuatro discursos directos que van desde la mínima unidad morfosintáctica, pasando por frases interrogativas hasta la reproducción integral de un párrafo.

Una observación minuciosa de los *discursos directos regidos* de la novela nos permite deducir que desempeñan un papel funcional en la medida en que permiten dibujar, en su gran mayoría, una marcada idea peyorativa e inequívoca del juicio despectivo de una sociedad que ningunea al monologuista aunque apunta furtivamente un rasgo positivo al hablar de las imágenes de los otros “-es una persona interesante’, he llegado a escuchar de mí-” (p. 281).

Las páginas del libro están repletas de palabras, siempre presentadas al estilo directo, con marcadas raigambres despectivas como las que se le suelen lanzar a la cara: “finolis” o “repipi” (p. 37), “cretino”, “idiota” (p. 145), “antiprogresista” (p. 343). Estas palabras se injertan en el frecuente juicio de su padre: “No hará nunca nada de provecho este chiquillo, no hará nunca nada más que hacer el bobo, exclamó

repetidas veces mi padre” (p. 59). Discursos directos que permiten que el lector se dé cuenta de los principales móviles que le llevan a permanecer desglosado del mundo exterior. Es más; este rasgo negativo siempre resalta de las observaciones de sus amigas que trae a colación a través del mismo discurso directo:

‘Eres como una carcoma o una polilla’, solía reprocharme Blanca, ‘todo lo corroes con tus incertidumbres’; ‘siempre serás el eterno negativo, el eterno descontento’, se desesperaba Clara, ‘eres el vivo espíritu de la contradicción’, remachaba en ocasiones como habían remachado desde siempre mis padres muchas discusiones. ‘Buscas la luz, pero no estás bien más que en la oscuridad que desprecias pero de la que no sabes prescindir porque es tu elemento’, me dijo Margarita (p. 302).

Eso potenciará en el personaje del loco una fobia de la persecución y una tendencia habitual a imaginarse lo que alguien diría en determinadas ocasiones. Por lo cual, notamos además, una clase de discursos directos que puede calificarse de hipotéticos, es decir, que no hayan sido anteriormente expresados por ningún personaje pero que el protagonista los emite por mera suposición en el momento en que decide meditar interrumpidamente en su propia vida, “durante esta noche en que me he mirado a mí mismo como cuando alguien se mira a su propio espejo con los ojos del espejo” (p. 393).

En efecto, se comporta a veces durante aquella noche como si leyera en la mente de los “altos cargos de la Compañía”, puesto que sus reprobaciones y desdenes le inducen a plasmar que -“este hombre es grotesco”, *sé que decían-* (p. 276).

Margarita Martínez Frau, su amiga a la que concede más discursos citados en la novela, con respecto a los demás personajes, se beneficia de otros fragmentos

formulados por el propio narrador bien en el pretérito pluscuamperfecto del modo subjuntivo, bien en el condicional simple. Cuando empieza a hablar de la manera con que percibe la ruina y el desorden del sentido de las cosas, añade:

‘Una percepción inmoderada, nocturna, que no se ha hecho a las lindes de la noche ni acierta con los límites del sueño, con su ironía o azar o paradoja’ *hubiera dicho* seguramente Margarita, Margarita Martínez Frau (p. 48).

Más tarde, tras darse cuenta de que asesinó inconscientemente a Alberto González Arrieta, el que facilitó su nacimiento en El Valle, vuelve a atribuirle otras palabras:

‘Ahora ya has corregido por fin’, sé que *me hubiera dicho* Margarita de llegar a saberlo, la Margarita Martínez Frau que tanto he echado en falta y tal vez he amado de veras como a nadie porque es como la luz y yo he nacido de noche, ‘ahora ya has completado y has realizado tu obra y puesto en práctica tu voluntad de corrección y tu ansia de enmienda. Y es que las tensiones nunca se deshacen’, tal vez *añadiría*, (p. 393).

Digamos que en *Un mundo exasperado*, el discurso directo aparece transcrito por el propio narrador a lo largo de su monólogo interior como recuerdos de lo que alguien dijo o pudiera haber dicho –sostenido aquí por expresiones o formas verbales como “sé que decían”, “me hubiera dicho”, “añadir”- de presenciar este momento en que decide vivir solitariamente y echar una mirada retrospectiva en su propia vida.

2. El discurso directo regido (DDR) y el diálogo en *Lejos de Veracruz*

Si el narrador de la novela de González Sainz utiliza solamente *la voz citada* como modo de reproducción directa del discurso ajeno en su monólogo, excluyendo la menor sombra *del diálogo*, el narrador de la obra de Enrique Vila-Matas adopta los dos aunque de manera desigual. La primera observación que se puede destacar es la escasez del empleo del discurso directo en la obra. Encontramos veintiséis ocurrencias que aparecen a veces entre dos guiones o entrecomilladas, precedidos o seguidos del verbo introductorio. Ciñéndose en el medio en el que se barajan la fluctuación del lenguaje de los personajes en la obra, se puede decir que estos discursos directos están dotados de una evidente preocupación de producir el efecto de lo real.

Ello se ve, de entrada, en el habla de las “cuatro jovencitas de aire isleño” que encuentra cuando se dirige rumbo al mercado de “Sineu”. El narrador nos dice cómo contestaron a la pregunta de saber adónde iban, recalcando sus propias palabras en las que se nota la influencia del catalán: -“¡Al *mercat* de Sineu!– nos han gritado” (p. 21).

Igual se puede subrayar el mismo deseo en el habla de Pascual, el taxista, cuando se fue a Beranda para celebrar el funeral de su hermano: “Todo esto tiene un nombre –me dijo Pascual, cada vez más escudero-. Aquí lo llamamos bailongo portuario. Verá muchos, señor. Es algo muy típico de aquí” (p. 129).

Aquí, se nos permite destacar, a partir de la palabra “*mercat*”, y la expresión “bailongo portuario”, el elevado valor mimético puesto de manifiesto por los giros lingüísticos y por el dialecto, propios de un espacio preciso. Sin embargo, por el afán de garantizar el dinamismo de la novela, Enrique Vila-Matas asocia el discurso

directo al diálogo, abriendo así las puertas a un intercambio discursivo entre el narrador Enrique Tenorio con distintos personajes como Antonio Tenorio, Máximo Tenorio, el padre de la familia de Felanitx, Pascual el taxista, Ramón Guerrero, la niña Berta en los sueños, el fantasma y con “el chulo de Badajoz”.

La construcción sintáctica de los diálogos de la obra permite organizarlos en dos categorías: por un lado tenemos algunos diálogos que surgen en la mente pensativa del narrador como mero recuerdos, por lo cual siempre van acompañados por verbos declaratorios: “le repetí”, “respondió”, “precisó”, etc. estigma del discurso directo regido:

- Digo –le repetí- que cómo van las cosas por el inmueble.
- ¿Qué tengo que ver?
- Con mi boda espero que nada.
- ¿Te casas con Marta?
- Y dime, ¿crees que merece la pena?
- Tú sabrás.
- Me refiero al África –precisó (pp. 39-40).

La peculiaridad de este primer tipo de diálogo es su marcada propensión a la reproducción exacta tanto de la ideología como del lenguaje de los personajes. La conversación entre el taxista Pascual y el narrador pone respectivamente de relieve, la exteriorización del inconsciente colectivo y el habla propia a los moradores de Beranda:

- ¿Español? –preguntó enseguida.
- Catalán –le dije por pura precaución [...].
- ¿Catalán? –preguntó sólo unos segundos después.

-Sí. Catalán. De Barcelona –respondí con fastidio al ver que no me había salido bien la estrategia.

-Aquí en la isla vive un catalán, señor. Su casa está por ese kilómetro de la Jají al que vamos. Sí, vive ahí, si no me equivoco. Aquí todos le conocemos por Tenorito. Nos conocemos todos aquí en la isla. Es pintor. ¿Lo conoce, señor? De Beranda lo pinta todo, hasta las *boîtes de nuit*, señor (p. 126).

A medida que avanzará la conversación entre Enrique Tenorio y el isleño, se acentúa la emisión en términos típicamente regionalistas como “el Chole”: “-En un cabaret de la Carretera de la Costa. En el Chole, señor” (p. 127). Por supuesto, en la respuesta del narrador Enrique Tenorio a Pascual, se nota la influencia de las reivindicaciones regionalistas tan propias de la época actual; si bien el último Tenorio precisa que afirma ser Catalán “por pura precaución, pues tal vez ese hombre odiaba a los españoles, y también por puras ganas de confundirle y tenerle callado, entretenido un rato preguntándose qué le había contestado” (p. 126).

Así, el diálogo, en cuanto discurso objetivado, “con predominancia de rasgos de tipificación social [y] con predominancia de rasgos de caracterización individual” (Bajtín, 1986: 278), traiciona la visión antagónica y la ideología del narrador ya que habla como si Cataluña ya no formara parte del territorio español.

Considerando el vocabulario de Pascual impregnado por el uso de palabras propias a la isla de Beranda y, en cierta medida, el discurso del narrador con el taxista, [en el marco de la reproducción directa del discurso ajeno], corroboramos el punto de vista de Carlos Reis ya que el diálogo desempeña aquí una doble función en el texto narrativo:

Es la forma más mimética de representación de la voz de los personajes. Por otra parte, si el diálogo se funda en el mimetismo

formal, contiene una serie de indicios sociolectales e idiolectales que permiten una caracterización indirecta de los propios personajes e incluso del escenario social en que se mueven (Reis, 2002: 62).

Por otro lado, otra categoría de diálogo se desgaja del mundo concreto en el momento en que el narrador se deja llevar por su frecuente ensueño (cinco en total), que siempre comienza con una misma frase que se repite a lo largo de la novela como un estribillo: “A veces imagino que me voy” (p. 111). Por consiguiente, imagina que le visita la hija de su vecina, la niña Berta en plena noche. El diálogo que nos ofrece es un mero producto de sus aventuras oníricas en su habitación en S’Estanyol de Minjorn:

-¿No sabes más cuentos? –me pregunta la niña. [...]

-Más. Quiero más cuentos –me exige.

-No hay más –le digo.

Y calla un rato.

-¿Qué te pasa? –pregunta.

-¿No lo ves? Pienso. Pienso en el marino que maté en Veracruz.

Ahora es ella quien calla.

-Anda, Berta –le digo-. ¿Por qué no vuelves con tus padres dormidos? Vuelve con ellos y pídeles que tengan tantita lástima de mí. Nomás eso diles. (El subrayado es nuestro).

Le digo esto y, como me da por pensar que ya estoy despierto, entonces imagino que me voy (p. 112).

La misma situación ocurrirá cuando vuelve a dialogar con Berta (p. 193), con un fantasma, “comprendo que estoy recibiendo la visita de un fantasma, manco como yo” (p. 194), con Dios (pp. 230-233). La irregularidad léxica que aparece en la penúltima frase del diálogo arriba mencionado: “Nomás eso diles” (p. 112), es la consecuencia de un lenguaje enunciado inconscientemente por el narrador cuando

sueña con Berta, la hija del dentista. A partir de este instante, el diálogo pierde su credibilidad y su fiabilidad. Cesa de ser el modo objetivo de reproducción de la voz ajena para convertirse en una técnica poco fiable, por ser violado por las aventuras quiméricas del narrador.

También resulta que el diálogo pierde el aroma de la autenticidad cuando el discurso del locutorio se enfrenta con un alocutario disfrazado o que releva a otra persona. Este caso se produce cuando Enrique Tenorio sustituye a su hermano Antonio Tenorio con motivo de un concurso literario en Teruel. Aquí, el diálogo entre Enrique y Ramón Guerrero, que ignora la presencia fraudulenta del hermano de Antonio Tenorio en aquella ceremonia, acarrea una fractura narrativa, y, el texto se queda sin sabor, cortado, pues, el destinatario resulta incompetente para descodificar el discurso del emisor, o, por mera precaución prefiere contestar lacónicamente en vistas a proteger su verdadera identidad.

-Ramón Guerrero –dijo alargando su mano-. ¿Cómo andas maestro?

-¡Cuánto tiempo sin vernos! –comenté tímidamente, confiando en que no me hubieran tendido una trampa y aquel hombre no fuera Guerrero.

-Desde entonces has progresado mucho –me comentó-.

Yo, en cambio, ya ves. Sigo aquí en el fango, en la mierda esta de Teruel.

-No la llamaría yo mierda –dije, ya un poco más seguro de mí mismo.

-¿De modo que tienes otro nombre para ella?

Me puso en un verdadero aprieto, del que no salí demasiado airoso, ya que sólo acerté a decirle, con una mueca que pienso que fue incluso estúpida:

-La llamaría Teruel.

Vi que había arruinado todas sus expectativas de tropezar con una frase ingeniosa de mi parte, me miraba con aire de decepción profunda, [...] (pp. 178-179).

En la novela de Enrique Vila-Matas, el diálogo coloca la obra narrativa en las dos extremidades de la ficción narrativa. Tenemos por un lado el que opta por la mimesis de la realidad y por otro el que mantiene su discurso fuera de los márgenes de lo concreto dando riendas sueltas a lo imaginario, a lo inverosímil y a un discurso ininteligible.

3. LA REPRODUCCIÓN DEL PENSAMIENTO EN LA NARRATIVA PERSONAL

3.1 El monólogo autocitado y el monólogo autónomo en *Un mundo exasperado*

3.1.1 El monólogo autocitado en *Un mundo exasperado*

El autor se vale de la técnica del monólogo autocitado (*Self-Quoted Monologue* en Dorrit Cohn) para demostrar una parte del debate interior al que está sometido el protagonista y para demostrar cómo en este influye su pasado. En la novela el monólogo autocitado se presenta estructuralmente en dos formas distintas: a veces aparece en su forma convencional mediante el uso de las comillas con los verbos introductorios “me dije”, como en “Desde luego que no voy a salir justamente en estos momentos, me dije” (p. 98); otras veces con la omisión de las comillas en el texto citado y la inserción del verbo introductor entre paréntesis:

Yo pasé días enteros en mi infancia *-recordé-* encerrado por ejemplo en aquel paraíso que era para mí la leñera de nuestra casa de El Valle, días enteros contemplado el hacha y las sierras y contemplado el orden de los troncos perfectamente apilados en montones según sus medidas y diámetros, las astillas con las artillas, las teas con las teas y la hornija con la hornija, (p. 350).

La novela de González Sainz es, desde luego, el relato de una crisis interior que el solitario protagonista exterioriza a través de verbos de pensamiento que ocupan un sitio destacado en todas las páginas del libro. Los verbos introductorios: “dije”, “pensé”, “me dije”, “corroboré”, “recordé” que aparecen bajo otras expresiones como “corroboré esta mañana” (p. 87), “me dije por la mañana” (p. 98), “pensé ayer” (p. 169), “pensé a continuación” (p. 302), “llegué a pensar” (p. 333),

sólo por citar algunos traducidos en la fuerte presencia de discursos retrospectivos, en el flujo de la conciencia y de la lucidez del protagonista.

El monólogo autocitado del narrador hace casi abstracción total del momento presente del monólogo, pues, sólo contamos con tres ocurrencias señaladas por el verbo “decir” en la forma presente “me digo” y una vez con el verbo “repetir” en la forma del presente, “me repito”, puestos de relieve en las siguientes frases: “Tan triste como la velocidad’, me digo muchas veces” (p. 116), “Componen geometrías las estrellas sin embargo tan sólo en la noche –me digo-, y en torno a la claridad más poderosa es donde en realidad se cierne la más profunda oscuridad (p. 310), “¿Es veraz el protagonista o es sólo ficticio? –me digo-, ¿es solamente convencional?; ¿es evitable la víctima o sólo es posible escoger un dios o una forma de inmolación?, ¿estamos tan lejos?, ¿tan separados?, ¿tan separados de las cosas y de nosotros como junta está la indiferencia?” (p. 326) y “Lo llamamos carnalidad, materialismo, y en el fondo o más bien en realidad no es más que pura metafísica, mera imaginería’, me repito muchas veces” (p. 314). Todo ello sitúa el ahora del protagonista mucho más en el pasado que en el presente.

3.1.2 El monólogo autónomo –*autonomous monologue*- en *Un mundo exasperado*

Para estudiar *el monólogo autónomo* seguiremos las orientaciones de Dorrit Cohn (1983) y enfocaremos en primer lugar la atención en el monólogo autobiográfico considerando al mismo tiempo los demás componentes del monólogo autónomo y el tratamiento del tiempo, los distintos movimientos físicos del monologuista durante el tiempo de la historia y el monólogo autorreflexivo.

3.1.2.1 El monólogo autobiográfico

Es reconocible por la ausencia de narratario y por la exposición de una experiencia vital por un solo locutor que recuerda su propio pasado. He aquí la definición del monólogo autorreflexivo que propone la crítica norteamericana, después de sus estudios de *Notes from Underground*, *La Douce* de Fedor Dostoievski, *La chute*, de Albert Camus, *As I Lay Dying*, de William Faulkner, sólo por nombrar algunas obras en que lo estudia:

In all these works a lone speaker recalls his own past, and tells it to himself -in chronological order. *Autobiographical monologues*, as I will call texts of this type, create a highly stylised rhetorical effect, since reciting one's own biography to oneself does not appear psychologically plausible. Or rather, it appears plausible only if the speaker pursues a definite aim of public confession, of self-justification. Despite the absence of listeners, the autobiographical monologue thus retains the meaning of communication, or at least of rehearsal for communication (Cohn, 1983: 181-182).

El monólogo autónomo es el discurso reflexivo de un personaje aislado que hace una confesión pública o íntima que, aunque privado de auditorio, permanece en el marco de la comunicación, pues, él mismo desempeña el doble papel de emisor y

de destinatario. Pese a la normativa de recordar su propio pasado en un orden cronológico, Cohn reconoce el carácter aleatorio de la estructura temporal en el libre discurrir de los pensamientos del personaje por falta de la presencia del narrador ²⁵ (Cohn, 1983: 219-220).

En este sentido, el tiempo tiene un tratamiento diferente al de un relato ordinario. Por lo general, se caracteriza por su carácter lineal, inflexible, desprovisto de digresiones, de prolepsis o de analepsis. El monólogo autónomo nos introduce en la vida psíquica del personaje sin ofrecer, por lo menos explícitamente, referencias que remitan al tiempo de la historia, a no ser que el protagonista dé algunos indicios para calcular su duración.

La preocupación por parte del anónimo personaje de *Un mundo exasperado* de proporcionar informaciones respecto a la referencia temporal es sin duda uno de los elementos que nos atrae en las páginas de la novela. El monólogo del protagonista se centra en su vida relatada con un extremo rigor en la cronología de la rememoración de su existencia, elemento que da al texto el carácter del monólogo autónomo. El principio de la novela, aparentemente *in medias res*, marcado por la conjunción temporal “cuando”, nos sitúa en el día de su nacimiento:

Cuando yo nací era de noche y hacía frío, el agua de las cañerías se había congelado en buena parte de la Ciudad y una costra de hielo y nieve atenazaba las calles y las carreteras (p. 13).

El monologuista nos ofrece así, mediante el *flashback*, los detalles sobre el día de su nacimiento, información que tiene valor sintomático de un relato que nos orientará en los senderos de una trayectoria vital. El resto de la obra avanza de

²⁵ Dorrit Cohn llega a la conclusión de que el monólogo autónomo corresponde a lo que Gerard Genette (1972: 122-123) denomina “*récit isochronique*”, caso peculiar de la estructura temporal que el narratólogo francés considera como estrictamente teórico.

manera ordenada, (aunque sus capítulos oscilen a veces entre un pasado lejano e inmediato), sigue una línea recta y gira en torno a las etapas significativas y decisivas de la vida del melancólico.

Partimos entonces desde la niñez marcada por la presencia de sus padres, de la presencia del Señor Gobernador, sus primeros pasos a la escuela en El Valle, y, luego el traslado de su familia a la Ciudad. La adolescencia, periodo en que el protagonista empieza a forjar su personalidad y su identidad propias a través de la admiración del profesionalismo de algún vecino, su vida sentimental, su inserción en la vida profesional y, paralelamente, nos informa de todo cuanto se le ocurre en sus reflexiones “actuales” y lo que aparece en su entorno en el momento en que produce su monólogo.

Después de presentar todos los episodios que marcaron su vida, desemboca en los dos últimos capítulos centrados fundamentalmente en el momento “presente” de su vida. Pero esta verbalización del pensamiento que nos permite observar los acontecimientos que ocurrieron en su vida, no nos proporciona ningún detalle que sirva de orientación para fecharlos en una época histórica precisa. Prefiere más bien recurrir a la concreción de algún acontecimiento en su propia vida como los comienzos de una relación amistosa “Fue hace ya muchos años, en una época ahora para mí remota en que no sólo había conocido aún a Margarita, sino ni siquiera a Blanca ni a Ana, por no decir ya a Clara” (p. 38), o el cambio de domicilio familiar “Aún no nos habíamos trasladado a la Ciudad y yo era todavía un niño” (p. 57), o también a algún acontecimiento familiar, “no creo que hubiera nacido siquiera mi hermana Amalia” (p. 242). Sólo en la última página de la novela alude implícitamente a su edad al hablar de los hijos del Señor Gobernador: “El mayor de

ellos tendrá ahora casi mi edad, cuarenta o ya más de cuarenta o tal vez todavía treinta y tantos” (p. 394).

El tiempo de la historia, es decir, la duración del monólogo queda muy reducida. Los detalles que nos sirven para calcular el tiempo aparecen diseminados en toda la novela. En efecto, en el segundo capítulo del monólogo interior nos informa de que “Ayer fue domingo -o hace tan sólo un rato, no hace siquiera una hora-” (p. 26); lo que nos permite observar el tiempo del inicio del monólogo. Mucho más adelante dice, aunque dubitativamente, “Abrí el balcón-¿serían más de las seis? (p. 338), y las últimas palabras de la novela nos informan aproximadamente sobre el tiempo de la clausura del monólogo “-la pareja de policías monta guardia junto a la marquesina- y las luces del alba empiezan a rivalizar con éxito contra las farolas del alumbrado público” (p. 394). Así, todo el discurso se desarrolla tan sólo en una noche invernal, tiempo que le basta para dar un repaso a su vida:

[...] entreverada por esa inconstancia de la conducta y esos caprichos del afán o la apetencia, por esa ironía del tesón, y así fue también por ejemplo ayer y es esta noche fría y simétrica en que me mantengo en vela para tratar de recomponer y justificar, para intentar hacerme cargo siquiera de lo que ha sucedido hace unas horas y sucedió ayer todo el día o me ha sucedido quizás igualmente durante toda la vida (p. 25).

Se trata, pues, de un tiempo rigurosamente condensado, semejante al modelo joyceano, y que ocupa todas las primeras horas de un lunes, día en que vela solitariamente el narrador para “recomponer” la imagen de su propia existencia. El volumen del discurso producido durante tan sólo unas ocho horas traducen, a juicio

de Dorrit Cohn, “the common view that thoughts move faster than speech” (Cohn, 1983: 220).

Sin embargo, conviene comparar el monólogo del personaje de *Un mundo exasperado* con el monólogo de Molly Bloom²⁶. El personaje del escritor irlandés se singulariza por su escasa movilidad corporal durante el tiempo del monólogo, lo que traduce la capacidad de James Joyce por eludir una de las principales dificultades del monólogo autónomo que estriba en presentar mediante el discurso interior, las actividades físicas que efectúa el personaje en el tiempo del monólogo (Cohn, 1983: 222).

El de *Un mundo exasperado* se mueve de vez en cuando en el piso en que monologa y observa, al mismo tiempo, a través de la ventana, todo lo que ocurre en la “acera de enfrente”. Además, se le ocurre cambiar de espacio cuando sale del piso, se echa a la calle para imitar al “imitador” y, comienza a comentar personalmente los distintos movimientos a los que iba sometándose. He aquí un fragmento que, a la par que ilustra el estado mental del narrador y muestra sus gesticulaciones en la calle:

Me situaba también ora tras la imitación de la madre ora tras la de la hija, intentando duplicar o más bien triplicar sus gestos y sus actividades ante la hilaridad de un público cuyos aplausos hicieron darse media vuelta a las imitadas [...]. El mimo, que no había dado aún por concluida la imitación de la madre [...], no dudó un segundo en cambiar de objetivo y ponerse a espaldas del dueño del perro con el brazo derecho estirado hacia delante simulando tirones e inercias, simulando resistencias y presiones, y simulando sobre todo el ejercicio de su potestad que yo imitaba tras él, que yo parodiaba con el brazo tendido también hacia un perro imaginario y sujetando con la otra

²⁶ En *Ulises*, de James Joyce, se nos ofrece en las últimas cuarenta y cinco páginas del libro el flujo del pensamiento de Molly Bloom mientras está en la cama.

mano como el mimo un sombrero imaginario ante una velocidad y un viento también imaginarios (p. 385).

Estos ejercicios físicos a los que se somete el narrador le convierten no sólo en un “profesor de gimnasia”, sino que genera un incidente en la esencia misma del monólogo interior en la medida en que, desde la perspectiva dorritiana, el monologuista tiene que ser menos activo para que su “*mind thinking*” resulte más convincente. La narratóloga lo señala de modo concluyente:

When monologists become much more enterprising they begin to sound much less convincing; forced to describe the actions they perform while they perform them, they tend to sound like gymnastics teachers vocally demonstrating an exercise (Cohn, 1983: 222).

En mi opinión, González Sainz nos presenta un personaje psicológicamente atormentado cuyo flujo de la conciencia resulta postreramente ineficaz para iluminar el resto de la vida. Se dejará llevar por una gimnasia física coordinada por él mismo y que acarreará, como hemos visto anteriormente, el tono tragicómico de la novela.

3.1.2.2 El monólogo autobiográfico en *Lejos de Veracruz*

Considerando el monólogo autobiográfico como una narración en la que un hablante solitario recuerda su propio pasado para sí mismo en un orden cronológico, puede decirse que la obra de Enrique Vila-Matas se coloca en la periferia de esta categoría, dada las irregularidades que surgen al nivel de la organización temporal y la implicación voluntaria de un narratario en un momento definido del espacio del monólogo. El inicio *in medias mentem* nos introduce de lleno en la conciencia del personaje narrador:

No todo el mundo sabe que a Veracruz y a sus playas lejanas no pienso en la vida nunca volver. Fui feliz allí, el mes pasado, en noche de luna llena, en Los Portales, ni antes ni después de esa noche, en el último mes de julio de mi juventud (p. 11).

Enrique Tenorio se centra entonces en su pasado aunque prefiere comenzar a través de un orden invertido. Empieza por los recuerdos más recientes como el viaje a Veracruz en julio, un mes antes de empezar su “dietario”. Luego habla de la visita a Sergio Pitol en Xalapa, la relación que mantiene con sus vecinos en Mallorca -una familia de Felanitx-, su familia, el recuerdo de sus viajes por África, Asia, Beranda, Montecarlo, Teruel, y de los diversos viajes que le convirtieron en una persona destrozada y desorientada a la hora de redactar su vida en un cuaderno:

Hoy, mi persona más bien recuerda a unos de esos trapos de limpiar cosas sucias que se ponen a secar en las ventanas, pero se olvidan, enrollados, en los pretiles que se van manchando lentamente. Hoy mi persona sólo es la sombra de la sombra de una persona que, con toda la razón del mundo, se ha distanciado mucho de la vida y de sus heridas insensatas, y el premio natural a esto ha sido la fiesta de la

escritura secreta de este cuaderno de los tres Tenorio, pero también esa incapacidad, que ha creado en los demás, de sentir conmigo (p. 91).

La obra nos presenta el recuerdo de la experiencia vital de Enrique Tenorio que se queda en su cuarto para volver la mirada en el “ayer” de su familia, de Antonio Tenorio, Máximo Tenorio y de sí mismo en un espacio temporal de una semana: un viernes, día del mercado de Sineu (p. 21) y termina el siguiente viernes, “Esta mañana [...] me han recordado que hoy es viernes” (p. 234), afirma Enrique Tenorio al final de la obra.

Nos enfrentaremos con una estructura del tiempo que medirá personalmente a lo largo de la novela a partir de muchas referencias temporales que nos permiten delimitar la duración de del monólogo. Los detalles como “esta mañana” (p. 17), “el calor y la soledad de este domingo horrible” (p. 77), “son las cinco y cinco de la madrugada” (p. 81), “Desde hace tres días, desde que escribo en este cuaderno de los tres tucanes” (p. 82), “Fue en un mes de agosto como éste” (p. 113), “Amanece” (p. 146), “Atardece” (p. 159), “Bien muerto estoy esta noche de miércoles” (p. 190), “Mañana viernes precisamente hará una semana que por fin, aquí en S’Estanyol, lo escribí” (p. 213), “Hoy es viernes” (p. 234), demuestran la preocupación del monoliguista de asentar su discurso en un tiempo definido.

En efecto, se trata de un tiempo bastante amplio en la óptica del monólogo autobiográfico si nos adherimos a la idea según la cual el pensamiento es más rápido que la palabra (Cohn, 1983) y, si consideramos que Enrique Tenorio vela casi todas las noches de la semana en que redacta este “cuaderno de los tres tucanes”.

Conviene proporcionar unos detalles a este respecto. Al tercer día nos informa de que “Hoy sólo he conseguido conciliar el sueño unos cinco minutos” (p.

82). Luego en plena noche afirma que “tal vez el insomnio cuadre mucho con mi carácter” (p. 90). Más tarde señala el impacto del insomnio en la verbalización del flujo de su conciencia: “La ausencia del sueño trae como compensación ver cómo va ocupado cada vez más tiempo de mi vida el dietario” (p. 113), y un poco más adelante añade que “tengo insomnio y escribo” (p. 125), sólo por citar algunas.

Non obstante, si Enrique Tenorio, a pesar del insomnio, ocupa una semana en el relato de su vida, esto se debe al hecho de que la noción de la temporalidad, en este caso, se inclina más hacia lo que Erika Höhnisch²⁷ denominaba “el tiempo del cuerpo” en el monólogo interior, es decir, la experiencia del momento presente y “el tiempo del espíritu”, esto es, el pasado, el presente y el reflejo del porvenir en la conciencia.

El “tiempo del cuerpo” nos orienta, aunque el narrador considere que compone el dietario de su desasosiego, “el testimonio de que carezco de presente, de que apenas tengo vida [...]” (p. 200), hacia el “ahora” de su relato para expresar bien su estado de ánimo en un instante preciso, bien para definir las diferentes actividades físicas a las que se dedican cuando cesa de recordar su vida. La presencia del pretérito perfecto y el presente le permite al narrador presentar, a la puesta del sol, el balance de su jornada:

Una ligera neblina nocturna ha empezado a extenderse por S’Estanyol de Migjorn, aquí al sur de la isla de Mallorca.

Me he pasado el día celebrando que haya sido capaz a primeras horas de esta mañana, de escribir de un solo tirón *Es que soy de Veracruz*, inaugurando así este cuaderno que contiene tres divertidos

²⁷ Véase Erika Höhnisch en *Das gefangene Ich: Studien zum inneren Monolog in Modernen französischen Romanen*, Heidelberg, 1967, p. 20. (Citado por Alain Bony, traductor de *La transparence intérieure*, de Cohn).

tucanes en su portada y que adquirí, el mes pasado en México, en el último viaje de mi vida (p. 17).

La experiencia del momento presente versa también sobre el propio juicio que hace a este respecto más tarde cuando ya se percata del contenido del mismo:

Me parece que este dietario es el libro de la soledad. Y me pregunto si en realidad su tema no sería, casi exclusivamente, Rosita. Porque desde que empezara a escribir mis recuerdos de joven viejo y acabado, no he parado de pensar en ella (pp. 209-210).

El dentista, el vecino de Enrique Tenorio con quien mantendría relaciones amistosas, representa la presencia humana con la que dialoga cuando se separa de la intimidad más secreta de su pensamiento. La conversación que entabla con el padre de la familia de Felanitx, nos permite saber que narra su propio pasado por sí mismo puesto que le dice “-Me dedico a contarme a mí mismo mi vida. Eso es todo” (p. 153).

Respecto al interés del dentista en saber “¿por qué la vida se la cuenta usted sólo a sí mismo?” (p. 153); la respuesta del narrador es uno de los elementos que nos permite situar su discurso en el marco del monólogo autobiográfico en la medida en que se considera como un hombre que tiene una existencia concluida y que sólo se dedica a recordar sus distintos momentos incluyendo las conversaciones que mantiene ocasionalmente con la familia de Felanitx:

-Mire, por mucho que usted piense que soy joven, que sólo tengo veintisiete años y tal y cual, lo cierto es que estoy acabado, soy un hombre acabado después de haber vivido una vida de novela. Mi vida la doy por terminada. Ahora prefiero contármela. Con sus capítulos

correspondientes, incluidas las conversaciones que tengo con usted (p. 154).

Siempre se considera como un hombre de otra época. La referencia al instante presente es nada más que una ilusión puesto que se considera inexistente en carne y hueso en la temporalidad de sus vecinos. Este dietario es la expresión de su desasosiego “el testimonio de que carezco de presente, de que apenas tengo vida” (p. 200).

En cuanto al “tiempo del espíritu”, según la denominación de Erica Hohnisch, recoge el contenido de la mirada retrospectiva del protagonista en la vida de la familia Tenorio desde sus raíces, es decir, desde el exilio de sus padres a México durante la guerra civil, el nacimiento y la vida de los hermanos Tenorio con sus múltiples desengaños. El tiempo presente no es un momento vacío de significado. Presenta al protagonista en su cuarto en S’Estanyol de Migjon, al sur de Mallorca, lugar de recogimiento de donde proyecta una visión futurista al final del dietario, en la que planea la publicación de una novela de índole puramente imaginaria y ficticia. Así es cómo Enrique Tenorio remata su relato:

Después de todo, no tengo otro sitio mejor donde caerme muerto. Me dedicaré a escribir una novela basada en este cuaderno secreto, pero cambiándolo todo, para que así sea publicable [...] De él voy a conservar únicamente la primera frase: ‘No todo el mundo sabe que a Veracruz y a sus playas lejanas no pienso en la vida nunca volver.’ Lo demás, todo lo cambiaré, contaré la historia de mis aventuras con gran lujo de detalles falsos. Pasaré el invierno en esta casa horrible frente al mar, en compañía de mi insomnio y de ese perro que es la muerte misma y me mira. Me aventuraré. Escribiré, mentiré [...] (pp. 235-236).

No estará de más mencionar los distintos movimientos del protagonista durante el tiempo de su monólogo. El punto de partida está en Mallorca, según dice casi al principio del dietario: “Estoy pasando agosto en una modesta casa alquilada, aquí al sur de esta isla. Buscaba para pasar este mes el último rincón del mundo, y creo que lo he encontrado” (p. 17).

En primer lugar, el relato de Enrique Tenorio contiene muchos espacios exteriores a lo largo de la narración. Tenemos “la modesta casa” mencionada, donde pasa la mayoría de su tiempo. Esta le permite tener una mirada al mar y sale a veces a pasear con la familia de Felanitx, o caminar por el “Paseo del Mar” (p. 157), o sale a la terraza de su casa para mirar el mar (p. 200), e incluso va al supermercado para realizar sus compras. Todo ello en un incesante vaivén entre el presente, el pasado y el futuro.

Un incesante vaivén que pone de manifiesto lo que Robert Humphrey (1954) denomina “*time and space montage*”. Se concreta aquí la superposición espacial, “*cinematic*” *devises*, expresión de una dualidad inherente a la vida humana puesto que ofrece simultáneamente la vida interior y exterior del monologuista.

The chief function of all of the cinematic devises, particularly of the basic one of montage, is to express movement and coexistence. It is this ready-made device for representing the nonstatic and the nonfocused which the stream-of-consciousness writers have grasped to aid them in accomplishing what is, after all, their fundamental purpose: to represent the dual aspect of human life—the inner life simultaneously with the outer life (Humphrey, 1954: 50).

3.1.2.3 El monólogo autorreflexivo en *Un mundo exasperado*

Los escritores que propician el nacimiento del “Nouveau Roman” en Francia durante la segunda mitad del siglo XX, no quisieron sólo hacer cara a la crisis del personaje literario provocada por la llamada novela tradicional sino traer a colación una nueva estética de la construcción narrativa. Así, el bloque formado por el colectivo de los “novelistas de Minuit”, del “École du regard” y “L’École du refus” que gravitan en torno a este movimiento se singularizan por un estilo vanguardista, una construcción textual novedosa con una nueva caracterización de los objetos, la discontinuidad y la dislocación de la estructura narrativa, y una alejamiento, en general, de las convenciones de la novela decimonónica.

Estigmatizado por este deseo de brindar una nueva orientación al universo novelesco, Michel Butor publica *La Modification* en 1957. En esta obra enteramente escrita con el pronombre personal de la segunda persona del francés “vous”, el protagonista viajero León Delmont, director parisino de la empresa italiana de máquinas de escribir Scabelli, coge el tren para Roma a la busca de su amante y se sirve del “vous” para dialogar consigo mismo a largo del viaje:

Car vous l’aviez dans votre serviette, cet indicateur à couverture bleue que vous tenez entre vos mains, que vos yeux regardent toujours mais où il ne distinguent plus rien pour l’instant, et après le dîner, juste avant de vous coucher seul dans le grand lit sans Henriette qui ne vous a rejoint que lorsque vous dormiez déjà, vous l’aviez rangé dans votre valise au dessus de ce peu de linge propre que vous avez emporté (Butor, 1957: 39).

Esta obra de Butor constituye, pues, la primera manifestación del monólogo autorreflexivo en la narrativa moderna, que repercutirá en las letras hispánicas, por ejemplo, en la aparición del monólogo del personaje Cruz en *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes. Definiéndolo, Dorrit Cohn dice lo siguiente:

In the grammar of interior monologue the speaker often doubles as listener, and is literally address as one. [...] Here the schizoid split between ego and alter ego that always suggestively attends direct self-address is objectified and literally mirrored (Cohn, 1983: 245-246).

Con el monólogo autorreflexivo, el protagonista utiliza el pronombre personal “tú” para entablar una comunicación reflexiva como el personaje de *La modification*, de Michel Butor, lo que favorece la apertura de la conciencia del personaje en la medida en que nos la muestra desde dentro (Beltrán Almería, 1992: 185).

No cabe duda alguna que, aprisionado en la soledad, el narrador de *Un mundo exasperado*, recurre al monólogo autorreflexivo, único recurso estilístico que pueda permitirle desdoblarse su propia identidad con el fin de crear un *alter ego* a quien dirige la palabra durante los momentos psicológicos particularmente significativos en el desarrollo del relato.

Los cuatro casos que llaman la atención en la obra, y que se presentan siempre en la fórmula del monólogo autocitado, constituyen una especie de sintaxis de la novela de González Sainz ya que la suma de los episodios se entrelazan para formar el hilo de la evolución psicológica del personaje.

En el primer monólogo autorreflexivo, se destaca la imagen del hombre virtual de la “Ciudad” en la que vive nuestro monologuista y sus conductas en el mundo “exasperado” que aborrece. Dado que este tipo de comunicación ocurre

cuando “El otro se ha instalado en el Yo” (Beltrán Almería, 1992: 45), asistimos a esta pintura:

‘Te adelantan los transeúntes y te dan la espalda-, [...] y entonces tú ya sólo puedes ver la opacidad de una nuca o la personalidad homologable de su corte de pelo, el talle posterior de su traje o el dinamismo de su paso; puedes ver el perfil un momento de refileón o más bien en escorzo, su prisa o su resolución o incluso su tedio, la velocidad de los vehículos que pasan en uno y otro sentido o sus aceleraciones ante un semáforo en ámbar. Hombres que te adelantan y te dan la espalda si sigues los flujos espontáneos de las aceras o los abigarrados movimientos de las muchedumbres, o bien hombres con quien te das de bruces, que tropiezan contigo [...]’, he pensado (pp. 75-76).

El anónimo solitario parte de esta mera enumeración del flujo humano para detenerse en lo que les singulariza, sus rasgos propios. El uso del imperativo que viene en el siguiente párrafo es revelador de la voluntad del protagonista de destacar un diagnóstico sobre la sociedad:

‘Pero míralos bien-proseguí-, míralos y verás en ellos al hombre virtual, al hombre ineludible que puebla el mundo que anhela hoy todo el mundo, que seguramente anhelas incluso tú también aunque de un modo tal vez imperfecto todavía [...] que no te deja, reconocer que en el fondo te deslumbra [...] y adoras su velocidad, que disfrutas con el chirrido de la eficacia [...] Míralos -me dije- y verás el rostro de las gentes de tu generación, verás la boca de tu época, verás en qué ha quedado todo y adónde ha conducido: [...] Mira y verás igualmente en realidad cómo tú mismo querrías mirar y lo que tú mismo querrías hacer sino hubieras caído en la celada [...] Míralos bien porque tal vez

eso sea ya todo y todo sea ya progresión y omnipotencia, me dije' (pp. 275-276).

El esquema de esta conversación unilateral nos orienta hacia el repliegue del narrador a su "yo". El monologuista, por miedo de contaminarse, se separa definitivamente del mundo exterior, es decir, de la acera, donde proyecta la mirada en las gentes de su época para centrarse en su verdadera personalidad, su yo íntimo:

Por eso cuando vuelves a casa solo cierras tras de ti la puerta de entrada, [...] te empiezan a retumbar las palabras que has dicho o has comprendido, y todo resuena y repercute y tú quieres morirte de vergüenza. Tratas de espantar el recuerdo, [...] la luz de tu ahogo: te tapas los oídos incluso con tu stapones de cera [...] pero sigues oyendo un pitido, un pitido imaginario que te ensordece [...]. No aciertas a distinguirte, no atinas a encontrarte [...] cuando entras por fin en el lavabo y abres el grifo para enjuagarte la cara, te mira en el espejo y ves una cara, una cara que te mira como si se mirara al espejo (p. 282).

Además, después de asesinar a Alberto González Arrieta, el protagonista recurrirá por última vez al monólogo autorreflexivo. En efecto, aunque esta vez opina que es el discurso que le hubiera dirigido a su amiga Margarita Martínez Frau, entramos en la clausura de la obra, en el que González Sáinz brinda al mismo tiempo el alcance didáctico de la misma. Ahora, el protagonista toma conciencia del carácter exagerado e inefable de sus ambiciones y de su proyecto de corregir el mundo:

'Ahora ya has corregido por fin', sé que me hubiera dicho Margarita de llegar a saberlo, 'ahora ya has completado y has realizado tu obra y puesto en práctica tu voluntad de corrección y tu ansia de enmienda. Y es que las tensiones nunca se deshacen', tal vez añadiría, 'se alivian o acentúan, pero no se deshacen para que justamente pueda haber

alegría y tristeza, vida y también muerte y también argumentos, escuetos argumentos literarios que es lo que son un momento las vidas, una música que interpreta de un modo cada vez distinto una partitura original y tal vez verdaderamente indescifrable hasta el fondo' (p. 393).

Un mundo exasperado nos ofrece una muestra de interés del monólogo autorreflexivo. Le sirve a González Sainz de espacio y de momento idóneo para abrir aun más la conciencia del personaje narrador, aliviar al mismo tiempo su doliente soledad mediante la creación del otro yo que tutea con el pronombre personal de la segunda persona del singular. El uso, en el último caso, del pretérito perfecto compuesto “has corregido”, “has completado”, “has realizado”; tiempo verbal que contrasta con el presente y el futuro, tiempos dominantes de los casos anteriores, traduce no sólo lo que Paul Ricoeur denomina “distentio animi” (Ricoeur, 1983: 43-81), sino que denota también la imagen de un hombre que se percata personalmente del balance final y del fracaso de su intento de corregir el mundo.

3.1.2.4 El monólogo autorreflexivo en *Lejos de Veracruz*

La obra de Enrique Vila-Matas hace referencia tan sólo una vez al monólogo autorreflexivo.

Es relajante –me he dicho reduciendo cada vez más el ritmo de mis pasos- aprender a ver a los hombres aun peores de lo que son. Eso a uno le despeja, le libera y le deja hasta tranquilo, más allá de lo imaginable. Eso te da otro yo, vales por dos. Las acciones de los hombres dejan, a partir de ese instante, de inspirarte ese asqueroso atractivo poético que te debilitaba y te hacía perder el tiempo, y entonces su comedia no te resulta más agradable ni más útil en absoluto para tu progreso íntimo que la del cochino más vil. Pero cuando ese cerdo eres tú mismo, el asunto pierde su gracia. Pero cuando es el mismo que se ha acostado con la asesina de su hermano, uno se ve a sí mismo como un perro al que deberían en Beranda haber arrojado al fondo de un barranco.

Es muy fácil decir que los otros son el infierno, pero cuando el infierno viaja contigo mismo, lo más prudente que puedes hacer es retirarte del mundo y dedicarte a escribir un dietario. Pero hasta escribir en mi caso es una manifestación obscena del más cochino cinismo (p. 158).

Este atisbo de monólogo autorreflexivo nos sitúa en el marco de la continuidad del proceso de degradación del personaje. La busca de un refugio le obliga a refugiarse en un “otro yo” y vale por dos. El uso metafórico del “cerdo” y del “cochino” subraya el retrato de una persona que lleva en sí mismo los gérmenes de su propia destrucción y que no consigue adaptarse a ningún sitio. La última oración gramatical del párrafo marca el repliegue del personaje en sí mismo con el pronombre personal “mi caso”, como si los pronombres de la segunda persona fueran

dirigidos a otra persona, y así ilustraría la salida de la ilusión de un discurso dirigido a un destinatario.

4. DE LA FOCALIZACIÓN NARRATIVA

4.1 la técnica cinematográfica en *Un mundo exasperado*

La obra de González Sainz, según se ha señalado, versa sobre la representación autobiográfica del protagonista que, a partir del flashback, va desde el día de su nacimiento en El Valle hasta el momento en que toma la iniciativa de recordar los cuarenta años de su existencia. Una existencia que presenta simultáneamente con la pintura de su ambiente vital desde una focalización externa similar a la técnica cinematográfica, esto es, objetivista. Este método, no estará de más precisar, recibe un gran impulso en su utilización por los escritores norteamericanos a partir de la segunda mitad del siglo XX. Claude-Edmonde Magny, estudiando la producción novelesca norteamericana de este periodo, apunta sus características más destacadas:

Al igual que el director de escena, ahora el novelista se toma la libertad de instalar su cámara donde mejor le parezca, y de variar continuamente su posición, de manera tal que nos muestre la vida de sus personajes bajo una incidencia imprevista, desde muy cerca o mejor lejos, y nos haga ver tal escena, ora por los ojos de uno de los protagonistas, ora por los de otro; y todo ello, conservando la continuidad esencial a todo relato, sea impreso, sea filmado (Magny, 1972: 46).

González Sainz, en principio, parece haber seguido esas directrices metodológicas en la medida en que le permite a su personaje grabar todo cuanto se presenta en su ángulo de visión, de manera paralela con el recuerdo de los cuarenta años de su existencia. El capítulo 13 de la novela se presenta como un hiato, por lo que nos ofrece la primera escena que rompe con lo que hasta ahora se podría clasificar en el marco de los recuerdos infantiles, familiares, profesionales, etc. El párrafo siguiente pone hincapié en el ambiente que reina alrededor del protagonista:

En la acera de enfrente unos niños caminaban rayando con tizas las fachadas de las casas -ora con trazos continuos ora punteados- y de pronto uno de ellos se tendió en el suelo bocarriba sobre las baldosas con los brazos y las piernas abiertas en cruz. Como de común acuerdo, los demás se acuclillaron entorno a él y comenzaron a contornear con yeso blanco su perfil. [...] Una anciana de pelo cano, lacio y perfectamente recogido hacia atrás, parecía mirarlos con ojos fijos desde una de las ventanas del edificio que queda frente por frente de mi casa. Los miraba a ellos y miraba las cosas y las gentes de las calle como quien sabe que algo ha de lagnar, o bien como quien ve quizá el monigote que todos somos cuando nos levantamos y miramos atrás, contorneado nuestro perfil sobre la cera pisada y repisada por los transeúntes de la memoria (p. 78).

Junto a la imparcialidad narrativa que se puede notar en el fragmento, destacan también dos principales focos de atención del protagonista: “la acera de enfrente” y la “viejecita de pelo cano” de la que, a continuación, se nos dice que iba acompañada por su nieta. Esta “acera de enfrente” constituye el marco espacial en el cual se sitúan los objetos y las personas que se presentan en el ángulo de visión del monologuista desde el balcón. Allí es donde ve al “Bar de Enfrente o el Café de la Plaza” (p. 77), al “Café de la Esquina” (p. 216), al tráfico y a la gente que camina

(p.271), y también a “una nueva pareja de policías que da el relevo a quienes se habían guarecido de la lluvia” (p. 350), detalles que encuentra en la realidad exterior, fuera de la “lupa” del sujeto preceptor. El lenguaje que nos ofrece el protagonista se asemeja sobremanera al de un genuino discípulo de la escuela cinematográfica cuando más adelante afirma:

Abrí el balcón -¿serían más de las seis?- y vi a los niños que volvían a jugar en la plazuela; ahora ya no dibujaban siluetas en la acera como por la mañana, sino que habían traído un balcón y acotaban un campo de juego entre las acacias y los álamos del jardín de la plaza; [...] La placeta queda a mi izquierda y yo diviso con toda claridad buena parte de ella sobre los plátanos jóvenes de la avenida –vivo en el cuarto piso. En diagonal a mí, y en el ángulo que abre paso a la plazuela, está el Café de la Esquina con su terraza de veladores, cuatro filas de mesas blancas por el lado de la plaza y dos por el de mi calle (p. 338).

Al precisar la situación estratégica que ocupa para burilar las imágenes: “vivo en el cuarto piso”, y al incrustar en su discurso la preponderancia de los sustantivos y expresiones que remiten al campo léxico de las modalidades técnicas del relato cinematográfico “a mi izquierda”, “en diagonal a mí”, “en el ángulo que abre paso a la plazuela”, el narrador deja plasmar el deseo de reseñar fidedignamente todo lo que ve y, nos permite saber que es utilizado “comme une lentille de caméra qui enregistre impartialement tout ce qui arrive” (Fitch, 1968: 10).

Esta preocupación viene enfatizada en las siguientes declaraciones: “La viejecita se había detenido con su nieta en uno de los primeros bancos de la plaza - ahora las veía de más cerca-” (p. 384). A partir de este momento, el narrador presenta sabia y pormenorizadamente todos los gestos, los movimientos, los pasos de la

anciana y de su nieta, así como del “hombre corpulento”, del mimo, del pobre hombre humillado por El Camarero del bar, etc.

Por supuesto, *Un mundo exasperado* se sitúa, en la perspectiva de la escuela psicológica denominada behaviorismo, pues, el narrador se ciñe únicamente en “lo que podría percibir un observador puramente exterior, representado en una situación por el objetivo de un aparato fotográfico” (Magny, 1972: 47).

Sin embargo, este esfuerzo por parte del narrador de reflejar la realidad no nos impedirá subrayar otro aspecto no menos importante del behaviorismo. En efecto, no se admite ningún detalle que traicione tanto a la subjetividad del narrador como la de la cosa percibida. A este respecto, Claude-Edmond Magny recuerda:

No nos dan los sentimientos o los pensamientos de sus personajes, sino la descripción objetiva de sus actos, la escenografía de sus discursos; en pocas palabras, el registro de sus “comportamientos” ante una situación dada (Magny, 1972: 47).

Se puede ver en lo que precede un grado importante de apego al “showing”, a la “saisie objective”, por parte de nuestro narrador. Según opina Alain Rabatel refiriéndose a la era de la novela norteamericana:

[...] sa réflexion porte sur les procédés propres à établir une relation d'intensité maximale sur le lecteur ou sur le spectateur, relation qui, dans le roman, se construit sur la base de la ‘discrétion du narrateur’, afin d'éviter tout ‘parasitage’ entre les personnages et les lecteurs ou les spectateurs (Rabatel, 1997: 41).

El narrador anónimo de González Sainz no disimulará, no obstante, su descontento por ser incapaz de traspasar los velos de las mentes de sus personajes.

Por eso ahora amargamente la imposibilidad de no poder inmiscuirse en la *psique* de la viejecita de pelo blanco asomada a su ventana del edificio de enfrente y leer lo que piensa:

¡Cuánto hubiese dado por saber lo que pensaba aquella anciana, lo que sentía, los recuerdos que la embargaban o el vacío que le iba enfriando como dicen que va enfriando poco a poco la muerte cuando empieza a entrar sigilosa en el cuerpo, lenta, como de medio lado o sin querer molestar! ¡Cuánto hubiese dado por saber si miraba en realidad o bien si sólo veía –como ahora creo–, si sólo recordaba o intuía, por saber qué veía en los coches que observaba detenidamente ir y venir [...] ¡Cómo me hubiera gustado descifrar, y hasta en sus más recónditos entresijos, lo que advertía cuando los veía perder el aplomo o la convicción [...]! (pp. 301-302).

Nótese en el párrafo la abundancia de exclamaciones que traducen la extraña amargura del narrador, lo que da a conocer explícitamente la ruptura con la omnisciencia y la neutralidad, pues, no consigue atravesar las fronteras que le separan del flujo de la conciencia de la anciana. Se trata de una queja semejante al del narrador de *Le chat et la souris*, de Günter Grass quien dice a propósito de su amigo Mahlke: “Et son âme ne m’a jamais été présentée. Jamais je n’entendis ce qu’il pensait” (Grass, 1962: 39).

Esta mera pintura exterior de los personajes se produce también cuando el narrador presenta al portero del pabellón, “un hombrecillo enteco y reservado, con cara de buena persona” (p. 102) y se limita tan sólo a estos detalles físicos pero dejándose llevar más adelante por una serie de interrogantes que ponen de realce la ausencia de conocimiento absoluto de los personajes: “El hombrecillo enteco y reservado -¿frisaría los cincuenta?, ¿le esperaría alguien en casa?, ¿una mujer

delgada tal vez como él y con hijos?-" (p. 103). Ejemplos como estos proliferan a lo largo de la novela.

Pero, como si González Sainz estuviese inconscientemente impregnado por la ley de la objetividad relativa, el narrador del mundo exasperado no conseguirá respetar estrictamente las dos principales reglas de la técnica behaviorista. En efecto, si hasta el final de la obra no consigue instalarse en la mente de ningún personaje, no pasa lo mismo con la expresión de sus sentimientos. Refiriéndose otra vez a la postura de la anciana y de su niña, nos dice lo siguiente:

Casi inerte o con los movimientos concentrados y tardos de una tortuga, la anciana arrastraba poco a poco su cuerpo por la acera de la avenida frente a mi casa, mientras la niña miraba con sus ojos inquietos y vivarachos (p. 353) [y, más lejos añade]: "La niña a veces daba muestras de impaciencia, de ansiedad y sofoco, y se le veía mirar ávida a los lados y no prestar oídos a lo que parecía decirle la abuela (p. 368).

Los adjetivos calificativos "inerte", "concentrados", "tardos", "inquietos", "vivarachos", "impaciencia", "ansiedad", "sofoco", "ávida", ponen de relieve lo que Alain Rabatel denomina "subjectivèmes" (Rabatel, 1998: 51), esto es, desde su proyección, las estampas que denotan tanto la subjetividad de los personajes como la del narrador. En efecto, siguiendo las pistas del narratólogo francés a la hora de analizar el narrador en una sección de *Germinal*, de Émile Zola, podemos decir que lo arriba subrayado pone de relieve los rasgos del focalizador y del objeto focalizado:

Ce sont là des adjectifs évaluatifs (non axiologique), dont la caractéristique est de renvoyer à une double norme d'évaluation, la

première, interne à l'objet décrit, et la seconde, interne à l'énonciateur (Rabatel, 1997: 240).

Por supuesto, Rabatel adopta una postura antagónica respecto a las bases epistemológicas del objetivismo y de la escuela behaviorista, y señala los límites de la pretensión objetivista: “comme si, d'ailleurs, les caméras étaient garantes de l'objectivité!” (Rabatel, 1997: 240).

El narrador de *Un mundo exasperado* no se quedará exclusivamente en este primer plano de la doble expresión de la subjetividad. Va más lejos para estimular la emoción del lector, y suscitar sentimientos de simpatía, de conmiseración por lo que compadece asimismo del dolor de la niña:

Me llenaba de inquietud aquella contención, de pesadumbre, y una íntima comezón empezó a corroerme por dentro. Me ponía en su lugar y era un sufrimiento verla tan atada, ver tan sujetos sus vuelos y su afán por desligarse y expansionarse sin dar cuenta de lo que hacía, [...]. Sin darme cuenta empecé a despreciar a la anciana que horas antes manipulaba nostálgica o mecánicamente pajaritas de papel desde el alféizar de su ventana, comencé a odiarla y a detestarla cada vez con más fuerza por el suplicio que infligía a la niña y el obstáculo callado e inherente que interponía a sus estímulos (p. 368).

Puede decirse, en fin, que el behaviorismo de la obra de González Sainz está tachado de las expresiones del sentimiento tanto del personaje como del narrador, lo que le acerca al modelo faulkneriano cuyo estilo difiere del de Dashiell Hammett caracterizado por lo que Claude Magny llama “objetividad perfecta”, y, como en la utilización de otras técnicas, podemos ver una intención irónica, que socaba los propios principios y conclusiones del discurso narrativo.

4.2 La focalización narrativa en *Lejos de Veracruz*

A semejanza de *Un mundo exasperado* de González Sainz, el elemento que más llama la atención cuando nos dedicamos al estudio de la relación existente entre el “narrador-focalizador” y la cosa observada en la novela de Enrique Vila-Matas es la posición estrictamente externa que adopta el sujeto de la narración. Se niega a penetrar en la mente del personaje y nos ofrece sólo lo que se ve. Durante este recorrido narrativo principalmente enfocado en la intimidad más secreta del pensamiento de Enrique Tenorio, no se nota en ningún momento la reproducción del flujo del pensamiento de otro personaje.

En los detalles que trae a colación respecto a la familia de Felanitx que coteja durante el tiempo del monólogo, de Clarita, de tío Arturo y de su hija Carmen, sólo se limita a reflejar lo que surge del aspecto exterior. Así es cómo nos informa de que Clarita tiene “ojos verde y mirada serena” (p. 21). Arturo Palau, tío Arturo, el padre de Carmen les mira “frunciendo el ceño y con su ojo –sólo tenía uno- totalmente furioso” (p. 94) y, cuando le recuerda a Rosita el telegrama que ella le mandó, subraya que “se reflejó en su rostro la imagen de la perplejidad misma” (p. 134).

Se trata pues de un narrador que desempeña a la vez el papel de reflector puesto que elude el empleo de verbos que traicionen el pensamiento de los personajes, prefiriendo los que denotarían un claro sentido dubitativo como “parecer”. Esta incertidumbre respecto a lo que piensa la persona o el objeto “focalizada” aparecen en muchas ocasiones. Ante la discusión surgida en el coche cuando se dirigían al mercado acompañado por la familia de Felanitx, dice que “El dentista parecía sufrir ante el rumbo de los acontecimientos” (p. 21; el subrayado es nuestro). Un poco más tarde, se reproducirá la misma impresión en el mismo

personaje: “Después, ha vuelto a hundir su mirada y me ha parecido que dudaba totalmente de que yo conociera la sustancia de la felicidad,” (p. 67).

Además, hay que señalar que Carmen, su prima con quien entabla una relación amorosa, constituye la persona en que el narrador manifiesta el deseo de representar la “Belleza” física y, más tarde, añora no ir más lejos que lo que aparezca ante su mirada.

En su intento de demostrar que Carmen era la “encarnación de la Belleza” (p.89), se centra en “su cabello negro”, “su mejilla”, “sus largas pestañas” y, cuando llega el momento de mencionar un detalle que traduciría una honda penetración en la subjetividad de la chica, vuelve a utilizar el mismo verbo dubitativo: “Como todo en ella parecía febril” (p. 89).

Estos detalles ejemplifican, mediante las formas verbales “parecía” y “me ha parecido”, lo que François Jost considera como “ocularisation modalisée”²⁸ (Jost, 1989: 123), es decir, la expresión de la incertidumbre de la percepción de la realidad.

Esa incertidumbre en la percepción se desarrolla a medida que el narrador se acerca a Carmen, con lo que se produciría una curiosa coincidencia con la preocupación del narrador en la obra de González Sainz. En efecto, descubre a fin de cuentas que la chica era un ser impermeable, un misterio, algo que no podía dominar ni captar espiritualmente. De ahí, la resolución de casarse con ella para poder entrar, *ipso facto*, en su jardín secreto, su cerebro, su pensamiento (aunque también la palabra “jardín”, en ese contexto, parece cargada de connotaciones). Las siguientes aseveraciones ponen a luz la última opción del narrador Enrique Tenorio:

²⁸ Por el contrario, François Jost considera como verbos intrínsecamente *modalisateurs*, a los que nos sitúan en la conciencia del personaje como “imaginarse”, “pensar” y “saber”.

Descubrí que había en Carmen algo muy misterioso, una especie de alejamiento interno, como si, a pesar de su aparente sencillez y naturalidad, en el fondo de su alma guardase no un secreto, pero sí una reserva espiritual que ninguna persona iba a ser capaz de conocer algún día. Casarme y tratar, sin embargo, de conocer esa extraña reserva, ese fondo desconocido de la persona amada, me pareció un desafío muy atractivo (p. 103).

El narrador sufre una perturbación psicológica causada por la dicotomía entre lo concreto y lo abstracto, la realidad exterior de Carmen la persona amada que puede captar a partir de la mirada y el mundo interior, especie de cueva donde se esconden los pensamientos del personaje. Mieke Bal (1977) habla de “lo imperceptible” y “lo perceptible” como los dos principales componentes de la focalización narrativa.

La muerte de Carmen pone fin al empeño del narrador a extraer lo imperceptible que anida en su mente y traduce también la intención del autor de concederle al narrador de su obra un punto de vista limitado. A lo largo de toda la semana el narrador escarba su mente para escribir lo que él mismo considera como “cuaderno de los tres tucanes”, pero en ningún momento puede entrar en la conciencia de los demás personajes para leer lo que pensaban. Tenemos pues, un narrador homodiegético igual que en *Un mundo exasperado*, que adopta una focalización meramente externa ante los hechos que aparecen en su visión.

5. LA VOZ NARRATIVA EN *HISTORIA DE UN IDIOTA CONTADA POR ÉL MISMO O EL CONTENIDO DE LA FELICIDAD Y DIARIO DE UN HOMBRE HUMILLADO*, DE FÉLIX DE AZÚA

5.1 La voz narrativa en Historia de un idiota contada por él mismo...

En *Historia de un idiota contada por él mismo* o *El contenido de la felicidad*, de Félix de Azúa, se utiliza de manera incontestable el monólogo autónomo. La diferencia existente entre *Un mundo exasperado* y *Lejos de Veracruz* estriba en que los protagonistas de las dos primeras novelas estudiadas recuerdan su pasado situándose en un marco espacio-temporal explícitamente definido, mientras que el monologuista de la obra de Félix de Azúa excluye de la corriente de su pensamiento el menor destello del tiempo y del espacio.

Esta eliminación del lugar de origen del enunciado y de indicios que permitan calcular el tiempo de la historia, fortalece el sitio que ocupa el conjunto del relato dentro del monólogo-memoria, considerado por Dorrit Cohn como muy relacionado con el monólogo autobiográfico:

Such memory monologues, as I will call them, are typologically an exact cross between autobiographical monologues and memory narratives, combining the monologic presentation of the former with the mnemonic a-chronology of the latter (Cohn, 1983: 183)²⁹.

El monólogo rememorativo se teje en torno al monólogo y a la memoria, lo que implica una proyección retrospectiva del protagonista en el pasado. El tiempo

²⁹ Luis Beltrán Almería afirma que “dentro de los monólogos autónomos Cohn establece una distinción entre los *monólogos autobiográficos* y los *monólogos memoria*, según se mantenga un orden cronológico o no en ellos, que nos parece discutible” (Beltrán Almería, 1992: 173). Los ejemplos que ella trae a colación a partir de obras como *La Route des Flandes* (1960) e *Histoire* (1967), de Claude Simon, nos parecen pertinentes para el presente caso.

pretérito ocupa un lugar predilecto en este caso, puesto que el enunciado del monologista focaliza únicamente el pasado, privando al relato de referencias espacio-temporales: “the monologist exists merely as a disembodied medium, a pure memory without clear location in time and space” (Cohn, 1983: 247).

En la novela de Félix de Azúa, el anónimo personaje, en su obstinada investigación sobre el contenido de la felicidad, nos ofrece un relato rico en episodios con un marcado rigor en la cronología, semejante a un monólogo autobiográfico. La trama gira en torno a cuatro etapas principales en la que emerge, *in crescendo*, la historia del idiota. Los tres primeros capítulos se detienen en la infancia, una infancia que nos relata inspirándose en la imagen que le sugieren sus fotos infantiles:

Si alguna vez tropiezo con viejas fotografías de mi infancia, lo que hace mucho que no sucede, siempre me sorprende y molesta el mismo, obsesionante, rasgo. En todas ellas –diez, veinte fotografías que me retratan desde la pila bautismal hasta los seis o siete años de edad- aparezco con la misma e insoportable risa (p. 21).

Se disimulan detrás de esta risa las desgracias de un niño que fue víctima de una infancia tan dura como “el servicio militar”, lo cual le obligó a ser el perfecto simulador de la felicidad tan sólo a los cinco años de edad y, de esta manera, pudo aguantar la severidad de los maestros del Colegio e incluso, “llegar con vida al día de hoy” (p. 21).

Desde el cuarto hasta el sexto capítulo, el relato nos conduce por los recovecos de la vida universitaria, sus primeras relaciones sexuales “en el sendero de la guerra de los años sesenta” (p. 40) y su salida a Pamplona, donde continúa los estudios de Ciencia. El idiota entrará en la adolescencia (pp. 53-74), periodo

importante de su vida ya que asienta las bases de una estrecha relación con Susana y la familia de ésta. Es el momento del experimento y del abandono de la felicidad amorosa, el inicio de la felicidad filosófica (p. 80), la estancia en el campamento donde sus indagaciones se centran en la “la felicidad guerrera” (p. 89). La búsqueda de la felicidad artística se concreta en plena madurez cuando sale del campamento, regresa a la “sociedad civil” y trabaja en “la editorial Pepe Barras” (p. 97).

Sin embargo, casi al final de la novela, pese al recuerdo de una escena infantil durante la cual descubrió el placer en el carácter invisible del universo a partir de una película titulada “El mundo submarino” (p. 128), pensamos que el texto presenta, en un orden cronológico, el recorrido del personaje bajo el prisma de los principales temas que constituyeron el foco de su atención durante la búsqueda del contenido de la felicidad.

Como hemos señalado, no aparecen claramente definidas las referencias espaciales y temporales. Se refiere al tiempo “presente” utilizando apenas el adverbio “hoy”, por ejemplo: “Hoy tengo su edad de entonces” (p. 47). Tampoco precisa el narrador explícitamente el lugar donde se encuentra a la hora de relatar su historia, aunque casi al final de la obra dice: “Y como un idiota sigo viviendo en esta habitación desnuda, estupefacto ante la hoja de papel sobre la que veo aparecer signos diminutos de color negro” (p. 130). Esto nos informa nada más que del micro-espacio, privando al relato de una indicación macro-espacial como ocurre en *Un mundo exasperado*, con el espacio la “Ciudad”, o en *Lejos de Veracruz* con Mallorca.

En efecto, se podría pensar que el descuido del *hic et nunc* dentro del monólogo se debe fundamentalmente a que el “ahora” no desempeña un papel relevante en este espejo de su viaje al pasado. De ahí el balance del trayecto:

Aquel que había hecho el recorrido había quedado atrás. En el presente, lo único que me daba unidad era el recuerdo del camino recorrido, pero no el sujeto que lo había recorrido. Me sentía depositario de una experiencia sin sentido ni contenido, pero comprensible en tanto que pasado (p. 126).

Hablando de la técnica de reproducción de la voz ajena, Félix de Azúa se vale del discurso directo regido (veinticuatro ocurrencias), de diálogos y de discursos indirectos (cinco ocurrencias), para reflejar en la historia del idiota la voz de otros personajes. En cuanto a la voz citada (discurso directo), puede decirse que el protagonista hace un esfuerzo durante su monólogo para plasmar el enunciado de otros personajes sin la menor modificación.

Así, al reproducir, por ejemplo, las palabras de “Judas” (pp. 85-87), nos dice: “Sólo suprimo de ellas las frecuentes vacilaciones, los carraspeos, las toses nerviosas y el violento agitar de manos y brazos que las acompañan” (p. 85). “Judas” interviene en el relato como una voz sobrenatural que actúa como mensajero puesto que, según afirma el personaje-narrador después de su parlamento:

No nos dimos la mano, pero aún tuvo tiempo de pedirme prestados los pijamas y, es cierto, yo no los necesitaba. Observé cómo se iba haciendo pequeñito hasta desaparecer junto a madres, abuelas, novias; la noche era muy fría y yo no tenía tabaco (p. 87).

Dicho enunciado viene impregnado por las huellas del narrador. En primer lugar, a partir del verbo introductorio “decir”: -“Querido amigo –dijo-, no nos conocemos apenas” (p. 85). En segundo lugar, para aclarar algunas expresiones al lector ideal:

yo recuerdo haberte visto alguna vez en casa de Vicente Malvinas Crunch (era este un secuaz de la banda de los Doce en cuya casa se celebraban seminarios sobre canción napolitana a los que yo acudía por acompañar a Susana y por ver al célebre castratto Carotenutto) y creo que en una ocasión te oí hablar [...] (p. 85).

El texto entre paréntesis traduce el afán del personaje narrador por esclarecer el significado de la “casa de Vicente Malvinas Crunch”³⁰, dentro del enunciado de Judas, cuyo contenido nos permite considerarle como uno de los maestros espirituales del idiota, dado que dicho enunciado está empapado de las influencias de los movimientos *Nouveau Roman* y *Tel Quel*. En efecto, Judas le informa al idiota de que ha comenzado a escribir un poema con la siguiente intención:

Darle un tratamiento a la manera de Perceval Derretide, es decir, prestando gran atención al nivel fónico, y ninguna a la sintaxis. De hecho no me interesa el nivel significativo, sino el nivel de SIGNIFICONCIA, o ‘sentido del significante loco’ (p. 86; énfasis en el original).

A *Nasus*, título irónico de la obra que dedica a Gogol, le sirve de apoyo para ofrecer al idiota un enunciado desprovisto de significado, un enunciado en el que se confunde la verdadera función del lenguaje:

ya se advierte que es una DEDICATORIA, es decir, una dedi (del dedo o de los dedos; de la digitalidad) ca(s)toria (en la casa –ca- de la historia –storia-, donde la “s” ha sido forcluida para ocultar un siseo, [...] con el fin de alcanzar la liberación de la lib(era)ción, cuyo trago embriaga sólo cuando no es “era” sino “ahora” en tanto que

³⁰ ¿No alude con este nombre a su amigo, también novelista, Vicente Molina Foix?

lib(aho)ración, o rezo que se alza hacia el último verso, [...] (p. 86; énfasis en el original).

Félix de Azúa se vale así de la voz de “Judas” para demostrar, una vez más, su simpatía por autores como Philippe Sollers³¹, Jean-Eden Hallier, Jean-René Huguenin, Jean Ricardou, Denis Roche, Marcelin Pleynet, etc, figuras representativas del movimiento *Tel Quel*, singularizadas por su acento vanguardista y preocupadas por romper, a partir de los años sesenta, con las normas literarias vigentes en el universo artístico francés de aquel entonces (Forest, 1995). *Historia de un idiota contada por él mismo* es una novela afrancesada en virtud de esta influencia expresiva del aire vanguardista que se respiraba en Francia durante las décadas sesenta y setenta, teniendo en cuenta que también la influencia germánica es perceptible a lo largo de toda la obra del escritor.

Por lo que a la forma dialogada se refiere, encontramos tres variedades. La primera aparece en forma de réplicas cuando el idiota se acuerda de su charla con Susana, la hermana de Pedrito:

YO.-No me cabe la menor duda de que tú y yo somos Uno, pero no tengo la certeza de que tú no seas Otro.

ELLA.-Estoy convencida de que tú y yo somos Uno, pero me pregunto si se tratará del mismo Uno [sic] (p. 64).

El segundo tipo viene marcado por la presencia del narrador en la oración introductoria con tiempos verbales como “preguntó”, “añadió”, etc. Aquí, el supuesto afán de objetividad hace presentar distintas oraciones en lengua francesa, como las

³¹ En una entrevista que mantiene Philippe Sollers con Jacques Henri, reitera su deseo de abogar por una escritura novedosa y volver la espalda a la “ideología representativa”: “Pour ce qui est de l’écriture, il importe de dénoncer l’idéologie représentative qui est une sorte de ciment pseudo-théorique pour tout ce qui s’annonce aujourd’hui comme ‘littérature’”, en “Pour une avant-garde révolutionnaire”, *Tel Quel*, 40, (1970), p. 62.

siguientes entre Pepe Barras y el idiota: “Est-ce-que vous écrivez aussi?”, me preguntó [...] “Oui”, respondí, “je viens de commencer un chef d’oeuvre à la manière d’Andreiev” (pp. 105-106); o en lengua catalana, como figura en alguna en las conversación de Oriol:

‘Escolta, que tenim un Eliot?’ preguntaba Oriol. ‘No, em sembla que no en tenim. Hi ha el Gabril Ferrater, però no es pot dir que sigui un Eliot’, contestaba el poeta joven. [...]

‘A veure. Tenim un Breton?’, preguntaba. ‘Coses semblants sí que n’hi ha. En Foix, el Trabal...’, contestaba escurridizo el poeta joven. ‘Ja. Bé. Y Saint John Perse? Que en tenim de Saint John Perse?’ ‘No, d’aquest no en tenim. Per dissabte?’, preguntaba con timidez. ‘Que dius dissabte! Per divendres!’ (pp. 115-116).

En el tercer caso, se abjura la presencia del narrador, lo que origina un “diálogo entrelazado o soliloquio” (Azuar Carmen, 1987: 69). Este procedimiento consiste, según este crítico, en ofrecer de modo espontáneo y anónimo el discurso ajeno, separando así al relato de las intervenciones del narrador. En la obra de Félix de Azúa, sólo se puede traer a la memoria la relación que existe entre la madre de Pedrito y el idiota para determinar el enunciado de cada uno de los dos personajes que intervienen en la siguiente comunicación telefónica:

‘Esta semana ha tocado la guitarra y se ha mirado al espejo.’ ‘¿Nada más? ¿Sólo eso?’ ‘Sólo eso.’ ‘Muy bien, que siga así, sobre todo que siga así’ (p. 55).

La novela nos ofrece, además, tres referencias que remiten a la presencia de algún oyente durante el monólogo del personaje: “No se figuran ustedes lo irritante que resulta defender la racionalidad del poder” (p. 70), “Recuérdese que el

más grande artista de todos los tiempos [...]” (p. 97) y “Veán ustedes que, a diferencia de otras épocas, [...]” (p. 107).

Sin embargo, siendo el monólogo autónomo un enunciado en cual el hablante es su propio oyente en el momento de la verbalización, Luis Beltrán Almería justifica la existencia de estos “deícticos” aseverando que el monólogo:

Se caracteriza por la fusión entre hablante e interlocutor, hacia el que aparecen dirigidas las frases y que se sitúa en el interior del mismo personaje enunciador del monólogo. En la narrativa personal no existe ese interlocutor interior, sino que las frases van dirigidas a un interlocutor exterior al texto –un lector ideal-, que en la narrativa personal más antigua –la picaresca, por ejemplo-, aparece expreso en el texto –el ‘Vuestra Merced’ del *Lazarillo*” (Beltrán Almería, 1992: 191).

La estructuración externa del monólogo del anónimo personaje ofrece una especie de engarce que Jean Rousset denomina en otras palabras “*récit supporté, récit satellite*” (Rousset, 1986: 69), pero que constituye un caso concreto de “*énonciations d’outre-tombe*” (Rabaté, 1999: 55), ya que lo relata el propio idiota después de su muerte momentánea.

Como ya se sabe, se le ocurre al protagonista, en plena superación de la felicidad filosófica, matar al cuerpo “esclavo” que vive bajo la dominación de un “Amo”, el “instinto” que distrae cualquier espíritu sometido a una meditación o a una profunda reflexión. Así, desde el punto de vista narrativo, el pasaje: “Al día siguiente me maté. Dicho así parece algo irreparable, pero no lo es tanto. [...] Yo de todo eso me enteré más tarde, porque el tremendo dolor me derrumbó desvanecido en tierra” (pp. 89-92), en cuanto enunciado “aislado”, merece una mirada atenta para tener en cuenta sus propias modalidades discursivas.

El monologuista, al seguir con la rememoración de su pasado, presenta en discurso directo la frase de una “luz carnal y femenina”, ‘rosados dedos, rosados dedos’ (p. 90); la del cristal invisible, ‘Estás preso en los límites de tu pensamiento’ (p. 91), y del filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein: ‘Basta con prestar atención’ (p.91). Oraciones que se diluyen en la descripción de un universo constituido por “la Diana cazadora de ultratumba”, por las hormigas, por una lagartija; todo esto rociado de instintos humanos y del pensamiento que le surge al idiota en un determinado momento –monólogo autocitado-: “Lo último que pensé fue ‘bien, por ahí pasa la aorta’” (p. 92). En fin, se nos ofrece un fragmento que traduce la voz desdoblada del idiota desde los confines de su propia muerte momentánea.

Cuando llega la hora de rematar la obra, el idiota rompe definitivamente con el viaje al pasado. Muestra en la última página del libro su situación en el marco temporal: el momento en que se propicia la verbalización de sus recuerdos: “Ahora cierro ese pequeño cuaderno” (p. 132). El adverbio temporal “ahora” y la forma verbal “cierro” traducen la única y definitiva pausa que se toma el idiota después de vislumbrar una vida consagrada desde la infancia hasta la madurez, a la búsqueda del contenido de la felicidad, lo cual constituye una transición para centrarse en lo que aparecerá diariamente en su pensamiento, que establece el texto como un discurso escrito. De ahí la siguiente oración: “Quizá mañana abra otro” (p. 132). Una frase provista de una fuerte carga premonitoria, puesto que anuncia otra novela de Félix de Azúa, *Diario de un hombre humillado*.

5.2 La voz narrativa en *Diario de un hombre humillado*

Tampoco parece propicia la lengua española para la germinación del Diario íntimo. No es difícil hacer una relación de memorias que cuenten con ejemplares estimables, pero este género del Diario íntimo, con sus exigencias de regularidad, no ha dado hasta ahora sino pocos cultivadores.

Manuel Granell y Antonio Dorta, 1963: XL.

Creado en Francia en el año 1882, el diario será considerado como género literario cuando los escritores como André Gide empiecen a publicar los suyos (Didier, 1976: 139-140). Así en su origen, el diario no fue destinado a la divulgación. El diarista se preocupaba por satisfacer sus deseos personales a través de una escritura diaria que excluye al “destinatario”, al lector potencial, dando lugar a un estilo descuidado y desaliñado. En este contexto, el diarista no tiene obligatoriamente que ser un escritor provisto de cierta experiencia antes de comenzar la redacción³². Esto provoca dentro de la obra algunas irregularidades formales debidas a la dejadez en el cuidado estilístico. Peter Boerner saca estas conclusiones tras examinar una serie de diarios antiguos:

Le Journal manque de structure et n'exige pas de talent littéraire étant donné que la plupart de ses auteurs s'intéressent au contenu et non pas à la forme artistique (Boerner, 1975: 218).

Las observaciones de Peter Boerner nos sirven de punto de partida para proyectar una mirada analítica sobre el “diario” del hombre humillado de Félix de Azúa. El diarista-narrador se dedica desde el “2 de enero” hasta finales del mes de

³² A modo de ilustración, se puede citar a Ana Frank quien, con tan sólo trece años, escribió un diario entre el 12 de junio de 1942 y el 4 de agosto de 1944, en el que cuenta la triste situación de su familia y la de otros judíos durante la ocupación nazi de Holanda (Anne Frank, 2001).

agosto a escribir el contenido de su pensamiento. Se trata de un soliloquio, de un ejercicio literario al que se consagra, según afirma, “para mí mismo en perfecta libertad” (p. 54), aun cuando no esté en condiciones psicológicas adecuadas para hacerlo: “Ahora mismo, casi no veo lo que escribo.” (p. 239). Dicha libertad repercute textualmente en muchas “incorrecciones” que, a primera vista, restarían al conjunto de la obra parte de su valor artístico.

En efecto, si el diarista se dedica a la escritura como le venga en gana, saltando algunos días sin escritura, “des jours blancs” (Girard, 1963: 525), que en su caso llegan a veces a casi dos semanas, -2 de mayo...15 de mayo-, muy a menudo, se le ocurre dejar de fecharlos de manera inteligible. Así es cómo partimos de fechas concretas como el ya mencionado “2 de enero”, hacia referencias como “(*fecha ilegible*)” (p. 190), (*fecha imposible: 26 de febrero*) (p. 194), (*en lugar de la fecha figura: 11 de Marta*) (p. 247), (*fecha ilegible*) (p. 250), (*ésta es la última entrada, sin fecha, conservada en el cuaderno*) (p. 281, énfasis en el original), al que se puede añadir otro diario no fechado y cuyo contenido se reduce a una pregunta baladí: “¿Qué es esto?” (p. 196).

Se destaca de estos datos una marcada propensión al libre albedrío, que se trasluce también en el léxico empleado por el diarista, y en la falta de rigor en sus informaciones. Asimismo, más allá de la filiación del diarista al *telquelismo*, puede decirse que el diarista usa palabras que traducen la imagen de un diario opaco en la que se aparta de las normas que rigen la escritura de un texto destinado a la comunicación. Palabras tales como “archicomún”, “pluscuamcomún” (p. 37), “Mimismos” (p. 54), “kantidad” (p. 128); la descomposición con fines lúdicos de una frase como *Lune, Pape abortif à L’amiable, Pape* en “lün-e-papabortif-alamia-blepap-e” (p. 41), *desmembración*, reiterada con sus distintas sílabas en “Des-mem-

bra-ción” (p. 79), o incluso “per-fec-ta-men-te” (p. 229), “in-ca-paz” (p. 262), y los juegos de palabras derivadas de Jules Laforgue, “la forca, la horca, los apellidos condenan” (p. 71).

Aún más; el diarista-narrador emplea un lenguaje muy poco acomodado al que esperamos encontrar en un texto literario. Al hablar de los dos principios explicados en la “cosmología filosófica” evocados por el señor Daroca, dice: “a) la velocidad con que se desplaza la Tierra [...] b) la mezcla de sangre e hibridación de razas [...]” (p. 56). En lo tocante a los habitantes de la ciudad en la que vive, afirma: “permanecieron noventa años, de 1773 a 1865, sin reloj de horas” (p. 63), en vez de noventa y dos años. Una inexactitud que, asociada a la manera con la que concluye su diario del “3 de marzo”: “No puedo seguir escribiendo. Me duelen los dedos” (p.116), reafirman el estatuto de un texto escrito, no para un público, sino para satisfacer un deseo personal. Desde esta perspectiva, se percibe por qué llegó a personificar al diario, a considerarlo como interlocutor, manantial que le suministra una inmensa delectación:

Aquí estoy otra vez, querido Diario. Encontrarme en el viejo cuaderno es una sensación espantosamente agradable; vertiginosa, como el encogimiento sexual que produce el descenso acelerado del columpio. Cuando el goce es intenso parece que escapan del cuerpo todos los líquidos: lágrimas, mocos, saliva, orina, semen, sudor, todos escapan del ardor privado y placentero (p. 199).

Este carácter estrictamente individualista del diario como reflejo de “une écriture qui *stricto sensu* n’était pas à l’origine destinée à la communication” (Corrado, 2000: 11), viene también subrayado en estas declaraciones de Marta, amiga del hombre humillado:

Escribía un diario de pequeña, para que no se lo llevara todo el tiempo, digo, el viento, y todavía lo guardo, el de los doce años, cuando lo del Viet-Nam, ¿se dice ‘del’ Viet Nam? (p. 268).

En cierta medida, se podría considerar las incorrecciones formales presentes en la obra como una manifestación de la recuperación de la libertad del escritor iniciada en España a partir del año 1975. Año a partir del cual “Cada novelista elegirá el camino que le resulte más adecuado a sus aptitudes, pero sin obligaciones ajenas a la literatura y a su propia personalidad” (Sanz Villanueva, 1984: 199). Sin embargo, aunque dichos detalles tienden a desacreditar el valor artístico de *Diario de un hombre humillado*, no se debe olvidar que Félix de Azúa opta por una escritura compleja, salpicada de enredos, a caballo entre un estilo aparentemente desechable y amablemente trabajado, con una explícita voluntad de no limitarse a ninguna norma que rige la escritura del diario.

Al revés, el hombre humillado brinda en su primer diario un detalle que remite al narratario: “Téngase bien presente que un hombre aislado de sus semejantes es, indudablemente, un hombre nuevo a cada momento” (p. 15; el subrayado es nuestro). Esto es una señal que augura un diario que se desmarca del modelo clásico, es decir, el que escribía el diarista para que se quedara eternamente en el cajón. Contestando a Jordi Gracia respecto a su obra preferida, Félix de Azúa dice lo siguiente:

En *Diario de un hombre humillado* quise afrontar un problema de temporalidad para mí muy difícil, combinado con la dificultad misma que presenta la forma del diario. El diario plantea dificultades muy entretenidas porque tienes que estar informando continuamente al

lector; se le suele informar echando mano de miles de procedimientos: el personaje recibe cartas, lee un periódico, etc.³³

En sus investigaciones sobre el diario íntimo en España, Danielle Corrado, profesor en la Universidad de Provence, aun reconociendo lo difícil que resulta sintetizar los criterios identificadores de los diarios afirma:

La rétrospection est d'une amplitude très faible qui ne peut excéder deux ou trois jours, l'écriture du Journal est en effet le reflet de l'actualité immédiate du rédacteur (Corrado, 2000: 7).

Ahora bien, la obra de Félix de Azúa ofrece simultáneamente páginas inscritas tanto en la inmediatez del diarista como en su pasado lejano. El tiempo presente, en el que hace un autorretrato físico y moral, o comenta algún tema, le sirve tan sólo de trampolín para centrarse en la época franquista, (periodo en que nació), en la situación de su familia, la muerte de sus padres, sus relaciones con su tío Enrique, su primo Toni, los recuerdos infantiles, los movimientos literarios de moda durante la juventud, las injusticias sociales, etc.

Refiriéndonos a este último aspecto, huelga decir que el escritor huyó de la poesía que practicaba antes de la narrativa, puesto que ésta permite soñar con un mundo nuevo. Es lo que explica Laura Silvestri cuando se centra en la narrativa de Félix de Azúa:

Puesto que ponerse al servicio de los demás supone comunicación, intersubjetividad, lenguaje compartido, se hace necesario cambiar el tipo discursivo y pasar de la poesía a la prosa narrativa. Considerado desde el punto de vista social, el sujeto no es sólo quien es dotado de

³³ Véase Jordi Gracia, “Entrevista con Félix de Azúa”, en www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/.../207389_0025.pdf (p. 95).

una voz particular y del talento de inventar otros mundos por oponer a la realidad, sino también alguien capaz de fijarse objetivos comunes para construir el nuevo mundo probable (Silvestri, 1995: 35).

El diario deja de ser íntimo para convertirse en una radiografía de la sociedad en la que el capitalismo imperante convierte la ciudad en el reino de las desigualdades: “los amos de esta ciudad decidieron poner a los pobres abajo y a los ricos arriba [...] La ciudad sólo respeta el oro” (pp. 29-30). Asimismo, tenemos unas reflexiones filosóficas basadas en temas teológicos como el “pecado” (p. 281), la crítica del comercio ilícito de “la venta de momias a museos americanos y europeos” (p. 275), sostenida por Cucurella y “el teniente”. Desde este punto de vista, *Diario de un hombre humillado* descansa armoniosamente entre dos géneros literarios: el diario y el relato -secuencias narrativas-, intercalándose así las dos categorías de diarios, -externos e internos-, que reconoce Georges Gusdorf (1948: 40).

Pues bien, notamos que el “yo” del diarista-narrador se sumerge a veces en la figura de otros personajes, dando rienda suelta a un cruce permanente entre dos pronombres personales “nosotros” y “yo”, que desempeñan el papel productor de la acción. Este cambio se verifica con la muchacha de Málaga a la que encuentra en el café “La Boa”. La primera persona del singular “yo” del diarista-narrador, “yo sirvo dos cervezas” (p. 41), se convierte en “Terminado el café tomamos un taxi” (p. 41), “Estamos de acuerdo y bebemos nuestra cerveza con ginebra” (p. 41). En este contexto, el diarista-narrador interviene en tercera persona para ofrecer una descripción: “Ella suda como un caballo y mis manos resbalan sobre su cuerpo, se enredan en las sábanas arrugadas” (p. 41).

Actúa como un aparato de retransmisión encargado de contar los sucesos, deslizándose de su yo íntimo para orientar el relato hacia una persona (caso de su

madre pp. 32-33, de “el Chino” y de Cucurrella), o de más de una persona (como ocurre con la muchacha de Málaga, Marta, el Chino, Cucurrella); todo eso siempre presentado bajo una perspectiva narrativa casi neutra o limitada (p. 171)³⁴.

En otras circunstancias, el diarista-narrador se aparta completamente del relato para dejar que el Chino se convierta en narrador, aunque bajo la forma supuesta de una cinta que reproduce un texto grabado. Así es cómo el diarista cede su lugar a el Chino:

De lo que hoy me ha dicho el Chino, ni una palabra, ni un comentario; su voz, únicamente su voz grabada en mi memoria con dedo de fuego. Comenzó con aire distraído, como si no supiera lo que iba a arrojar: [...] (p. 270).

El Chino, convertido en narrador (pp. 270-276) enfoca su relato en Cucurrella y el teniente, durante su estancia en África. En esta historia espantosa, el narrador homodiegético presenta los diferentes actores del comercio de momias y describe pormenorizadamente el funcionamiento de ese negocio ilícito.

Félix de Azúa empareja entonces dos formas literarias y dos estilos “antitéticos”: un estilo apropiado al lenguaje del diario íntimo clásico, que antes no estaba destinado a la publicación, y una serie de secuencias narrativas en las que hace gala de una prosa original elaborada con varias técnicas narrativas propias de la novela moderna. En esta dualidad estriba, según Peter Boerner, la gran innovación del diario contemporáneo, un diario más ambicioso y distanciado del modelo clásico:

³⁴ Conviene precisar que, aunque con la chica de Málaga (pp. 40-41) el diarista intenta leer en sus pensamientos: “desde que ha adivinado que no soy policía se siente más a gusto, más tranquila” (p. 41), se trata de un caso “aislado” puesto que adopta un punto de vista externo al presentar al muchacho en la Cafetería Barcelona Galicia Restaurante (p. 91), Marta (pp. 262/281), etc. Una postura que el Chino elige cuando se convierte en narrador al decir que la docena de moros “estaban tumbados por el suelo, con el signo de la resignación sobre las caras” (p. 272; el subrayado es nuestro).

L'importance majeure du Journal moderne réside dans l'alliance de ses fonctions littéraires et non littéraires. Le journal moderne ne tient pas compte de la ligne de démarcation qui existait traditionnellement entre l'écriture personnelle et l'écriture destinée au public (Boerner, 1975: 222).

La mezcla de diferentes técnicas narrativas como diálogos o poliloquios (p. 86), las voces citadas, referidas, el monólogo autorreflexivo (p. 71), la psiconarración (p. 27), el estilo indirecto libre, los colores de los movimientos *Tel Quel*, las numerosas referencias históricas, la recreación a modo surrealista de algunas acciones (p. 58), múltiples voces narrativas y la propia vida del humillado distribuida en forma de pinceladas en el diario, son los factores que, sin lugar a dudas, facilitaron, por un lado, la obtención del Premio Herralde (1987), y, por otra parte, el juicio positivo de la crítica, como en el caso de Enrique Villagrasa: “una de las novelas más osadas e insultantemente brillante que he leído, que es original, concisa e intensa, que es un portento de narración perfecta, cerrada, donde la acidez que destila es admirable [...] la gran novela del fin de siglo”³⁵.

³⁵ www.anagrama-ed.es/PDF/XXV_aniv_premi.pdf

6. VOZ NARRATIVA, PENSAMIENTO Y FOCALIZACIÓN EN *NAPOLEÓN*

VII

Napoleón VII, de Javier Tomeo se presenta dentro de las obras que estudiamos como un ejemplo de la presencia de una novela decimonónica cuyo discurso proviene de un narrador omnisciente que domina por encima de todos sus personajes. Se trata de una fuente discursiva que se niega a apartarse definitivamente de la escena literaria pese a las consabidas críticas de “la era del recelo” y a la voluntad de la mayoría de los escritores contemporáneos de independizar a sus personajes de su control.

Los privilegios de los que se beneficia el narrador de *Napoleón VII* le permiten presentar con desparpajo a Hilario H y a Miguel, dos antiguos lectores de libros sobre Napoleón y dos auténticos personajes que constituyen la palanca giratoria de la novela de Javier Tomeo. Del primero, nos enteramos a partir del narrador de su pasado especificado en un sutil recuerdo de sus padres que desconoce el propio Hilario. El narrador omnisciente precisa:

Lo que pasa es que Hilario tampoco recuerda a su verdadero padre. Murió antes de que cumpliera los tres años. De hecho, aquel pobre hombre no tuvo tiempo para darle un tirón de orejas ni para llevarle una tarde al circo. Su madre, sin embargo, le recordaba con frecuencia. De hecho, todo lo que sabe Hilario de su padre, que se llamaba Rafael, lo supo de labios de su madre (p. 55).

Del mismo modo el narrador evoca las actividades deportivas de Hilario H cuando era funcionario del “Banco de C” antes de jubilarse. Nos demuestra una vez más que conoce perfectamente a su personaje, diciendo, con seguridad, al hablar del dedo del presunto Napoleón:

La verdad es que ni siquiera es un dedo hermoso. Tiene la uña torcida y negra, seguramente porque en los tiempos en que Hilario jugaba al fútbol en el equipo del banco le daban siempre unas botas demasiado pequeñas que acabaron deformándole el pie (p. 71).

Es, merced a este dote que desvela el pseudónimo de Miguel, -los amigos íntimos le llaman Pandora” (p. 24)-, el vecino de Hilario H, y se vale del don de la ubicuidad para presentar, simultánea y paralelamente, lo a que se dedica cada uno de éstos personajes en un determinado momento. Es la razón por la que se interpone entre ellos y nos suministra la conversación telefónica que los dos mantienen sentados cada uno en su piso:

-Podemos pasarlo bomba –susurra una vez más, con el teléfono muy cerca de los labios.

-Audiencia concedida –responde Napoleón, que en esos momentos no sabe muy bien con quién ha estado hablando (p. 33).

Por añadidura, el narrador expone, en otras circunstancias, los movimientos corporales de los dos personajes durante otra comunicación telefónica. Así, llega a decir que Hilario “Aprieta el auricular con tanta fuerza que le duelen los nudillos” (p. 101), en tanto que Miguel, el vecino: “se encoge de hombros” (p. 101).

La omnisciencia narratorial en *Napoleón VII*, va más lejos. Se percibe la aptitud del narrador de dotar el enunciado de verbos como “imaginarse”, de expresiones como “le parece que” y “tiene la impresión de que [...]”, sellos que traducen la inferioridad cognitiva del personaje.

Cuando el narrador empieza su ponencia sobre la vida de Hilario H nos informa de que “hace tres días se asomó al balcón de su casa, contempló la ciudad extendida a sus pies y se imaginó que estaba oteando el paisaje desde lo alto de una pirámide de Egipto” (p. 12; el subrayado es nuestro). Durante otra intromisión en la conciencia del personaje, el narrador afirma: “En estos momentos no le importaría, pues, tener un encuentro con aquella encantadora muchacha que Hilario se imagina con el cutis sonrosado y bastante metidita en carnes” (p. 54; el subrayado es nuestro). Es desde este mismo ángulo que un poco más adelante, habla de nuevo, de Hilario diciendo: “Vuelve a entrar en la casa y se tumba otra vez sobre la cama. Tiene la impresión de que las manchas de humedad que hay en el techo de su cuarto se han hecho un poco más grandes” (p. 61; el subrayado es nuestro).³⁶

El verbo “imaginarse” nos sitúa, claro que sí, en el cerebro del personaje Hilario, igual que la expresión “tener la impresión de que”. Sin embargo, semánticamente hablando, dejan inferir el carácter apócrifo de lo que piensa el personaje Hilario-Napoleón, esto es, avistar “el paisaje desde lo alto de una pirámide de Egipto”, la idea de que la encantadora lleva “el cutis sonrosado” y la impresión de que las manchas de humedad que hay en el techo de su cuarto engrandecen.

Las tres referencias que acabamos de mencionar dejan patente que el narrador sabe más que Hilario H, el personaje del loco. De ahí el lugar preponderante que ocupa la psiconarración en la obra, evidenciando una vez más “the narrator’s superior knowledge of the character’s inner life and his superior ability to present and assess it (Cohn, 1983: 29). De hecho, esta injerencia se efectúa tanto en la conciencia de Hilario H como en la de Miguel. Enfoquemos la atención en los

³⁶ Podemos traer a colación en la misma página otro ejemplo que desempeña la misma función que los tres citados. “¿Y si me comprase unos cuantos?”, se pregunta, mientras le parece que las antorchas de la llanura empiezan a apagarse” (p. 61; el subrayado es nuestro).

párrafos siguientes para ver cómo refleja con sus propias palabras el flujo interior de los dos personajes:

No es fácil decidir la mejor maniobra a seguir. Si ataca por la derecha, piensa, los muy cabrones podrían contraatacar por la izquierda, pero si ataca por la izquierda podría ocurrir exactamente lo contrario, es decir, que ellos contraatacasen por la derecha. En este último caso lo más lógico sería realizar una audaz maniobra envolvente, pero esa solución entraña también sus riesgos (p. 51).

En el ejemplo siguiente, tenemos un caso de *discurso del personaje disperso en la narración*³⁷ que se empareja con otra psiconarración centrada, esta vez, en el personaje Miguel:

Así son las cosas. En este mundo cada cual juega a lo que puede. Fue una de esas ideas locas que de vez en cuando te caen del cielo. No se lo pensó dos veces, así que ayer por la mañana se cruzó en la escalera con Hilario y le planteó seriamente la posibilidad de organizar una fiesta de disfraces. Una fiesta, se entiende, para ellos dos solos (p. 24).

El papel que desempeña el narrador en la expresión del pensamiento de los personajes y sobre todo de Hilario H llega a tal punto de que le considera al final como “nuestro Napoleón” (p. 131), puesto que sus prerrogativas le permiten expresar “les pensées des personnages, nous faisant ainsi partager sa conception de la ‘psychologie’” (Todorov, 1968: 64).

³⁷ “El discurso del personaje disperso en la narración -dice Antonio Garrido Domínguez- alude a frases o palabras del personaje que se presentan en el marco del discurso narrativo. Reproduce indistintamente palabras o pensamientos (sobre todo, éstos) y puede mezclarse, por esto mismo, con psiconarración e, incluso, con el estilo indirecto libre” (Garrido Domínguez, 2008: 278).

Una concepción de la psicología que representa una señal reveladora de la omnipresencia del narrador en la novela, pero que no desecha el lugar significativo de los dos personajes, que se manifiesta a partir del “monólogo citado”.

En este caso, se nota la ausencia del narrador en los enunciados de los personajes por lo que vienen bien entrecomillados o entre dos guiones y siempre seguidos de formas verbales como “se dijo”, “se pregunta”, “ha pensado”, “se dice ahora Hilario”, “piensa”, “recuerda”, “reconoce”, “se responde a sí mismo”, “susurra”, etc. “No me gustaría ser el general de un ejército de desdentados’, piensa” (p. 47) o, el monólogo citado de Miguel: “Los hombres y los relojes’, se dice Miguel” (p. 106), sólo para enumerar algunos.

En total, tenemos ochenta y ocho ocurrencias de monólogos citados, de los que doce pertenecen a Miguel, el desgraciado acompañante de Hilario H en sus aventuras napoleónicas. Llamemos a estos monólogos citados, en otros términos, “Direct interior monologue” (Humphrey, 1963: 25), “Quoted monologue” (Cohn, 1983: 58). El número elevado de monólogos citados en la novela, significa que, aún siendo una narración a cargo de un narrador omnisciente, los personajes gozan de cierta “autonomía” ya que el monólogo citado

presents consciousness directly to the reader with negligible author interference; that is, there is either a complete or near-complete disappearance of the author from the page (Humphrey, 1954: 25).

Dicha “autonomía” se verifica sobretudo con el personaje Hilario H que se sirve de otra forma de monólogo propio de la narrativa personal. No estará de más señalar que, a parte de Hilario H convertido en Hilario-Napoleón y de su vecino

Miguel, la novela cuenta con la presencia de otros personajes, fruto del desdoblamiento de Hilario H.

Así, los enunciados que emanan del viejo Hilario, de Fauvelet Bourraine, de El Mariscal Soult, representan las voces desdobladas de Hilario-Napoleón que salpican la novela de diálogos dirigidos por el narrador al que se tiene que sumar la voz de Josefina, la falsa cocinera de la televisión.

Todo ello sitúa a *Napoleón VII* fuera de las orillas de lo verosímil pero constituye una manera original de presentar el carácter polimorfo del discurso narrativo, fusión, en este contexto, de la voz del narrador omnisciente, de Hilario H, del viejo Hilario, de Miguel, y demás personajes. Sin embargo, entre estos “personajes”, el viejo Hilario es el que permite a Hilario-Napoleón exponer la conciencia, entrar plenamente en una fase reflexiva puesto que:

Ese otro Hilario, que de vez en cuando regresa con la pretensión de insuflarle un poco de sensatez, tiene toda la razón del mundo (p. 21).

Desde esta perspectiva, pueden considerarse los enunciados que “el viejo Hilario” lleva a cabo desde la segunda persona como casos de monólogo autorreflexivo, exclusividad del monólogo autónomo de la narrativa personal. “La otra noche te acostaste siendo Hilario y al día siguiente te despertaste convertido en Napoleón” (p. 22; el subrayado es nuestro), le dice el viejo Hilario a Hilario-Napoleón.

Ahora bien, puesto que el pronombre personal de la segunda persona del singular “te” “es el yo, es el *ego* en conversación con el *alterego* en un monólogo interior de gran subjetividad y sugestión” (Burunat, 1980: 72), puede decirse que es la insignia de una voz responsable que interpela a Hilario “desde lo más profundo de

su conciencia”, en una comunicación unilateral que se asemeja al discurso de una persona que habla con su imagen en un espejo.

La última intervención del viejo Hilario, al final de la obra, después del asesinato de Miguel por Hilario-Napoleón, es la voz de esta conciencia responsable, que habla últimamente, para marcar el final de la escenificación e invitar a Hilario H a responsabilizarse del crimen que acaba de cometer: “-Es mejor que avises a la policía y le digas lo que ha pasado –le sugiere el otro Hilario-. Al fin y al cabo tú no querías matarle” (p. 137; los subrayados son nuestros).

Aunque se visualiza en esta ocasión -como en tantas otras- la omnipresencia del narrador a partir de “-le sugiere el otro Hilario-”, puede decirse que la obra de Javier Tomeo ofrece, el cambio de una técnica narrativa a otra. Partimos desde el principio de la novela de la voz retumbante de un narrador omnisciente, cuyos poderes le permiten instalarse en las conciencias de los personajes Hilario H-Miguel, y nos guía hacia unas breves formas dialogadas entre los personajes cuyo fuero interior transluce, una vez más, a partir del monólogo autorreflexivo -Hilario H- y, un número destacado de monólogos citados -Hilario H, Miguel-.

Esta utilización de técnicas narrativas ocasiona, dentro del “monólogo citado” presentado, el nacimiento de lo que Luis Beltrán Almería denomina una variante *heterodiscursiva del monólogo citado* que se singulariza:

por el tránsito fluido de la narración al monólogo y del monólogo a la narración, que forma así una frase que pasa sin rupturas las fronteras de los planos enunciativos (Beltrán Almería, 1992: 143).

La construcción narrativa de *Napoleón VII* brinda algunos ejemplos:

Deja caer la cabeza sobre la almohada, entorna los párpados, vuelve el rostro hacia la lamparilla de la mesita de noche, que tiene encendida, y entre dulces sombras anaranjadas recuerda los lejanos tiempos de la niñez. No pronunció grandes frases ni hizo nada que pudiera hacer pensar en un futuro brillante.

-No fui un niño prodigio –susurra (pp. 37-38).

El párrafo presenta, conjuntamente, un enunciado impersonal “-Deja caer la cabeza sobre la almohada [...] que tiene encendida-”, una psiconarración “-y entre dulces sombras anaranjadas recuerda los lejanos tiempos de la niñez-”, una narración omnisciente “-No pronunció grandes frases [...] un futuro brillante-” y un monólogo citado “-No fui un niño prodigio– susurra”.

Es más; tenemos otra variante del monólogo citado en el que el protagonista se inventa un interlocutor sobrentendido cuya voz tiene que aparecer en primera persona como la segunda voz del mismo personaje. La consecuencia es el paso de la narración al diálogo; lo que acarrea “el monólogo-diálogo citado” (Beltrán Almería, 1992: 138). Ahora bien, teniendo en cuenta el hecho de que Beltrán Almería estipula que este caso no surge en “una situación de soledad física”, el ejemplo que exponemos a continuación se sitúa en la periferia del monólogo-diálogo citado de la narrativa moderna:

-¿Quién soy?– declara Hilario, repitiendo las mismas preguntas que el Emperador se hacía en una de sus biografías-. ¿Soy Napoleón? ¿No lo soy? ¿Soy un ser divino o un demonio? ¿Adónde voy? ¿De dónde vengo? ¿Qué mágico fluido me envuelve y me oculta las cosas que más me interesa ver?

-Es mejor que avises a la policía y le digas lo que ha pasado – le sugiere el otro Hilario-. Al fin y al cabo tú no querías matarle. (p.137).

Aquí, aunque Hilario se encuentra solo después de cometer el acto criminal, ya se sabe que “el otro Hilario” señala por su enunciado un monólogo autorreflexivo, lo que traduce la voz de un “interlocutor figurado”, pues, nos encontramos en un proceso de interiorización consciente de la alteridad fuente de “la lucha de la conciencia con su yo” (Beltrán Almería, 1992: 192). Así, siendo “el otro Hilario” la encarnación del “otro yo” de Hilario H, el párrafo representa, pese a unas leves derogaciones, un tipo de monólogo-diálogo citado.

Puede decirse que la presencia de monólogos citados, de su variante *heterodiscursiva*, del monólogo-diálogo citado, de la psiconarración y del monólogo autorreflexivo muestran la perversa vida interior de Hilario H y enmarcan a *Napoleón VII* a caballo entre la narrativa impersonal³⁸ y personal.

No obstante, el capítulo no terminaría en términos satisfactorios si excluyéramos el concepto de focalización narrativa. Gerard Genette, en el marco de la narrativa impersonal construida por un narrador omnisciente decreta la inexistencia del punto de vista del narrador con la expresión: “focalisation zéro”, es decir, un relato no focalizado en el que el narrador omnisciente “en sait plus que le personnage, ou plus précisément en dit plus que n’en sait aucun des personnages” (Genette, 1972: 206).

Esta denegación del punto de vista al narrador omnisciente se sujetaba a juicios de otros narratólogos como Michel Raimond (1968: 299) y Raymonde Debray-Genette (1971: 47). Las críticas de que fueron víctimas, fechadas desde los años sesenta hasta hoy en día, han sido expuestas por investigadores como Romberg Bertil (1962: 322), Jaap Lintvelt (1981: 47- 48), Alain Rabatel (1997: 186) y Dorrit

³⁸ No estará de más señalar aquí la presencia de la voz del autor implícito: “Por algo dirán que los libros son los compañeros de los solitarios y el sostén de los desvalidos” (p. 95).

Cohn (2001: 184). En efecto, piensan unánimemente que el narrador omnisciente está provisto de punto de vista en la narración. Jaap Lintvelt, por ejemplo, opina que Gérard Genette y sus seguidores confunden “perspectiva narrativa” y “profundidad de la perspectiva narrativa”. Estas son sus palabras:

Ces critiques mélangent ainsi deux critères narratifs différents: la perspective narrative et la profondeur de la perspective narrative. Comme nous réservons le concept de perspective narrative à la détermination du sujet-percepteur, il nous semble parfaitement légitime de l'utiliser pour le narrateur, tout aussi bien que pour un acteur (Lintvelt, 1981: 47).

Inspirándonos de este razonamiento de Jaap Lintvelt, y, considerando el hecho de que en *Napoleón VII* el narrador habla únicamente en tercera persona del singular, dejamos por sentado que su perspectiva narrativa, en cuanto sujeto-perceptor, es una *focalización externa*. Por el contrario, en lo tocante a la profundidad de la perspectiva narrativa, dispone de una percepción interna –*focalización interna*– de los “objetos-percibidos”, Hilario H-Miguel, ya que consigue adentrarse en la conciencia de ambos personajes.

7. MIRADA SINÓPTICA DE LA VOZ NARRATIVA EN LAS OBRAS ESTUDIADAS

Llegado al término del estudio de la voz narrativa en esta sección, pensamos necesario sacar las conclusiones que afectan individual o colectivamente a las obras estudiadas. Puede decirse, en primer lugar, que el lector caerá en la cuenta, por lo que se refiere a la narrativa personal, que hemos eludido la presentación de la voz del autor implícito o “segundo yo” del autor. Esta elusión no se debe a un desconocimiento del lugar que ocupa el autor implícito –*implied author*- teorizado por Wayne Booth³⁹. Efectivamente, la voz del autor implícito desempeña una importancia capital en la medida en que se proyecta, a veces de forma fundamental, sobre el contenido ideológico y ético de la obra.

No obstante, hemos aceptado la visión de Tzvetan Todorov. A su parecer, resultaría equívoco establecer una distinción entre un personaje sujeto de la enunciación del texto –el “yo” narrador-personaje- y el autor implícito. Desde el punto de vista del crítico francés, el narrador homodiegético es una figura “desdoblada” del autor, por lo cual afirma:

Il serait aussi erroné de détacher entièrement ce narrateur de l’
« auteur implicite » [Sic] et de le considérer simplement comme un
personnage parmi d’autres (Todorov, 1968: 66).

Esta es la razón por la que aludimos al autor implícito únicamente en *Napoleón VII* de Javier Tomeo, una narrativa impersonal y, a continuación, en la trilogía policíaca de Eduardo Mendoza.

³⁹“Even the novel in which no narrator is dramatised creates an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage-manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails. This implied author is always distinct from the ‘real man’ –Whatever we may take him to be- who creates a superior version of himself, a “second self”, as he creates his work. (Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 1983, 151).

Hablando de la focalización narrativa, aunque el mismo Todorov (1968: 59) asegura que no existe una perspectiva narrativa estrictamente “externa”, esto es, la que se contenta con presentar la realidad sin entrar en el pensamiento del protagonista, y hemos visto cómo el “único hombre moral” de González Sainz añora el hecho de no poder penetrar en la *psyché* de los demás personajes de la obra, - aunque la objetividad nunca puede ser del 100%-, igual que el narrador Enrique Tenorio en la novela de Vila-Matas. Las obras de Félix de Azúa presentan tanto al idiota como al hombre humillado alejados del pensamiento de los protagonistas de las obras. El grado de implicación de esos narradores en el cerebro de otros protagonistas es casi nulo.

En general, se observa un proceso de subjetivación de los personajes-narradores en la narrativa personal estudiada. Una subjetivación que se manifiesta en una gama de monólogos y, en cierta medida, en la proliferación de monólogos citados en la obra de Javier Tomeo. Como se puede comprobar, con el monólogo autónomo, el protagonista reduce el contacto con el “ahora” y el mundo exterior, para centrarse celosamente en el relato en su propia vida. Esto propicia, desde el enfoque de la perspectiva narrativa, lo que Patricia Martínez García (2002: 197) denomina “el principio de la incertidumbre” en la novela moderna.

Una incertidumbre en la representación de la realidad que surge de la limitación de los poderes de esos narradores homodiegéticos, quienes se limitan, a su pesar, a presentar superficialmente a los demás protagonistas de la novela. Esto da lugar a una narración estrictamente reflexiva, narcisista y encerrada en el “yo” del personaje-narrador quien teme que, al introducirse en la intimidad psíquica de sus personajes, se vea su propio equilibrio dentro del relato. Cohn lo dice con estas palabras:

The more conspicuous and idiosyncratic the narrator, the less apt he is to reveal the depth of his characters' psyches or, for that matter, to create psyches that has depth to reveal. It almost seems as though the authorial narrator jealously guards his prerogative as the sole thinking agent within his novel, sensing that his equipoise would be endangered by approaching another mind too closely and staying with it too long; for this other mind, contrary to his own disincarnated mental existence, belongs to an incarnated and therefore distinctly limited being (Cohn, 1983: 25).

En efecto, puesto que en la narrativa personal estudiada el personaje del loco considera el espacio textual como lugar de recapitulación de la vida, puede decirse que el “único hombre moral” de *Un mundo exasperado*, Enrique Tenorio en *Lejos de Veracruz*, el idiota de *Historia de un idiota contada por él mismo* y el humillado de *Diario de un hombre humillado* establecen, estrechamente, “une complicité entre le miroir, l’amour-propre et l’autobiographie” (Rousset, 1986: 106), tres elementos que sí inciden en la profundidad de su perspectiva narrativa.

En cuanto a las voces heterogéneas, no parece necesario volver a repetir las influencias de algunos clásicos literarios en la construcción de los personajes que estudiamos, pues, ya hemos demostrado en la parte anterior cómo las voces intertextuales actúan en el estatuto semiológico del personaje del loco. En efecto, siendo la intertextualidad un procedimiento artístico que permite la presencia de uno o muchos textos ajenos en una obra literaria por medio de citas, plagio o por alusión (Genette, 1982: 7), puede decirse que *Un mundo exasperado* se nutre, entre otras influencias, del texto bíblico. González Sainz hace una parodia de la *Biblia* cuando le permite al protagonista analizar la actitud de su madre después del rechazo de “las flores del membrillo” con que le obsequió durante su infancia (p. 241).

A semejanza del castigo de Yahvé Dios a Adán y Eva cuando fueron engañados por la serpiente en el Jardín del Edén, el protagonista piensa que aquella falta de gratitud de su madre estrenó

de algún modo mi vida impartíendome además la orden y el mandamiento original: ‘Ahora vete, ahora vete y pecha con tu confusión y tu pesar porque no has de hallar en adelante ni gratitud ni reconocimiento siquiera en ti mismo, sino que despuntará en ti, lo mismo que despunta en todos, la espada de los tiempos. Durante toda tu vida la adorarás y durante toda tu vida también la rechazarás, la odiarás y la amarás a la par o alternativamente con todo el aliento que todavía exhale tu alma y todo el afán de tu corazón [...]’ (pp. 245-246).

Aquí, la expresión “orden y el mandamiento original”, el tiempo verbal del imperativo “vete”, la palabra “pecha” y el predominio del tiempo verbal del futuro entre las páginas 245-247, se sitúan en la misma óptica que las últimas sentencias de Yahvé en el Jardín del Eden:

A la mujer le dijo: ‘Tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con dolor parirás los hijos. Hacia tu marido irá tu apetencia, y él te dominará’. Al hombre le dijo: ‘Por haber escuchado la voz de tu mujer y comido del árbol del que yo te había prohibido comer, maldito sea el suelo por tu causa: con fatiga sacarás de él el alimento todos los días de tu vida. Espinas y abrojos te producirá, y comerás la hierba del campo [...]’ (Nueva Biblia de Jerusalén, 2004: Génesis, p. 14).

En cuanto a *Lejos de Veracruz*, ofrece un esquema literario que difiere, en cierta medida, del de *Un mundo exasperado* y de *Napoleón VII*. En efecto, frente a la escritura monolingüe que caracteriza estas dos obras, Enrique Vila-Matas opta por el

plurilinguismo. El catalán, el francés y lenguas “portuarias” se suman a otras voces heterogéneas como canciones, o textos debidamente citados sacados de Fernando Pessoa (p.16), de William Carlos William (p. 25), de Fray Luis de León (p. 54), de Juan Rulfo (p. 77), de Shakespeare (p. 161), palabras del “zar de Rusia” (p. 162), de Miguel de Cervantes (p. 198) etc, incluso texto extraído de un epitafio (p. 110) y, el mensaje que figura en el reloj de la casa de Enrique Tenorio y que lee cuatro veces a lo largo del monólogo: “Quien demasiado me mira pierde su tiempo” (pp. 41; 62; 111; 166). Todo esto constituye la substancia de la que se nutre la psicología del último Tenorio y hace de *Lejos de Veracruz*, la encarnación de una novela “abierta”, un verdadero mosaico textual.

Y todavía más, la obra contiene dos cartas –aunque el narrador afirma que la segunda “tenía muy poco, por no decir nada, de carta-” de Máximo Tenorio (pp. 119-138), y una de Antonio Tenorio (p. 207). Desde Beranda, donde vive con su novia Rosita, Máxima expresa el estado de inseguridad en que se encuentra, por lo que solicita una rápida intervención de sus hermanos: “Venid a verme, os lo suplico. La visita de alguno de vosotros frenaría los planes de los conjurados” (p. 119).

Máximo tiene la impresión de haber llegado al crepúsculo de la vida. El prolegómeno de esta carta se abre con una expresión asombrosa: “Voy a morirme” (p. 119), síntoma del decaimiento del hombre cuya lucidez se percibe en la nota que tenía en el bolsillo y que presenta resonancias estoicas o quizá quevedianas: “De expansión en expansión se va pasando la vida y en la postrera ilusión la materia consumida halla fosa y conclusión” (p. 138).

En efecto, este tono pesimista anuncia la muerte inminente de los hermanos de Enrique Tenorio, puesto que, en la carta que Antonio Tenorio deja en su despacho el día en que decidió quitarse la vida, manifiesta su angustia y la firme voluntad de

suicidarse. Así es cómo se dirige a su esposa Marta: “Me voy, cariño, porque noto que envejezco y no puedo soportarlo. Creo, además, que estoy acabado como escritor” (p. 207). Enrique Vila-Matas se vale de estas voces heterogéneas para demostrar y profundizar de manera irónica en la angustia y el drama de Máximo y de Antonio, los cuales desembocarán en la trágica soledad del último Tenorio, condenado a rememorar la vida de su familia.

En cuanto a Félix de Azúa, en sus novelas se nota, igual que en Vila-Matas, una amalgama de lenguas como el catalán, el francés y el inglés, que emplea de distintas maneras. Con el francés, por ejemplo, asocia frecuentemente una palabra francesa al español para crear una expresión bilingüe: En *Historia de un idiota contada por él mismo*, tenemos la expresión “sonaba a *déjà vu*” (p. 117) y, en el diario del humillado, otras como: “papel *couché*” (p. 61), “un *habitué*” (p. 108), “el estilo *incroyable*” (p. 144), “un montón de *foulards*” (p. 211), “mi *semblable*, mi *frère*” (p. 223), “un poco *évasés*” (p. 269).

A estas expresiones se suman citas textuales y alusiones a Baudelaire, a Faulkner, a Francisco de Quevedo, Azorín, Juan Ramón Jiménez, Montaigne, etc., y, el parónimo de una obra de Azúa, *Las lecciones de Jena* (1972) presentado así: “*Las erecciones de Jena*” (p. 109). En fin, puede decirse que la mezcla de estas voces narrativas hace de la novela moderna una verdadera colmena que impide definir con exactitud la influencia hipertextual⁴⁰ de cada obra.

⁴⁰ Gérard Genette considera como *hypertextualité* “toute relation unissant un texte B (que j’appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire” (Genette, 1982: 11). Así, considerando las obras estudiadas -*Un mundo exasperado*, *Lejos de Veracruz*, *Napoleón VII*, *Historia de un idiota contada por él mismo* y *Diario de un hombre humillado*- como “*hypertexte*”, puede decirse que muestran los indicios de autores anteriores que actuaron como precursores, léase Kafka, Nietzsche, Kojève, Tirso de Molina – este último exclusivamente para *Lejos de Veracruz*- etc, que representan los “*hypotextos*”.

8. LA VOZ NARRATIVA Y EL ESQUEMA ACTANCIAL DE LA TRILOGÍA POLICÍACA DE EDUARDO MENDOZA

La novela policiaca pertenece a esa clase de expresiones culturales que constantemente han de estar pidiendo perdón por haber nacido. Se cierne sobre ella o bien la mirada ignorante de los que la reducen a una prolongación de la novela de aventuras, exigiendo que así se comporte, sin atender otras pretensiones o la de los que le dedican la sonrisa irónica que se ejerce desde las altas torres de las más altas literaturas o, finalmente, la de los que la denuncian como una conjura de la literatura ‘de género’ contra La Literatura.

Manuel Vázquez Montalbán⁴¹

8.1 La voz narrativa en *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas* y *La aventura del tocador de señoras*

La producción del mundo novelesco se concreta a merced de la presencia de una instancia narradora, que toma a su cargo el acto productor del discurso cuando inicia el escritor la escritura. Esta instancia narradora puede ser homodiegética o heterodiegética según esté, o no, implicada en el relato. Siendo la especificidad de una obra literaria crear una realidad artística por el medio del lenguaje (Linvelt, 1989: 39), esto puede provenir de la voz de un narrador omnisciente, de un personaje narrador o un conjunto de personajes cuyas voces crean el mundo diegético destinado a un narratario virtual, receptor que tiene que descodificar el mensaje para extraer el meollo del significado.

La obra literaria es, entonces, un mensaje en una botella que el escritor echa a la mar para que cualquier lector lo interprete según sus competencias cognitivas.

De même qu’il y a à l’intérieur du récit, une grande fonction d’échange (repartie entre le donateur et le bénéficiaire), de même

⁴¹ Manuel Vázquez Montalbán, prologuista de José F. Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, p. 9.

homologiquement le récit comme objet, est l'enjeu d'une communication : il y a un donataire du récit, il y a un destinataire de récit. On le voit dans la communication linguistique, je et tu sont absolument présumés l'un par l'autres ; de la même façon, il ne peut y avoir de récit sans narrateur et sans auditeur [ou lecteur] (Barthes, 1977: 8).

Conviene precisar que en un relato ordinario el lector es un sujeto casi inexistente a la hora de configurar el texto y el narrador, en la función “fática” o “conativa”, le apela implícitamente sobre un hecho ideológico o sociológico, mientras que en el relato policíaco se elabora con la colaboración de un lector activo que se beneficia del privilegio de tener la misma situación que el detective-narrador por la resolución del enigma. “Le lecteur et le detective doivent avoir des chances égales de résoudre le problème”, subraya S.S. Van Dine (Vanoncini, 1993: 121), como primera regla de las veinte que rigen los cánones de la escritura de la novela policíaca, según proclamó en 1928.

Este primer precepto de Van Dine hace del lector una figura semejante al detective quien, consciente de las competencias de aquél en las investigaciones, le evoca siempre “Porque muchas veces esa alusión surge de la intención efectiva de ocultar el estatuto ficcional de la narrativa” (Reis, 2002: 134). Este tipo de narrativa permite al lector enterarse de la vida privada de los personajes, convirtiéndole así en un entrometido indiscreto, verdadero cómplice del narrador detective en el universo novelesco. Esta es la razón por la cual Jacques Dubois considera la novela policíaca como un género literario que puede caer en el chismorreo: “Somme toute, c'est un genre entier qui fait de l'indiscrétion et du commérage son principe narratif” (Dubois, 1996: 28).

En la trilogía policíaca de Eduardo Mendoza, el detective protagonista es un loco que relata la historia de los diferentes enigmas como si se dirigiera a un lector omnipresente que le ve, le oye y sigue las diferentes etapas de su evolución. De ahí las numerosas referencias al lector: nueve ocurrencias en *El misterio de la cripta embrujada*, ocho en *El laberinto de las aceitunas* y catorce en *La aventura del tocador de señoras*, pormenores que traducen el lugar que ocupa el lector, voz “solapada” que interviene en la construcción del relato.

La estrechez de los lazos existentes entre el detective-narrador y el lector se desprende del tono cortés que se adopta con ironía desde la primera novela: “amable lector” (MCE: 22)⁴², “querido lector” (MCE: 177) y se prolonga en la segunda novela con un tono más bien específico y selectivo: “Al lector avisado” (LA: 87), “solidario lector” (LA: 187); una referencia que se acentúa mucho más en la última obra: “las delicias del lector adulto” (ATS: 158), “la residencia de Vilassar ya conocida del lector atento” (ATS: 278), “pero no estará de más recordar al olvidadizo lector” (ATS: 241), sólo por nombrar algunas.

A este lector atento, el narrador-detective hace todo para no dejarle en la mente la menor confusión ni duda; por lo cual cuando llega al final de las investigaciones, siempre vuelve a llamarle la atención antes de sacar las últimas conclusiones de sus pesquisas: “Ahora, en cambio, lo veo claro y, para que ustedes también lo vean así, empezaré por el principio” (MCE: 196), o, “Y ahora presten mucha atención porque nos acercamos a la noche del crimen” (ATS: 340). El pronombre personal “ustedes” y el verbo imperativo “presten” remiten, a la vez, a los demás personajes que escuchan al narrador-detective y también al lector, entidad humana extratextual habilitado por una voz subyacente en las historias narradas,

⁴² En estas páginas adoptamos las siglas MCE, LA y ATS para designar, respectivamente, *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas* y *La aventura del tocador de señoras*, de Eduardo Mendoza.

puesto que “el relato policiaco no ha de narrar meramente una investigación sino que debe ser, y presentarse como, un proceso de investigación para el lector” (Colmeiro, 1994: 77-78). Esto es la razón por la cual Francis Lacassin exige, en el marco de la novela policiaca, un narrador honesto que le proporciona todas las informaciones al lector: “Il faut être honnête à l’égard du lecteur et ne lui cacher aucune donnée” (Boileau-Narcejac, 1975: 82).

Pues bien, Eduardo Mendoza se vale así de la técnica del *Skaz* estudiada por los formalistas rusos y que consiste según Garrido Domínguez en “incorporar los procedimientos característicos de la lengua y el relato orales” (Domínguez, 2008: 125). La narración policíaca es construida por un narrador-detective, especie de cuentista, que hace del lector su copartícipe y voz tácita que ocupa un lugar privilegiado en la configuración del relato que reúne así todos los componentes necesarios en cualquier enunciación⁴³.

Hablando de la organización narrativa de la novela policíaca propiamente dicha, siempre interviene una pluralidad de voces en el texto. El poder narrador del personaje detective se esconde para dejar aflorar a la superficie textual las palabras de otros personajes que, en este contexto, no son meros figurantes sino que participan en la elaboración del discurso mediante sus propias perspectivas y puntos de vistas. La combinación de las voces narrativas o la alternancia de voces productoras del relato es, por antonomasia, la característica de la novela policíaca clásica en la que el detective tiene que escuchar, de buenas a primeras, a uno o más narradores que le

⁴³ Hablando de la enunciación, Anscombe y Ducrot proponen una definición en el año 1976 que toma en cuenta nada más que el sujeto de la enunciación. Más tarde, Catherine Kerbrat-Orecchioni la considerará incompleta y añadirá el sitio ineludible del receptor o oyente en cualquier proceso de comunicación: “L’énonciation sera pour nous l’activité langagière exercée par celui qui parle au moment où il parle’ [mais aussi, par celui qui écoute au moment où il écoute]” (Kerbrat-Orecchioni, 1997: 28).

relatan el crimen para que se ponga después a solucionar el enigma. Frank Evrard lo dice en las siguientes palabras:

Le genre policier a pour caractéristique une structure narrative double. La découverte ou l'anticipation du crime met en place le récit de l'enquête et impose la présence même du livre. [...] or, ce récit, celui du crime mystérieux est, un récit absent ... (Evrard, 1996: 15).

Para reconstruir el “relato ausente” del que habla Evrard, el personaje detective comparte la función narradora con otros personajes que le cuentan los antecedentes, de los que se inspira para tejer el resto del libro. Todorov ya había puntualizado la dialéctica que existe entre los dos relatos:

La première, celle du crime, raconte ‘ce qui s’est effectivement passé’, alors que la seconde, celle de l’enquête, explique, ‘comment le lecteur (ou le narrateur) en a pris connaissance’. Or, les définitions ne sont plus celles de deux histoires dans le roman policier, mais de deux aspects de toute œuvre littéraire, que les Formalistes russes avaient décelés dans les années vingt. Ils distinguaient, en effet, la fable et le sujet d’un récit : la fable, c’est ce qui s’est passé dans la vie ; le sujet, la manière dont l’auteur présente (Todorov, 1971: 12).

Así, según Todorov, la novela policíaca descansa sobre dos historias: “la fable” y “le sujet”. Conviene señalar que, en el caso de la trilogía de Mendoza, estas dos narrativas no son sucesivas tal como vienen en las aseveraciones de Todorov, sino que se desarrollan de manera simultánea y paralelamente “la acción criminal” y “la actividad investigadora”.

En *El misterio de la cripta embrujada*, aunque el narrador loco sea quien inicia el discurso como narrador intra-diegético: “Habíamos salido a ganar; podíamos

hacerlo” (MCE: 13), tendrá después que escuchar atentamente el relato de cada uno de los “representantes de los más grandes poderes sobre la tierra, esto es, la justicia, la ciencia, la divinidad” (p. 24), al Comisario Flores (pp. 25-31), el doctor Sugañes (pp. 20-25), la reverenda o la Madre Superiora (pp. 31-34), que relatan lo ocurrido en el Colegio de las Madres Lazaristas de San Gervasio, seis años antes (1971), pero que se asemeja con el caso que ocurrió hace dos días. Así es cómo el Comisario Flores introduce su relato:

No sé si recordarás -dirigiéndose a mí- el extraño caso que aconteció hace ahora seis años en el Colegio de las Madres Lazaristas de San Gervasio. Haz un esfuerzo mental (MCE: 25).

El relato de los “primeros narradores” le sirve al detective de hilo conductor para lanzarse en busca de otros personajes como el primer jardinero, ahora jubilado, Don Cagomelo Purga [sic], con quien mantiene una entrevista (pp. 78-85), Mercedes Negrer, chica con quien dialoga (pp. 110-119), pero que después se convierte en dueña del relato (pp. 125-126).

Todos estos personajes realizan lo que los formalistas rusos y más tarde los teóricos estructuralistas narratólogos denominan respectivamente “fábula” o “historia”, esto es, lo ocurrido, “la historia del crimen” que le sirve al detective para eslabonar “la historia de la investigación”. Existe, pues, una dualidad basada en un orden lógico y ordenado que Todorov (1978) presentó como estructura fija y absoluta del relato policíaco. El *flashback* evocado por el Comisario Flores, “el extraño caso que aconteció hace ahora seis años en el Colegio [...]” (MCE: 25), recurso utilizado por los demás narradores, desempeña una gran importancia pues permite al narrador/personaje del loco enterarse del relato de los testigos oculares

diseminados en la obra, relato sin el cual no podría asimismo ofrecer el segundo relato que avanza a medida que van relatando lo ocurrido.

Pero parece que la gran capacidad imaginativa de Eduardo Mendoza le haya conducido a elaborar las dos últimas obras de la trilogía con un ligero matiz. En efecto, si en la primera obra el narrador-detective es una figura externa a la “historia del crimen” y sólo interviene a la hora de investigar, *El laberinto de las aceitunas* y *La aventura del tocador de señoras* nos presentan al detective tanto al centro de la “fable” como del “sujet”, es decir, la historia de la narrativa del crimen y de la narrativa de la investigación. En primer lugar tenemos la voz del piloto que principia la segunda obra de la trilogía:

-Señores pasajeros, en nombre del comandante Flippo, que, por cierto, se reincorpora hoy al servicio tras su reciente operación de cataratas, les damos la bienvenida a bordo del vuelo 404 con destino Madrid y les deseamos un feliz viaje. La duración aproximada del vuelo será de cincuenta minutos y volaremos a una altitud etcétera, etcétera (LA: 15).

Esta voz desaparece definitivamente para ceder el sitio al “yo” del narrador “Más avezados que yo, los escasos pasajeros [...]” (LA: 15), quien se dará la molestia de explicar cómo y por qué se encuentra en un vuelo antes de concluir: “Y así fue como vine a dar al avión al que he aludido al principio de este relato” (LA: 38). El resto de la novela se centra simultáneamente en, por un lado, la historia del crimen, esto es, la muerte del camarero manco en el Hotel de Madrid, la desaparición del maletín, la verdadera identidad del falso Ministro de Agricultura, narrados por el

detective y otros personajes como los miembros de la empresa “Aceitunas Rellenas El Fandanguillo” [sic] y, por otro lado, la historia de la investigación que viene a cargo del detective-narrador.

La aventura del tocador de señoras, sigue este mismo esquema con el detective narrador implicado en el asesinato de Manuel Pardalot relatado por él mismo (un peluquero), los socios de la empresa que tiene como imposible denominación “El Caco Español, S.L.”, en una historia paralela a la historia de las búsquedas del detective. Tenemos entonces, una mezcla de voces narrativas que hace que ningún narrador domine, *a priori*, la narración. Sin embargo, el relato de estos personajes-narradores no versa estrictamente sobre la historia del crimen; de vez en cuando, nos deja penetrar de manera entrañable en el relato de su propia vida, regando así las obras no sólo de pausas sino también de relatos engastados inherentes a toda narración, según opina Roland Bourneuf y Real Ouellet “Il n’ y a pas d’histoires où du moins n’affleurent dans sa narration, d’autres histoires” (Bourneuf, 1972: 71).

Esas historias no enmarañan de ninguna manera la trama novelesca sino que constituyen interrupciones que frenan la velocidad del relato, mantienen el suspense y se añaden a otros procedimientos estilísticos que utiliza Eduardo Mendoza para presentar algunos rasgos de sus personajes, para describir un lugar o centrarse en otros aspectos de la vida, abordar una temática cualquiera, liberalizando y multiplicando así las fuentes enunciativas.

En *El misterio de la cripta embrujada*, el narrador elude momentáneamente el caso de la desaparición de la chica en el Colegio de las Madres Lazaristas para centrarse en la época de su nacimiento y hacer un breve recorrido histórico por los miembros de su familia (pp. 137-139), interrumpida por un ruido inoportuno que

sueña por la naturaleza: “un silbido lejano cortó mi perorata y me hizo volver a la realidad” (MCE: 139).

Luego, nos introduce en el relato de su primer amor, en *El laberinto de las aceitunas* (pp. 195-203) con Purtilina Míerdalojo [sic], la prima de su madre, que califica acertadamente de “heroína de este relato intercalado” (LA: 198); relatado bajo un ángulo onírico salpicado de otros recuerdos de la vida infantil que no consigue concluir, pues, se despierta de repente:

[...] Mi prima hizo lo que pudo por defenderse... Abrí los ojos y me encontré solo en la cama. Antes de que pudiera reaccionar y alarmarme, entró en el cuarto la Emilia envuelta en una toalla (LA: 201-202).

También le toca a Don Plutarquete (pp. 179-187) convertirse en narrador. El detective se aparta del texto y nos deja seguir el relato del “viejo historiador” centrado en su vida matrimonial con su esposa Clotildita, al que cabe añadir en la misma obra, el relato contado por la voz invisible de El Señor Consejero Delegado (LA: 228-235). Este último relato encarecido de vez en cuando por el personaje Pebrotines, que les sirve de guía a Don Plutarquete y al detective, gira en torno de la vida de “la voz”. Aquí, se elude el tema del “maletín” desaparecido para que el “nuevo narrador” revise enteramente su vida a través de una serie de fotos que nos conducen en los meandros de una trayectoria vital empezando desde la infancia, sus viajes de negocios por Arabia Saudita, a Venecia hasta la demostración de sus estrechas relaciones con “El Caudillo”, “Su por entonces Excelencia el Jefe del Estado en el Palacio del Pardo [...] hacia fines del setenta y dos” (LA: 231).

En la última obra de la trilogía, se destaca el discurso propagandístico del señor alcalde (ATS: 132-135). Se trata de un discurso con una marcada intención

conativa y fática, pues, “se avecinan las elecciones municipales” (ATS: 132). El orador en esta parodia reconoce su debilidad psíquica: “Dicen que estoy loco, pero no es verdad. A veces se me va el santo al cielo, nada más.” (ATS: 134), atrae la atención de sus ciudadanos con un discurso sembrado de imágenes y de proyectos para el futuro.

Sin embargo, es conveniente señalar que esta superposición de voces narrativas no es sinónimo de igualdad de poderes entre narradores. En efecto, el detective es quien muy a menudo, elige consciente o inconscientemente el trozo del relato de los demás personajes-narradores que tiene que figurar en el “*récit cadre*”. Provisto de este privilegio, el personaje del loco se deja llevar por un profundo sueño cuando escucha el relato del “viejo erudito” don Plutarquete, lo que implica el extravío de una parte considerable de su relato y, cuando se despabila, dice lo siguiente:

Cuando desperté sobresaltado comprendí que me había perdido una parte sustancial del relato, ya que el atropellado narrador tenía los ojos arrasados en lágrimas y decía con vivo sentimiento: ... (LA: 180).

Contribuye también a la desaparición de un fragmento del mismo relato cuando se siente incómodo:

Aunque detesto la descortesía, hube por fuerza de levantarme a orinar y aproveché la incursión para echarme varias almuerzas de agua al rostro con objeto de soportar despierto el resto de aquella tabarra que amenazaba con monopolizar la noche. A mi regreso la historia había avanzado hasta este punto: ... (LA: 181).

En este segundo caso, la Emilia, chica que escuchaba asimismo al relato de Don Plutarquete, se queda como la única receptora del mensaje del improvisado narrador igual que los oyentes del señor alcalde en Casa de la Reinona (ATS: 132), cuando el narrador-detective se retira de su escondite para reunirse con Magnolio con quien registra a fondo el domicilio de Reinona, detrás de ella. El detective nos impide entonces saborear la elocuencia del señor alcalde y se pierde así, voluntaria y estratégicamente, la quintaesencia del discurso de su “primer mandatario” que antes “estaba escuchando con embeleso” (ATS: 135), para orientarnos hacia sus diferentes hallazgos antes de pensar en la necesidad de recuperar su sitio:

El alcalde debía de estar finalizando su discurso. No podía seguir allí sin que mi ausencia se hiciera notar. Abandoné la estancia, salí al pasillo [...] justo cuando el alcalde concluía por cuarta vez su discurso y recibía una salva de aplausos. Recuperé mi posición a espaldas de Reinona y uní mis palmas a las del público (ATS: 140).

Esta propensión a eliminar el discurso de los demás personajes ocurre, a veces, en pleno diálogo, cuando presta muy poca atención a lo que dice su hermana Cándida interesada por contrastar la España de los años 90 y la de los años 70. El personaje del loco afirma: “Y como mientras yo comía Cándida seguía hablando, me perdí buena parte de su relato, aunque no lo sustancial, que decía así: ...” (ATS: 24). No cabe duda que de este modo nos encontramos en una relativización cervantina, pues es difícil creer en el concepto de “sustancial” que maneja el personaje⁴⁴.

No obstante, conviene precisar que si desaprovechamos partes del discurso de otros personajes según los caprichos y las estrategias del narrador-detective, siempre

⁴⁴ Eduardo Mendoza crea una ironía, pues, el lector no puede estar seguro de casi nada. Además, si nos acordamos de que en *La aventura del tocador de señoras*, afirma que “Quizá vomité antes de salir, no recuerdo” (ATS: 306), hay que considerarle como un narrador poco digno de confianza, no fidedigno, un *unreliable narrator*, según Wayne Booth en *The Rethoric of Fiction* [1961].

se produce cuando el relato del “nuevo narrador” se polariza en sus propios intereses antes que de seguir en torno a la investigación. En la primera obra de la trilogía, no se nos escapa ni un solo detalle del relato del dentista, quien, tras perder el hilo conductor de su relato se remite al detective. Por eso se ve en el diálogo que sigue cómo el personaje del loco empeñado en escuchar al dentista, le recuerda en que punto estaba:

¿De qué le estaba hablando? (Pregunta el dentista)

- Del colegio de su hija de usted –le recordé.

- Ah, sí. Discutimos, pues, como le decía, [...] (MCE: 164).

Tampoco se deja defraudar por el alcalde, en otra circunstancia, cuya deficiencia psíquica se manifiesta de improviso y le obliga a saltar, sin transición, de una idea a otra, de lo que está hablando para repetir una frase que acaba de enunciar un vecino. Fijémonos, una vez más, en el siguiente diálogo que pone de realce las rectificaciones del detective-narrador y la toma de conciencia del alcalde, que producen muchas veces un efecto humorístico.

Al pasársela la telefonista a mi secretario y éste a mí,-dice el alcalde- oí una voz extraña, seguramente desfigurada por un pañuelo, que me decía: lo siento, señor alcalde, pero la cafetera no funciona.

- No, hombre, esto se lo acaba de decir el camarero –le señalé.

- Ay, sí, a menudo se me cruzan las ideas. Es un fenómeno parapsicológico. ¿Dónde estábamos?

El teléfono, una voz, un pañuelo.

- Pues eso: oí una voz desfigurada por un pañuelo (ATS: 245-246; el subrayado es nuestro).

Un poco más adelante, el narrador-detective completa una de las frases del alcalde quien, prefiere interrumpir lo que estaba diciendo al darse cuenta de que iba a expresar el por qué desearía que se supiese el asesino de Manuel Pardalot antes de las elecciones municipales:

Supongo que esperan el resultado de las elecciones. Si soy reelegido, igual se les ocurre dar la campanada. Salvo que...

Salvo que antes de esa fecha se descubriera al verdadero culpable - apunté yo.

-Exactamente-dijo el señor alcalde (ATS: 248, el subrayado es nuestro).

El narrador de la serie policiaca goza de un poder superior⁴⁵ al de los demás personajes-narradores. Es quien pasa sus relatos por tamiz, los borra o los deja emerger en la superficie textual, según juzga que éstos lo desvían o no del rumbo de sus propias expectativas. Es también quien, en cuanto narrador-detective atento y perspicaz, completa, cuando le parece oportuno, frases inacabadas de algunos personajes. Es más; Eduardo Mendoza va más allá de esta alternancia de voces narrativas para hacerse eco de voces heterogéneas como las cartas, los anuncios publicitarios, las voces intertextuales, los sonidos, etc.

En la novela policíaca, las cartas, por ejemplo, le procuran al detective datos e indicios contundentes que traducen un mayor grado de objetividad en las

⁴⁵ No se trata, conviene recordar, de una superioridad cognoscitiva del narrador-detective sobre los demás personajes, es decir, una omnisciencia narratorial FZ=N>P. La superioridad a la que nos referimos, se explica por el hecho de que, en este contexto, el narrador-detective es el único que goza del privilegio de desempeñar en el conjunto de la serie las funciones subrayadas por Gérard Genette (1972: 261-265): la función narrativa, la función organizadora, la función comunicativa y la función testimonial. Además, pensamos oportuno expresar nuestra adhesión al punto de vista de Oscar Tacca, quien opina que "La intervención directa de los personajes en el discurso narrativo, su palabra, es, en realidad, una ilusión: ella también pasa por la alquimia del narrador. Aun en el diálogo está tan presente éste como aquéllos. La verdad 'oral' de un personaje es una verdad tamizada por el narrador" (Tacca, 1989: 137).

investigaciones. En ellas, el emisor se vale de muchos lenguajes. La menos extensa aparece en *La aventura del tocador de señoras* cuando Santi quiere que el protagonista asuma la responsabilidad de la muerte de Manuel Pardalot. Se trata de una carta de manifestación de la culpabilidad, en la que puede verse parodiado el lenguaje jurídico:

Estimado Juez:

Por la presente confieso en términos irrevocables y sin que medie coacción alguna que fui yo quién mató al Señor Manuel Pardalot a quien Dios tenga en su Santa Gloria con una pistola y en pleno ataque de psicoterapia. Las circunstancias del crimen son las ya sabidas: lo de la puerta del garaje y todo lo demás que omito para no alargarme. Estoy arrepentido pero si lo volviera a hacer, lo haría de la misma manera.

Un saludo afectuoso (ATS: 171).

Además, encontramos una carta administrativa y amistosa firmada por “La directiva y el personal de la agencia teatral La Prótasis” (LA: 158), la carta familiar de Clotildita que don Plutarquete inserta en su relato engastado (LA: 184-185) y la carta amistosa que Ivet manda al detective desde Nueva York (ATS: 376-378). Sin embargo, nos parece atinado detenernos en las cartas⁴⁶ de las dos voces femeninas materializadas por Clotildita, antes esposa de Don Plutarquete, y la de Ivet, hija de Reinona y de Augustin Taberner, alias el Gaucho, dos personajes pertenecientes a dos generaciones distintas de la vida española, o sea, la España franquista y la España de los años noventa.

⁴⁶ El estudio de la voz narrativa, nos dicen André Mercier y Laura Niculae, tiene que centrarse tanto en el presentación de todas las instancias narradoras como en el estudio de sus discursos: “Etudier la voix, ce n’est plus nécessairement se limiter à l’examen des instances de narration responsables du récit, mais aux innombrables discours pris en charge par ces instances et aux divers modalités de représentation de ces instances et de ces discours” (Mercier, 2004: 102).

La degradante carta-parodia que manda Clotildita a su marido traduce el grito de una mujer decepcionada, de un corazón quebrado y vengativo. La emisora manifiesta su pena y su odio hacia su marido en un texto repleto desde el principio de insultos:

Repugnante albóndiga:

Desde que me fui de tu lado las cosas me han ido de mal en peor, pero ni un solo día he dejado de bendecir la hora en que te dejé. Mamarracho (LA: 184-185).

Es, pues, la expresión de una insatisfactoria vida en común que parecería una parodia del monólogo de Carmen Sotillo que vela el cadáver de Mario, su marido, en *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes. Clotildita considera a su marido responsable del deshonor que ella sufrió después de divorciarse y de los infortunios que tendrá que aguantar durante el resto de la vida:

Deshonrada, preñada y sin un duro me dediqué a la prostitución en los retretes de un parador de camioneros hasta que nació mi hija, a la que abandoné en un canastillo a la puerta de una ermita. Me he quedado tuerta, se me han caído los dientes, soy alcohólica y morfinómana; he estado seis veces en la cárcel y cuatro en el hospital de infecciosos. Y todo por tu culpa. Escupidera, felpudo [...] (LA: 185).

Así, Clotildita exterioriza vehementemente su descontento, su ira hacia Don Plutarquete en un periodo histórico de la vida española caracterizado por las restricciones de las libertades de la mujer condenada a padecer el peso de la vida conyugal con cualquier tipo de conducta del marido. Es por eso por lo que pensamos que las quejas de la esposa del dentista Plutonio Sobobo Cuadrado [sic], tras las

indagaciones del detective que ponen a luz su implicación en el asunto del Colegio de las Madres Lazaristas, son otros datos alusivos del sufrimiento de la mujer en la vida matrimonial:

Ay, Pluto -dijo-, en mala hora me casé contigo. Siempre has sido un ambicioso sin empuje, un tirano sin grandeza y un botarate sin gracia. Has sido vanidoso en tus sueños y apocado ante la realidad. Nunca me has dado nada de lo que yo esperaba, ni siquiera de lo que yo no esperaba, cosa que habría agradecido igual. De mi insondable capacidad de sufrimiento sólo has aprovechado mi sumisión. Contigo me ha faltado no ya la pasión, sino la ternura, no ya el amor, sino la seguridad. Si no temiera como temo las miserias de la soledad y la escasez, mil veces te abría abandonado. Pero este asunto es la gota que desborda el vaso. Búscate un abogado y tramitemos la separación (MCE: 167).

Desde esta perspectiva, la carta que Ivet envía al detective tras exiliarse a Nueva York después de la muerte de sus padres (Reinona y Agustín Taberner), quienes, implicados en negocios oscuros involucraron a su hija, es una especie de irónico canto a la libertad y a la independencia. La muerte de los padres que introdujeron involuntariamente a Ivet en sus malversaciones simboliza el principio de una era nueva en su vida: la libertad y la posibilidad de ser dueña de su pensamiento. La carta empieza con un tono amistoso, de agradecimiento para desembocar en la expresión del sentimiento de alegría tras la muerte de sus padres, *alter ego* de los maridos don Plutarquete y de Plutonio Sobobo Cuadrado:

Hace un montón de tiempo que debería haberte escrito para darte las gracias por tu amabilidad y especialmente por haber dicho a la policía

que me morí aquella noche en el chalet de Castelldefels [...] (ATS: 376).

Quedarme huérfana de padre y madre en una sola noche me ha supuesto un gran alivio. Por primera vez soy dueña de mis actos y sólo responsable de sus consecuencias. Espero que tú también hayas sacado provecho de las experiencias que vivimos juntos y que te vaya muy bien en la peluquería (ATS: 378).

El mensaje de Ivet, última voz femenina de la serie policíaca de Eduardo Mendoza, además de su lado irónico y humorístico, significa el discurso de la mayoría de las mujeres españolas actuales cuyo propósito es alcanzar “una habitación propia” en el sentido de Virginia Woolf. Así, Ivet es el nuevo tipo de esta mujer “moderna” que tiene ganas de actuar con las manos libres en una España de los años noventa, inmersa en la modernidad y deseosa de equiparar su imagen a la de los países más desarrollados de la Unión Europea.

Una mirada retrospectiva en la novelística española actual indica que la carta de Ivet sigue las andaduras de la de Ena, en *Nada* (1944), de Carmen Laforet. En efecto, en la carta que Ena envía a Andrea para invitarla a Madrid, puede considerarse algunos detalles que permiten constatar la visión antagónica de la autora respecto a los valores tradicionales de una España conservadora: “el trabajo”, “la independencia” y “las clases de la Universidad” (Laforet, 2001: 293-294). Esos tres elementos constituyen el nervio de las ilusiones emancipadoras de la mujer española que Carmen Laforet presenta también una década después con *La mujer nueva* (1955). En esta obra, la separación de Paulina de su marido, la adquisición por ella de un nuevo piso en Madrid y su nueva relación amorosa, es una muestra de la ruptura con un molde de vida que antes reducía a la mujer a las funciones meramente domésticas.

Eduardo Mendoza se vale de cartas para desarrollar, implícitamente, uno de los temas candentes de la vida española actual. Así pues, se puede decir que se trata de un deseo de recalcar la realidad por el canal de las voces heterogéneas que se concreta también mediante la presencia de unos fragmentos de textos periodísticos (LA: 53-54) y de la prensa barcelonesa (ATS: 83), de un número importante de anuncios publicitarios destinados a diversos consumidores de Barcelona.

En *El misterio de la cripta embrujada*, el aspecto deteriorado que ofrece los escasos anuncios publicitarios de aquella Barcelona de las postrimerías de los años setenta es tributario de una economía aún frágil. El “tugurio apellidado: Leashes American Bar” (p. 39), el “HOTEL CUPIDO” (p. 47), con una de sus habitaciones cuya descripción peyorativa proporciona el narrador: “era una pocilga y olía a meados” (p. 48) y los “Productos Lácteos Mamasa, la Pobla de l’Escopí” (p. 101) son los únicos anuncios registrados por el narrador cuyos aspectos le permite afirmar que

A mis protestas adujo que la inestabilidad política había mermado la avalancha turística y retraído la inversión privada de capital (p. 47).

Puede decirse que esta inversión privada de capital se despierta, en primer lugar, tímidamente en *El laberinto de las aceitunas*, con anuncios publicitarios de índole cultural y educativa, tales como:

AGENCIA TEATRAL. LA PRÓTESIS
CLASES DE DICCIÓN, DECLAMACIÓN Y CANTO
CURSOS POR CORRESPONDENCIA (p. 73), [...] SUSANA TRASH
Dama de Elche, 12, ático 1.^a, nociones de inglés e italiano, rudimentos

de danza, equitación y kárate, cine, teatro, televisión, mimo, 25% comisión. (p. 76; énfasis en el original).

También tenemos un deseo significativo de estimular la inversión en el sector inmobiliario. El narrador-detective nos dice que: “Por doquier se alzaban cartelones que aconsejaban:

INVIERTA EN EL FUTURO
PISOS DE SUPER-LUJO A PRECIOS DE SUPER-RISA” (p. 80).

En *La aventura del tocador de señoras* se percibe que la economía de la ciudad barcelonesa se encuentra en pleno auge, dado los ocho anuncios publicitarios que señalan la existencia de grandes empresarios con fama internacional, por ejemplo, como “EL Caco Español, S.L.” [sic] (ATS: 57), cuyo nombre figura grabado en una puerta de cristal, y en pequeños empresarios como restauradores y modistas:

PIZZAS	SUCULENTAS
Al horno de leña	400 pesetas
Crudas	200 pesetas
Sin descongelar	50 pesetas
I.V.A.	6 % (p. 31)

RAMACHANDRA SAPASTRA
Tintorería de ropa
sursen calcetines
SE: echan remiendos
Modifican rotos (p. 117).

Puede decirse que se trata, por parte del escritor barcelonés de un afán de representar iróicamente la realidad social por lo cual dota su narrador con la aptitud de reproducir tal cual los hechos de manera que estén en “harmonie avec la réalité afilmique” (Souriau, 1953: 7), característica del realismo cinematográfico y profundizado por muchas referencias espaciales-auténticas como la calle “Calvo Sotelo” y “la Diagonal” (MCE: 153), “las calles de Madrid, la Capital de España” (LA: 39), las calles “Pelayo y Ramalleras” (LA: 106), “la vía Layetama” (LA: 307), la calle residencial Ganduxer (ATS: 233), “José Luis” (ATS: 264), “Castelldefels” (ATS: 285) etc, todas citadas para reflejar el recorrido del narrador tanto en Barcelona como en Madrid.

La trilogía policíaca de Eduardo Mendoza incluye además indicios intertextuales que traducen el “dialogismo” que entabla con otros textos, los cuales resuenan en ellos como signos premonitorios de las distintas influencias que caracterizan la narrativa mendocina. En efecto, muchos teóricos de la literatura como Mikhail Bakhtine, Julia Kristeva, Michael Riffaterre, Gérard Genette⁴⁷, entre otros, demostraron la omnipresencia de voces heterogéneas en los textos literarios. Siguiendo las tres dimensiones preconizadas por Alberto Álvarez Sanagustín (1984), enfocaremos la atención en la intertextualidad genérica, específica y pragmática.

Por lo que a la intertextualidad genérica se refiere, se centra en las condiciones estructurales de las obras que presentan según Alberto Álvarez Sanagustín “similares condiciones estructurales y que aparecen como realizaciones de un código común” (Álvarez Sanagustín, 1984: 45).

⁴⁷ Véase Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1978 ; Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969 ; Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, París, Seuil, 1983.

Como ya queda dicho, las obras que constituyen la serie obedecen a la estructura básica de la novela policial. Comparten con las obras de los “maestros” de la novela policíaca como Dashiell Hammett y Raymond Chandler una misma configuración, una dualidad, dos historias, “una historia del crimen” y una “historia de la investigación”.

En cuanto a la intertextualidad específica, se aplica a los contenidos concretos. Las huellas de discursos ajenos se materializan por los textos citados, aludidos o transformados, la parodia o el pastiche. En *El laberinto de las aceitunas*, el personaje del loco dice cómo fue informado del asesinato del camarero representando un fragmento sacado de un periódico:

‘Madrid, 14. –a primeras horas de la mañana de hoy apareció asesinado en un hotel de esta ciudad un individuo que se registró con el nombre de Pilarín Cañete [...], según fuentes oficiales, se había evadido la noche anterior de un sanatorio mental próximo a Barcelona. [...] Roguemos porque su muerte sirva de escarmiento a los que, lejos de aceptar su condición con cristiano desenfado, etcétera, etcétera’ (LA: 53-54).

Es más, al describir en *La aventura del tocador de señoras* lo que es un mastín, el narrador reproduce, *ad litteram*, la definición del “Diccionario de la Real Academia Española”:

‘Perro grande, fornido, de cabeza redonda, orejas pequeñas y caídas, ojos encendidos, boca rasgada, dientes fuertes, cuello corto y grueso, pecho ancho y robusto, manos y pies recios y nervudos, y pelo largo, algo lanoso. Es muy valiente y leal, y el mejor para la guardia de los ganados’ (ATS: 281).

Resulta también importante sumar en este registro los textos alusivos de la misma obra. El protagonista dice cuando se encuentra en “la residencia de Vilassar” que “A nuestros oídos llegaron los acordes de una triste melodía (Tombe la neige, u otra de Adamo que siempre confundo con Tombe la neige)” (ATS: 285-286), y también alude al artista Aznavour con una canción en español “Se está muriendo la mamá” (ATS: 286), y alude a los acordes de “Only you”, uno de los grandes éxitos de los Platters que salían de una habitación (ATS: 283).

El alcalde, para mostrar al detective su empeño desinteresado en la gestión de los asuntos ciudadanos se sirve de una parte del discurso del Presidente norteamericano J.F.Kennedy:

-¿A mí? No, no. Soy yo quien está al servicio de la ciudadanía. No te preguntes lo que tu ciudad puede hacer por ti, sino lo que tú puedes hacer por tu ciudad, como dijo no sé quién (ATS: 152).

La intertextualidad específica incorpora también el pastiche. Se sabe que los clásicos españoles tienen una influencia significativa en Eduardo Mendoza, en lo que se refiere a la trilogía resultan perceptibles diversos rasgos intrínsecos de la novela picaresca española. El loco-detective privado como los pícaros clásicos en *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*, *El buscón*, nace en una familia miserable. Su preocupación mayor es medrar pero desgraciadamente cae por el peso de un determinismo fisiológico (padre ocioso-madre ladrona) y ambiental que le impiden mejorar su situación social, por causa del abismo que existe entre pobres y ricos.

Además, podrían interpretarse así las falsas ascensiones sociales que aparecen en el tejido textual de la trilogía. En una ocasión el “loco pícaro” afirma que es “concejal del ayuntamiento y propietario de bancos”, en otra que es “profesor de lo

verde de la Universidad de Francia”, “hombre de la secreta o siquiatra infantil”, etc. La relación que existe entre el Comisario Flores y el loco tiene algunos puntos en común a la de “amo-mozo” de las novelas picarescas. Las aseveraciones de Eduardo Mendoza respecto a la configuración textual de sus novelas ilustran esta intertextualidad:

Todos somos deudores de la picaresca; sólo a partir del descubrimiento de la picaresca fue posible la novela policíaca española⁴⁸.

Desde el punto de vista pragmático, al lector se le impone una orientación en la recepción del mensaje textual. En este caso, contextualiza la obra basándose en sus potencialidades culturales e intelectuales. Al nivel del paratexto, los títulos de las tres obras que nos interesan (*El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas*, *La aventura del tocador de señoras*), remiten, de antemano, al universo insondable en el que se encuentra el personaje del loco. Encerrado en las dos primeras obras en una institución psiquiátrica-penitenciaria, se desplaza perpetuamente para investigar los diferentes casos que tiene que solucionar. Los términos “misterio”, “laberinto” son sintomáticos de un espacio que aprisiona al personaje.

El laberinto de las aceitunas, además, presenta la imagen de la España de la transición democrática que acaba de salir de la dictadura del General Franco. El relato anecdótico que “la voz”, asistida por Pebrotines, dirige al detective y a don Plutarquete (LA: 232-233) tiene una importancia significativa. España se encuentra en un periodo socio-histórico decisivo, de transformación y de renovación de sus

⁴⁸ Citado por Eduardo Ruiz Tosaus, “Sobre algunas fuentes narrativas en la obra de Eduardo Mendoza”, en www.ucm.es/info/especulo/enhumor.html

estructuras. El mensaje que “la voz” afirma que quiso decirle a “Su Excelencia” cuando “la estrella de nuestro invicto Caudillo había comenzado a declinar por razones de salud” (LA: 231), representa un verdadero consuelo de un colaborador cercano a un Jefe de Estado llegado al crepúsculo de la vida:

No llore usted, mi general -dice-, que no es traición, siempre estuvimos a su lado y lo seguiremos estando mientras el mundo rueda; pero los tiempos cambian, mi general, y hay cosas que no se pueden pedir, nuestra adhesión sigue incólume, pero hay cosas que ni siquiera usted puede controlar; grandes mudanzas se avecinan; para conservar las esencias, a veces, hay que alterar las formas; [...], no nos haga claudicar ahora; no es miedo, no es codicia; es el orden de las cosas lo que está en juego; pase la antorcha, mi general, no se lleve a la tumba la autoridad (LA: 232-233).

Estas declaraciones interiorizadas por “la voz” en aquél momento preciso pero que nos dice al final “Y él entendió” (LA: 233), pensamos, que, con matices, tienen un alcance histórico y político y serían testimonio de la alternancia política y del advenimiento de la democracia en España a partir del año 1975. La intertextualidad, en resumidas cuentas, tiene dos principales vertientes: nos permite en primer lugar oír otras voces textuales y, en palabras de Alberto Álvarez Sanagustín “ser copártcipe con los autores en la tarea creadora del mundo en que consiste la literatura” (Álvarez Sanagustín, 1984: 52).

En la poética mendocina, se trata de una manera de expandir las fuentes discursivas para que la obra se convierta en un espectáculo en que el narrador-detective es un maestro de orquesta que coordina las diferentes intervenciones. Así, la trilogía nos ofrece lo que Baquero Goyanes define como estructura homérica, considerada por Miguel Herráez como:

Un discurso descoyuntado en el que el autor combina básicamente, desde la técnica contrapuntística, tiempos y espacios, voces narrativas de diversa índole y presentación (en concreto, facsímiles, notas de prensa, narración en primera y tercera persona, *affidavits*, cartas e instancias, con sus respectivos lenguajes específicos: jurídico, periodístico, politizado, emotivo-literario, etcétera), hasta configurar una trama abierta (Herráez, 1998: 47).

Más allá de estas observaciones que determinan uno de los aspectos importantes de la estrategia de la postmodernidad en Mendoza, cabría señalar que la superposición de diversas voces narrativas se hace teniendo en cuenta las disquisiciones de los niveles intelectuales y sociales de cada personaje, o de un grupo de personajes de mismo tipo.

Esto hace que surjan en las obras lenguajes coloquiales, jergas populares “un plis-plas”, (ATS: 131), académica y las peculiaridades lingüísticas que se percibe en el habla de la monja: “en efezto” (MC: 32), en todas las frases de la policía: “¡Policia! ¡Abran o derrumbamos la puerta! (MC: 61), “¡No moveresus! ¡Quedáis ustedes detenidos! [...] -¡Identificarse, cabrones! [...] - Esto no cuela. [...] -¡Hurra, inspector, los haimos trincao con la mano en la massa!” (MC: 62); del camarero de un hotel de Madrid “Pa la edaz que tengo” (LA: 43), también del teniente coronel Díaz Bombona [sic] (ATS: 148-149), o del propio narrador-detective al decir “regulín” (ATS: 143). Todo ello demuestra el grado de libertad expresiva de la que gozan los personajes mendocinos a lo largo de la trilogía. Una libertad que hace que aparezcan palabras y frases torpes que ilustran la ascendencia humilde de esta franja de la población y la voluntad del escritor de presentarnos a sus personajes con sus defectos lingüísticos y con un claro fin humorístico.

El señor Ministro de Agricultura, Don Ceregumio Lavaca, hace muestra de un lenguaje barriobajero al dialogar con el Comisario Flores. Se dirige tres veces a él llamándole con la primera sílaba de su nombre “Flo”: “Infórmale usted, Flo” (LA: 27), “Ábrala usted, Flo” y “Flo, usted que es hombre de mundo” (LA: 29). Detalles que, sumados a la conducta indigna de un Ministro como su grito y su exclamación “¡Yeeeeepa!, ¡Carajo, como en la mili!” (LA: 29), “cuac, cuac, cuac” (LA: 36) y el tatuaje que lleva en el antebrazo en el que sobresalen dos palabras llamativas: “TODAS PUTAS” (LA: 27), traducen la imagen de un impostor, de un delincuente que, pese a la falsa etiqueta de “Ministro de Agricultura”, pone de relieve a través del lenguaje su identidad.

En efecto, el narrador nos permite visualizar las mismas irregularidades léxicas en el habla del senegalés que dice “¡Arbucias!” (ATS: 54) por decir ¡Argucias!, “¡Carambwa!” (ATS: 75) en lugar de ¡Caramba!; no se debe olvidar que el propósito de Eduardo Mendoza es registrar lo que se dice y lo que se oye.

Por eso es por lo que reproduce el sonido como el timbre de una puerta “que en vez de hacer ring hizo tin-tan” (MCE: 89), o también “Ay y ay y ay, y, ay” (LA: 247), “Psssssssst” (LA: 279) producido por el monje endemoniado, hasta el “tictac de un reloj” (ATS: 88) y la representación de la pronunciación fonética de unas palabras como “chorizao” (ATS: 150), “m’hija” (ATS: 200), esto es, tal como lo enuncian los personajes. Junto a la apariencia de objetividad, la intención humorística le lleva a escritor transcribir, *in extenso*, los recados dejados en los buzones telefónicos como:

Gracias por llamar a la agencia teatral La prótasis. En estos momentos no hay nadie que pueda atenderle. Pipiripí tu-tu” (LA: 72) ... En estos momentos no puedo atenderle. Deje su nombre y su teléfono de

contacto al oír la señal y yo le llamaré a la mayor brevedad (ATS: 106-107).

Hay también en la trilogía de múltiples lenguas como el italiano entre el Comisario Flores que se hizo pasar por un productor cinematográfico y La Emilia (LA: 92-127), germanismos, catalanismos y numerosos usos de inglés y de francés traducen el deseo del autor de mostrar la gran ciudad contemporánea como una “Babel”, y en múltiples ocasiones utilizaciones irónicas, como el “escandinavo” “Ranag somaícerem orep odidrep someh” (ATS: 40) donde se invierte “hemos perdido pero merecíamos ganar”.

Así, los personajes modifican a su antojo, de manera inconformista y vanguardista, con vistas a alcanzar un efecto lúdico, palabras inexistentes. Centrémonos en ellas: el detective dice “un prestigioso centro de boité” (ATS: 129), en vez de “beauté”; “en los salones de cuafur” (ATS: 189), en vez de “coiffure”; “una tienda de souvenirs” (ATS: 207), en vez de “souvenirs”; “como se suele decir à la françoise” (ATS: 375), en vez de “à la française” e incluso insensatas palabras y expresiones inglesas con evidentes incorrecciones:

-Me dije -recurriendo a mi inglés algo oxidado por el desuso-,
Cándida: sisters. Cándida, me sister, big fart. No, no big fart: big fuck.
Strong. Not expensive ¿Eh? (MCE: 44).

Esas expresiones las dirige el narrador-detective a un marinero, el amante de su hermana Cándida, con quien no parece poder comunicarse en castellano.

Puede decirse, igualmente, que Eduardo Mendoza se vale del plurilinguismo para dejar transparentar en sus novelas el idiolecto de sus personajes que, si tomamos prestado el juicio de Anne Ubersfeld, respecto al arte escénico, “sirve para despertar

en el espectador una risa de superioridad sobre quien no sabe servirse correctamente de este instrumento lingüístico comunitario” (Ubersfeld, 1989: 191-192).

Lectura ideológica de la serie policíaca.

Desde el punto de vista ideológico se pueden sacar diversas conclusiones, entre ellas vemos que el personaje del loco no monopoliza la palabra en la trilogía. A diferencia de las obras unífonas decimonónicas en las que un narrador omnisciente produce sólo el mensaje textual y “dispose des pouvoirs réservés à Dieu et aux dieux” (Kayser, 1977: 79), las obras mendocinas estudiadas ponen de relieve el reparto de las fuentes enunciativas entre el narrador-detective personaje del loco, los demás personajes de las obras y las voces heterogéneas que traen, cada uno, informaciones suplementarias y diversifican los horizontes informativos. Así, la trilogía está elaborada sobre las bases del realismo cinematográfico, de la polifonía y de la ruptura de la concentración narrativa.

En el contexto de la novelística española posfranquista, esto tiene una significación profunda, en contraste con la situación en la época de la dictadura. Por eso, la multiplicidad de las voces narrativas en el relato es una astucia para corregir las desilusiones vividas con pasividad durante su infancia. François Pierre lo subraya, al hablar de la literatura española postfranquista con estas palabras:

Afin de rendre sa liberté à l'activité littéraire et afin de dire en fin de compte que la littérature idéologique et propagandiste n'a jamais voulu dire, le travail sur le passé s'impose aux auteurs espagnols (Pierre, 2001: 363).

Así, la literatura tendría una función catártica. A través de muchas fuentes narrativas, Eduardo Mendoza desvela lo que no se pudo decir durante la época de Franco y aún lo que tiene que decir en pro o en contra de aquella época; una época durante la cual los escritores españoles fueron condenados al silencio. En este

periodo de mutismo, algunos escritores intrépidos velaron el verdadero contenido de sus obras por miedo a la represión.

El título original de *La verdad sobre el caso Savolta, Los soldados de Cataluña*, publicada tres meses antes de la muerte de Franco, suscitó el recelo de la censura franquista. La muerte del General Franco permite la explosión y la resonancia de esta obra en España igual que en los demás países europeos. La primera novela de la transición democrática se presenta como un síntoma, como el comienzo de un desencadenamiento que aparece en la superficie textual de la trilogía mediante la polifonía narrativa, pues, según afirma Santos Sainz Villanueva, el año 1975 marca el momento en que “el intelectual recupera su papel de voz crítica, vigilante del resto del acontecer nacional y el artista podrá optar por el libre ejercicio de su trabajo” (Sainz Villanuava, 1984: 47).

El escritor barcelonés, conviene recordar, nace el 11 de enero de 1943, es decir, en pleno régimen “verticalista” como las grandes figuras de la novela policíaca española: Jaime Fuster (1945), Juan Madrid (1947), Jorge Martínez Reverte (1948), Andreu Martín (1949) y el decano y cabeza de fila Manuel Vázquez Montalbán (1939). Todos estos escritores crecieron durante la dictadura de Franco y la narrativa policíaca les sirvió más tarde, mediante las voces múltiples, de instrumento para contar todo aquello que se refiere a la España franquista. Una vez más precisa François Pierre:

Avec cette tentative de restauration du dialogue, les auteurs se situent une nouvelle fois à contre courant des attitudes mises en place par la politique d’endoctrinement de l’Espagne franquiste (Pierre, 2001: 366).

Con el procedimiento narrativo hecho del uso del “yo” del personaje narrador-loco, el “yo” de los demás personajes o de los narradores de los relatos enmarcados, la técnica del collage, esto es, “el ensamblaje de materiales fragmentarios y de procedencia diversa” (Colmeiro, 1994: 182), el escritor barcelonés revisa el pasado. Esta introspección permite al escritor distanciarse del referente. El estallido de las voces narrativas permite al escritor dar una visión múltiple de los hechos que, relatados desde diversas fuentes narrativas, versan sobre los temas de la España de Franco y postfranquista como la miseria, la explotación, la cara oculta de la iglesia, la injusticia, la Mujer, el terror urbano, la inseguridad. Todo eso mediante un desdoblamiento de la teoría genettista de la “focalización narrativa”: el punto de vista visual “ocularización” y el punto de escucha “auricularización” (André Gaudreault y François Jost, 1995). Conforme señala Frank Evrard refiriéndose a la novela policíaca en general:

La démarche narrative semble inextricablement liée avec les préoccupations idéologiques de l’auteur qui affirme la nécessité de la mémoire. Dans les polars contemporains, le dialogisme correspond au refus de tenir un discours qui se référerait à ‘un’ sens; ‘une’ vérité, ‘une’ vision du monde. La narration policière veut au contraire se faire l’écho de voix multiples sans réduire leur différence propre (Evrard, 1996: 21).

Con esta multitud de voces narrativas, Eduardo Mendoza restituye el discurso antes limitado, a todas las capas sociales y se sitúa en la fila de los innovadores formales de la literatura española contemporánea. Una narración profundamente influida por la técnica behaviourista, salpicándola con elementos de lo sobrenatural y de lo maravilloso (“El señor alcalde también ha salvado el pellejo. La bala le entró

por el culo y le salió por la boca” ATS: 364). La trilogía forma, en fin, un todo original que realza la valía de la novela policíaca, menospreciada durante muchos años por la indelicadeza de unos detractores que la comparan ciegamente con las novelas de consumo.

8.2 ANÁLISIS ACTANCIAL DE LA TRILOGÍA POLICÍACA DE EDUARDO MENDOZA

8.2.1 Breve historia del modelo actancial

El personaje literario, en tanto columna vertebral del relato, tiene que desempeñar un papel en el encadenamiento de los acontecimientos. El “íncipit” de la obra debe ser la presentación de una crisis, de una carencia que no deja indiferente al héroe. El resto de la novela hasta el desenlace debe mostrar un personaje que despliega su energía vital y sus esfuerzos para hacer cara a todo tipo de obstáculos que le impiden alcanzar su objetivo convirtiéndose así en el telón de fondo de toda la narración.

Aristóteles, en su *Poética*, considera la acción como elemento fundamental de un relato, pues construye el nudo del texto, elemento sin el cual, se convertiría el relato en una mera presentación despojada de sentido. Por ello, el personaje es a quien apetece algo pues vive en una situación confusa. Vincent Jouve precisa que: “En terme de modalités, le personnage est donc structurellement le lieu d’un pouvoir faire et d’un vouloir faire” (Jouve, 1992: 142).

El precursor de la narratología, el investigador ruso Vladimir Propp (1928)⁴⁹, analizó los elementos constituyentes de los cuentos maravillosos. A partir de un corpus homogéneo de un centenar de cuentos populares, encuentra las funciones del personaje orientadas en el papel que desempeña en el desarrollo de la intriga. El personaje se define no por lo que es -presentación física, moral, intelectual o estatuto social- sino por lo que hace. Por eso llega a decir:

⁴⁹ En el marco del modelo actancial, ya en 1895, Polti tuvo el mérito de desarrollar el primer intento para definir el conjunto de las situaciones dramáticas que reduce las situaciones de base a treinta y seis, operación que, según opina Patrice Pavis (1998: 28), “comporta, sin duda, una excesiva simplificación de la acción teatral”; lo mismo se puede decir de la acción narrativa.

En el estudio del cuento, la única pregunta importante es saber qué hacen los personajes; quién hace algo y cómo lo hace son preguntas que sólo se plantean accesoriamente (Propp, 1971: 32).

Propp llama *dramatis personae* a los actantes que toman activamente parte en la acción. Su modelo se sintetiza en siete esferas de acción correspondientes a siete actantes: el agresor, el donador, el auxiliar, la princesa, el mandatario, el héroe y el falso héroe.

Etienne Souriau en *Les deux cent mille situations dramatiques* (1950), inspirándose de Vladimir Propp (Greimas, 1966: 175), estudia el lugar del personaje en la construcción de la acción de una obra teatral y hace inventario de seis actantes que considera como funciones por medio de los signos astrales: el León (Fuerza temática, es el sujeto deseoso de acción); el Sol (o el Representante del Valor o del Bien Deseado por el sujeto); la Tierra (Receptor o aquel a quien beneficia el bien deseado); Marte (el Oponente, obstaculiza la acción del sujeto); la Balanza (el Árbitro de la Situación, decide cuál de los rivales conseguirá el bien deseado) y la Luna o el Espejo de la Fuerza (adyuvante). La función dramatúrgica para Souriau es el sistema de fuerzas implicadas en un momento preciso de la acción y el centro estelar del universo teatral. Esta función es:

Le mode spécifique de travail en situation d'un personnage : son rôle propre en tant que force dans le système de forces. Et dans une bonne situation, chaque personnage a une force spécifique (Souriau, 1970: 71).

En cambio, el modelo greimasiano profundamente inspirado, *mutatis mutandis*, en Vladimir Propp y de Etienne Souriau, es un esquema cuyo blanco es

asimismo “axé sur l’objet de désir visé par le sujet, et situé, comme objet de communication, entre le destinataire et le destinataire, le désir du sujet étant, de son côté, modulé en projections d’adjuvant et d’oposant ” (Greimas, 1966: 180).

Según A. J. Greimas, este esquema es un microcosmos que remite a una macroestructura humana pues, a partir de una construcción sintáctica, llegamos a una lectura psicológica, social e ideológica del relato. Partiendo de las propuestas de Propp y de Souriau, Greimas propone seis actantes en su esquema actancial: Sujeto (S), Objeto (O), Destinador (D1), Destinatario (D2), Ayudante (A) y Oponente (Op). En este esquema actancial imprescindible para el estudio de todo relato, existen tres dobles parejas correspondientes a las modalidades fundamentales de la actividad humana:

-Sujeto / Objeto: Es el eje del deseo. El sujeto o el héroe carece de algo y esto da origen a su deseo. Aquí se ubica el elemento fundamental que desencadena la existencia del relato. Estamos en una situación inicial de carencia y el héroe, estimulado por el deseo de alcanzar su objeto, sale de su situación.

-Destinador / Destinatario: También denominado eje del saber o del poder, nos permite conocer lo que mueve al sujeto hacia el objeto y los principales beneficiarios de la busca. “Decide la creación de los valores y de los deseos, y su distribución entre los personajes” (Pavis, 1998: 29). Se trata de un eje ideológico y abstracto, pues, no sólo pone de relieve la importancia ética y el reparto de los valores entre los participantes, sino que no se tiene que implicarse en figuras.

Ayudante / Oponente: Se trata de la pareja oposicional. Aquí, el sujeto auxiliado por el ayudante se enfrenta al oponente.

Hablando del significado de la palabra actante, puede decirse que nace de una estrecha relación entre el personaje y la acción. Es alguien o algo que influye el curso

de la narración. Tesnière y Greimas consideran a los actantes como operadores abstractos que participan en el nudo de la acción novelesca; cosa sobre la que Anne Ubersfeld llama la atención:

Cada actante se identifica pues, con un elemento (lexicalizado o no) que asume en la frase básica del relato una función sintáctica (Ubersfeld, 1989: 48-49).

Ya que el actante es fundamentalmente “una función de la historia dramática o narrativa” (Kurt Spang, 1991: 111), no es sinónimo de una entidad humana como un personaje, un actor o una figura, pues, puede ser un concepto abstracto como Dios, el amor, el estado, la libertad, la ciudad, un colectivo de figuras como la Policía, el Ejército, la Iglesia, etc.

En cuanto a la importancia del esquema actancial, es un espejo que permite mirar la trabazón inter-personajes. Nos permitirá tener una visión global en las relaciones que, en nuestro caso, el personaje del loco mantiene con los demás personajes de la trilogía. Ello debe forzosamente conducir al establecimiento de una manera significativa hacia una lectura ideológica del relato.

Además, según dice Patricia Trapero (1989), somos capaces de visualizar las fuerzas principales y su función en la acción, de dominar la dialéctica de caracteres, establecer las situaciones y los conflictos y esclarecer las relaciones físicas entre personajes ya que el personaje es una entidad perteneciente a un sistema global de acciones.

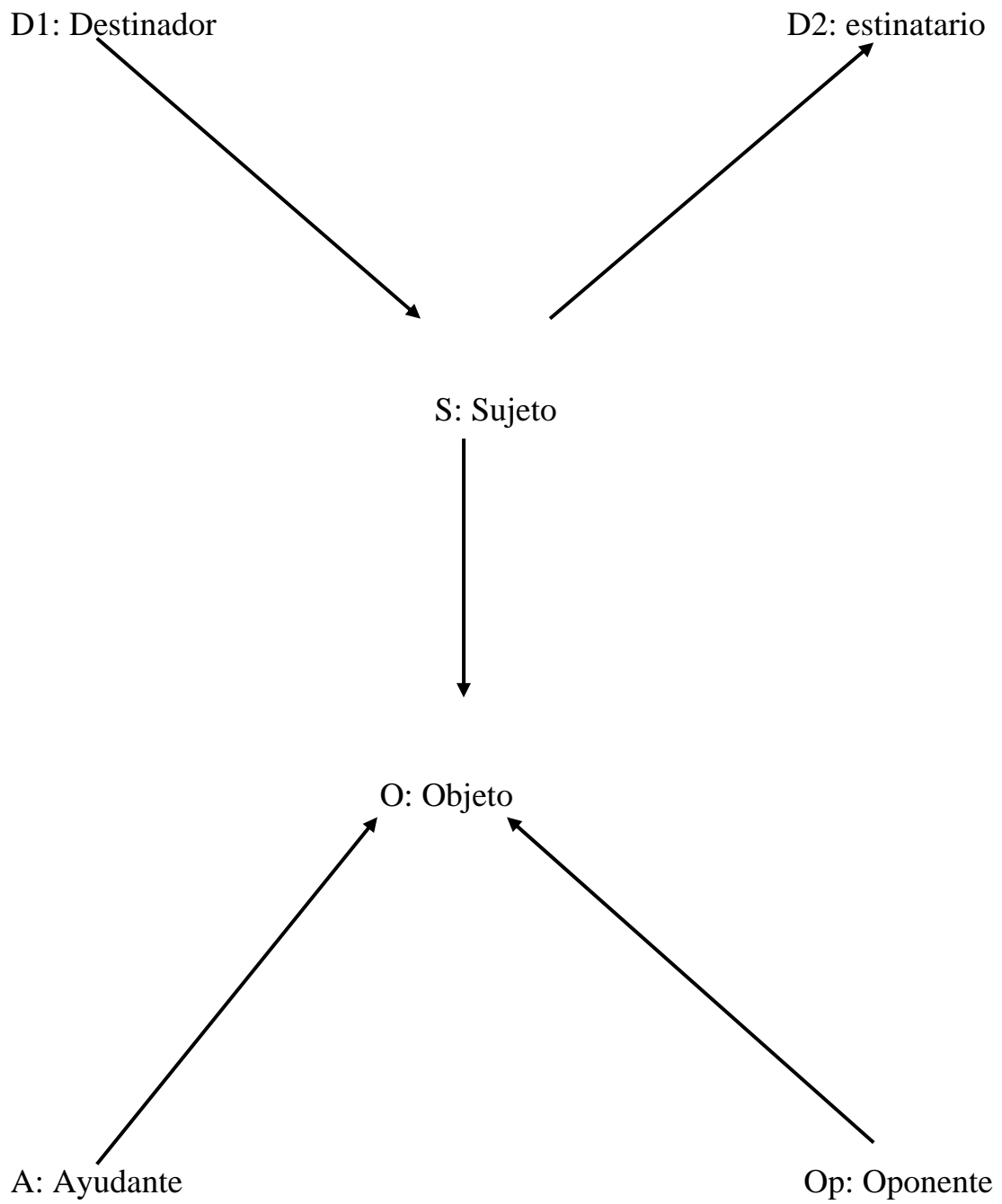
En suma, el modelo actancial es un esquema que permite, a partir de las seis funciones de A. J. Greimas, definir el contenido total de la narración, trascender el

microcosmos escénico o textual para desembocar en la idea dominante del relato, pues, según Anne Ubersfield.

[...] el modelo actancial no es una forma, es una síntesis capaz, en consecuencia, de generar un número infinito de posibilidades textuales (Ubersfield, 1989: 48).

La formalización geométrica del modelo actancial greimasiano de la que nos inspiramos en el presente capítulo para el análisis exclusivo de la serie policíaca, descansa sobre las siguientes normas establecidas por del propio Greimas:

Pour nous, un actant se construit à partir d'un faisceau de fonctions, et un modèle actantiel est obtenu grâce à la structuration paradigmatique de l'inventaire des actants (Greimas, 1966: 189).



8.2.2 Estudio del esquema actancial de *El misterio de la cripta embrujada*:

8.2.2.1 El sujeto de la acción y la frase actancial

El sujeto es una figura emblemática que impone su dominación en el relato por un cierto número de criterios. Antonio Tordera (1988) y Kurt Spang (1991), parten de una tricotomía que gira en torno al número de las réplicas, las apariciones y del volumen lineal del discurso del personaje en la obra, para definir si es o no sujeto de la acción de la novela.

A partir del análisis del discurso en el capítulo anterior, vemos cómo el personaje del loco representa el motor y es la figura principal del conjunto de la trilogía. Por eso, se identifica con las aseveraciones de Anne Ubersfield que opina lo siguiente:

Es sujeto de un texto literario aquello o aquél en torno a cuyo deseo se organiza la acción, es decir, el modelo actancial; es sujeto, pues, el actante que puede ser tomado como sujeto de la frase actancial, el actante cuya posibilidad del deseo, al enfrentarse con los obstáculos que encuentra a su paso, arrastra en su movimiento a todo texto (Ubersfield, 1989: 56).

En otros términos, no puede ser sujeto de la acción el que ya tiene lo que desea. El personaje del loco a lo largo de la trilogía tiene una preocupación recurrente: sacar a la luz la verdad, luchar por el triunfo de la justicia y reconquistar la libertad; objetivos que representan para el actante-sujeto de la acción: “le Bien désiré, l’objet appréhé” (Souriau, 1970: 71). Enfocando la atención en Roland Barthes, dice al hablar de la “frase actancial”:

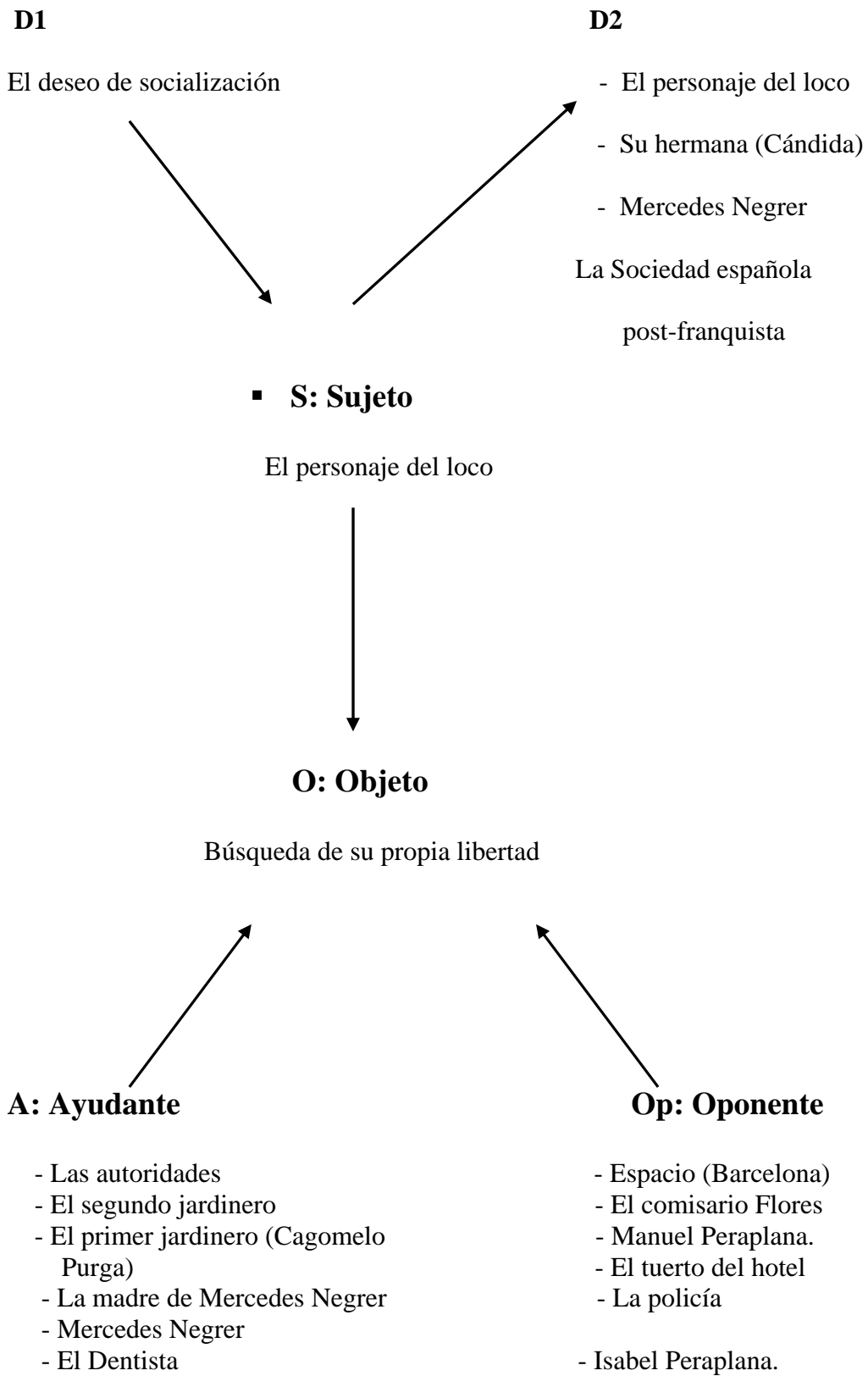
Structurellement, le récit participe de la phrase, [...] le récit est une grande phrase, comme toute phrase constative est, d'une certaine manière l'ébauche d'un petit récit (Barthes, 1977: 12).

Desde esta perspectiva, podemos considerar la frase actancial como síntesis de las funciones básicas desempeñadas por todos los actantes de una obra dramática o narrativa. La frase actancial explicita las seis funciones presentes en el esquema actancial con vistas a ofrecer la quintaesencia semántica del relato. Anne Ubersfield elucida su significado con estas palabras:

Desarrollando la frase implícita en el esquema, nos encontramos con una fuerza (o un ser D1); guiado por él (por su acción), el sujeto S busca un objeto O en dirección o en interés de un ser D2 (concreto o abstracto); en esta búsqueda, el sujeto tiene sus aliados A y sus oponentes Op (Ubersfield, 1989: 49).

Por lo que a la formulación de la frase actancial de *El misterio de la cripta embrujada* se refiere, podemos decir que el deseo de socializar empuja al personaje del loco a reconquistar su libertad; arrojado a esta búsqueda, se aprovecha de la ayuda de las autoridades, el segundo jardinero, el primer jardinero (Cagomelo Purga), la señora de la radio (madre de Mercedes Negrer), Mercedes Negrer y el dentista; frente a esta alianza, se erigen otras fuerzas constituidas por el Comisario Flores, Manuel Peraplana, Isabel Peraplana, la policía y el tuerto del hotel que entorpecen la evolución del actante-personaje del loco durante sus investigaciones, las cuales son útiles para el propio personaje del loco, su hermana Cándida, Mercedes Neger y la sociedad española post-franquista.

8.2.2.2 Esquema actancial de *El misterio de la cripta embrujada*:



8.2.2.3 Análisis de las parejas actanciales: La pareja Sujeto / Objeto; la pareja Ayudante / Oponente y la pareja Destinador / Destinatario

La primera novela de la trilogía nos introduce en la sociedad barcelonesa de la postguerra civil española. Estamos en 1977, el personaje del loco, encerrado desde cinco años antes en un sanatorio mental, debe investigar sobre la desaparición ocurrida anoche de una niña del Colegio de las Madres Lazaristas de San Gervasio. Está en el manicomio, conviene recordar, puesto que allí le envió la justicia por el desarreglo psíquico que lo llevó a cometer actos antisociales. Esas pesquisas representan para él un trampolín para adquirir no sólo su libertad sino también la de su hermana Cándida, una prostituta implicada en el asesinato de un sueco. Ello justifica el acaloramiento con el que se lanza en la búsqueda del culpable, pues ya está harto de vivir encerrado.

El protagonista considera la libertad, o sea, su salida del manicomio mental, como algo que no se puede sustituir por los placeres que le ofrece su estancia en el manicomio. Prueba de ello es que, cuando sale del manicomio para llevar a cabo sus investigaciones, rechaza la propuesta de su hermana Cándida que le aconseja regresar al sanatorio, lugar donde vive al abrigo de las preocupaciones materiales

¿Qué te va a ti en ello?

-La libertad.

-Vuelve al manicomio: techo, cama y tres comidas diarias, ¿qué más quieres? –la plasta de maquillaje no impidió que su rostro reflejara inquietud (p. 42).

Aún enfrentado a la triste realidad de una sociedad diferente a la que él había conocido con anterioridad, el personaje del loco no está menos decidido a adquirir su libertad:

Mientras pisoteaba las cucarachas que corrían por la cama, no pude por menos de recordar la celda del manicomio, tan higiénica, y confieso que me tentó la nostalgia. Pero no hay mayor bien, dicen, que la libertad, y no era cuestión de menospreciarla ahora que gozaba de ella (p. 48).

Se lanza en busca de este ideal con todo su ánimo. Y merced a su fuerza persuasiva, a la facilidad que tiene para introducirse en distintos medios sociales, logra sacar algunos indicios que le permiten establecer las bases de una conclusión lógica y conveniente. Pierre Jacerme al hablar del carácter del loco dice:

Le 'fou' est ce privilégié qui peut errer et passer, sans avoir égard à la hiérarchie sociale qui est admis partout, qui peut tout voir et entendre (Jacerme, 1985: 45).

Con estas bazas, el personaje del loco acierta a desvelar el enigma, es decir, declarar al final de sus investigaciones la identidad del responsable de la desaparición de las niñas en el colegio. Pero, desafortunadamente se le niegan la libertad. Se resigna y regresa al manicomio no sin esperanza en el porvenir:

[...], y que por fin podría darme una ducha y, ¿quién?, tomarme una Pepsi-Cola si el doctor Sugrañes no estaba enojado conmigo por haberle metido en la aventura del funicular, y que no se acaba el mundo porque una cosa no salga del todo bien, y que ya habría otras oportunidades de demostrar mi cordura y que, si no las había, yo sabría buscármelas (p. 204).

En cuanto a la pareja Ayudante / Oponente, las autoridades constituidas por el Comisario Flores, la monja Superiora del colegio y el Doctor Sugrañes son “los

representantes de los más grandes poderes sobre la tierra” (p. 24) conforme dice el loco. Se ponen de acuerdo después de la desaparición de las niñas para dilucidar el caso. Por ello, eligen al personaje del loco como detective. A partir de un largo relato, el Comisario Flores se dio cuenta de lo que ocurrió en dicho colegio seis años antes para demostrarle la similitud que existe entre el caso más reciente y aquél. Para las autoridades, el protagonista les servirá no sólo de auxiliar para solucionar el problema sino que se trata también de someterle a un experimento, que representaría una prueba fehaciente de su curación.

Durante las investigaciones, el Comisario Flores y el Doctor Sugrañes velan por su seguridad. Cuando fue víctima del éter en la cripta, intervinieron para socorrerle y el protagonista les demostró su gratitud con estas palabras: “y es posible que su intervención oportuna, señores, me salvara de algún otro peligro. Y eso es todo” (p. 200).

En cuanto a los jardineros del colegio, desempeñan un papel importante en la acción del protagonista. El segundo jardinero, es decir, el que estaba en el colegio durante el caso más reciente, le orientó hacia el primer jardinero, Cagomelo Purga. Hombre muy piadoso y hospitalario, fue jubilado por las monjas a pesar del hecho de que se sentía bien de salud y en plenitud de sus fuerzas, sin aviso, sin indemnización, ni un duro (p. 81). Pasa con ellas una larga y penosa vida durante más de treinta años. Sus informaciones respecto a la situación del Colegio durante los años 71 y 72 representan una fuente informativa para el detective. En las revistas *Rosas para María* ofrecidas por el jardinero, el loco se hace una idea precisa de las fisonomías de Isabel (primera hija que desapareció del colegio en 1971) y su compañera Mercedes. El jardinero Cagomelo Purga otorga al protagonista la clave para solucionar el caso.

Por otra parte, no son menos importantes los papeles que desempeñan los periodistas en busca del protagonista. Rodrigo Sugañes y la señora de Negrer le proporcionan algunos datos necesarios para la continuación de sus investigaciones. El primero es director de programación de Televisión Española y la segunda es madre de Mercedes Negrer, amiga de Isabel Peraplana, desaparecida del colegio durante dos días en el año 1971. La madre de Mercedes lamenta el penoso alejamiento que existe entre su hija y ella, exiliada durante los últimos seis años en “la pobla de L’Escopí”.

Mercedes Negrer es por sí sola una fuente de informaciones para el caso que interesa al detective. Descendiente de una familia humilde, mantenía una estrecha relación con la familia Peraplana y vivía también a costa de ella. “Isabel Peraplana - dice- era la niña buena y yo la mala influencia. Además, ella era la tonta y yo la lista; ella la ingenua y yo la precoz. Sus padres eran ricos; los míos no” (p. 115).

Revela el protagonista que durante su estancia en el internado del colegio, una noche siguió sigilosamente a Isabel hasta la cripta donde la vio al lado de un cadáver. Cuando el Comisario Flores, después de descubrirlo, convoca a las dos familias, Mercedes acepta que le impute el crimen y el exilio propuesto para Peraplana. Ya que no tenía todavía edad penal, fue exiliada en el pueblo de l’Escorpí y a Isabel Peraplana la enviaron en Suiza. Muy agradecido para con la familia Peraplana, quiso proteger a su amiga ignorando la astucia de Peraplana para involucrar a su hija en un asesinato cometido por él mismo. En aquella época, Mercedes Negrer se sentía en la obligación de no desvelar la verdad a nadie, eso con el propósito de salvaguardar la seguridad de su amiga y la suya:

Nada de lo que había sucedido aquella noche, eso estaba claro, debía saberse, so pena de arruinar la vida de Isabel y la mía (p. 134).

En cuanto al dentista, Plutonio Sobobo Cuadrado [sic], mantiene con Manuel Peraplana una relación sospechosa. En efecto, la hija desaparecida hace dos días del internado era suya. Don Manuel Peraplana quiso servirse de ella como hizo seis años antes con su propia hija Isabel Peraplana, para quedarse al amparo de cualquier acusación. Las indagaciones del detective le permiten demostrar, categóricamente, la implicación del dentista en el caso:

La niña no desapareció del colegio, sino que fue sacada de él sin conocimiento de las monjas y traída a esta casa, donde ustedes la ocultaron mientras fingían pasar por secuestro o fuga, ¿no es así?

-Tal y como usted lo cuenta –dijo la señora (p. 161-162).

El dentista implora el silencio del detective contándole su vida:

Tanto mi señora como yo provenimos de modesta cuna y yo, personalmente, hice todos mis estudios con ayuda de becas de unas clases particulares que me proporcionaron los Jesuitas a través de la Congregación (p. 162).

Así, la conversación con el dentista no sólo desvela al caso sino que desemboca además en una mirada de la sociedad española de su época. Partidario de la tradicional enseñanza religiosa, el dentista tiene un juicio pesimista respecto a la llegada de la democracia en España.

Por lo que se refiere a la educación, constata con amargura el no respeto de la moral, la ligereza en el sistema educativo que explica la mala formación de los alumnos:

No creo, por lo demás, que los cambios que recientemente han sobrevenido a nuestra sociedad sean duraderos. Tarde o temprano, los militares harán que todo vuelva a la normalidad. En las escuelas modernas, por otra parte, impera el libertinaje: los profesores, me consta, se jactan ante el alumnado de sus irregulares enjuagues matrimoniales; las maestras prescinden de ropa interior, y en los recreos se desalienta el deporte y se propicia la concupiscencia; se organizan bailes y excursiones de más de un día y se proyectan películas del cuatro (p. 164).

A partir de lo que precede, podemos decir que estos actantes contribuyen activamente en la resolución del caso que preocupa al personaje del loco. Sin embargo, cabe subrayar que sus discursos giran en torno a la religión católica. De buenas a primeras, la desaparición de las niñas del internado se concreta en la cripta del colegio de Las Madres Lazaristas. Luego, el segundo jardinero Cagomelo Purga experimentó una explotación envilecedora por parte de las monjas. El dentista, pese a su apego a la tradicional educación, cae en negocios sucios con Don Manuel Peraplana. El escritor barcelonés señala a la España tradicionalista en la que la iglesia católica ocupaba un sitio relevante.

Con todo, no todos los actantes apoyan al protagonista durante sus búsquedas; los hay que están encargados de constituir una fuerza antagónica en relación al sentido de la acción.

Como se puede constatar en el esquema, el espacio forma parte de los oponentes. De antemano, cabe decir que el espacio literario es por definición un fenómeno verbal, textual y de ficción. Es por excelencia un espacio verosímil, pues se trata, en la mayoría de los casos, de una transposición o una referencia a un espacio existencial o concreto. Así, desempeña un papel relevante en la novela en cuanto componente de la estructura narrativa en relación a los demás elementos

como el personaje, la acción y el tiempo. Por lo que se refiere a nuestro caso, puede decirse que el personaje del loco vive en un ambiente que actúa negativamente en su evolución. La ciudad barcelonesa constituye un obstáculo para la conquista del objeto del deseo.

Los demás actantes que constituyen esta casilla pertenecen al nivel alto de la jerarquía social. Las autoridades, ahora menguadas en la figura del Comisario Flores, y que prometieron la libertad al personaje del loco, se negaron a concedérsela pese al brillante resultado, según podía esperarse. El Comisario Flores arguyó que quedaron vigentes algunos problemas jurisdiccionales insolubles y, para deshacerse del personaje al final de sus investigaciones, confesó:

Te prometo hacer cuanto esté en mi mano. Ya sabes que en estos tiempos que corren no soy influyente como antes. Todo dependerá, en gran parte, del resultado de las elecciones (p. 202).

Promesas falaces que acreditan las propias declaraciones del Comisario Flores un poco más tarde: “La desconfianza en el poder público es el mal endémico del país” (p. 193). A semejanza de este poder público, los políticos esperan los acontecimientos electorales para hacer promesas a los ciudadanos:

La esposa de un candidato de Alianza Popular había prometido regalar una tele en color al manicomio si su marido ganaba las elecciones (p. 204).

La decisión de no otorgarle la libertad al loco se hace ahora de manera arbitraria. Se ve la “dislocación” de las tres instituciones: la justicia, la ciencia y la iglesia. Se nota la ausencia de la monja y la divergencia de opiniones entre el

Comisario Flores y el Doctor Sagrañes, por lo que a la liberación del detective se refiere. La voz del Comisario Flores es dominante; es quien tiene la última palabra y se opone tajantemente a la liberación buscando subterfugios en la pérdida de autoridad y en la inminencia de los resultados de las elecciones.

En cuanto a Don Manuel Peraplana, hombre influyente y adinerado de la sociedad barcelonesa, sigue los pasos del Comisario Flores para poner trampas en el recorrido del personaje del loco. Se puede decir que este actante nace bajo la influencia del “León”, puesto que “incarne, représente et met en cause la force qui est génératrice de toute la tension dramatique présente” (Souriau, 1970: 85).

En efecto, el actual colegio de las Madres Lazaristas fue su propiedad entre 1958-1971; lo adquirió a un panameño llamado Vincenzo Hermafrodito Halmann [sic], anticuario residente en Barcelona desde 1917. Dicha “finca” (actual colegio) poseía un pasadizo y una cripta, y hasta ese momento, Don Manuel Peraplana lo había explotado para cometer sus crímenes, consciente de que las monjas ignoraban su existencia. Ya que estaba al tanto de que el demente investigaba en el caso de la desaparición de la niña del colegio, y suponiendo que se pondría en contacto con su hermana Cándida, puso al sueco en contacto con ésta para que acechara al loco. Éste vino más tarde a morir a su cama del hotel. Su intención era implicar al loco en la muerte del sueco pero, afortunadamente, llegó la policía cuando ya se había marchado. Manuel Peraplana y el tuerto del hotel trasladaron el cadáver a casa de su hermana Cándida donde el loco le encontró de nuevo. La determinación del loco le obligó a devolver a la hija del dentista a su cama del internado como hizo con Isabel seis años antes.

Este recuerdo histórico traduce el espíritu vicioso de Don Manuel Peraplana y demuestra cómo encarna el espíritu de toda la clase emergente de la sociedad barcelonesa de aquél entonces.

En cuanto a su hija Isabel Peraplana, su pertenencia a la clase aristocrática de la sociedad hace de ella la antítesis de Mercedes Neger. Por amor filial, no dio ninguna información al loco a pesar de sus súplicas:

Cuéntame usted qué pasó. Cuéntemelo, por el amor de Dios, y habrá contribuido usted a salvar a una niña inocente de una suerte incierta y a obtener la rehabilitación social de un pobre ser humano que sólo persigue el respeto de sus semejantes y una buena ducha (p. 94).

Isabel Peraplana prefiere no levantar la liebre. Lo ocurrido hace seis años en la cripta del Colegio de las Madres Lazaristas hace que, más tarde, abandone sus ceremonias nupciales para intentar suicidarse cuando las indagaciones del personaje-detective le permiten revelar que “sus manos estaban tintas en la sangre de un hombre, tal vez su amante” (p. 149).

En efecto, don Manuel Peraplana es semejante al Leprince de *La verdad sobre el caso Salvota*. Este francés exiliado en Barcelona a principios del siglo XX, se vuelve propietario de la empresa Savolta después de matar a sus miembros más influyentes. En *El misterio de la cripta embrujada*, tenemos una alianza constituida por los hombres pudientes. El Comisario Flores y la policía representan el Ejército al servicio de los adinerados de la sociedad (don Manuel Peraplana y su hija Isabel Peraplana) que obstaculizan el camino del personaje del loco hacia la verdad.

La pareja Destinador / Destinatario nos muestra que la producción novelesca no se produce *ex nihilo*. El protagonista se encuentra en una situación de crisis social, pues la sociedad española de la postguerra se caracteriza por una inseguridad notoria

y existen todavía algunos nubarrones que representan las huellas de la época franquista.

Después de la segunda desaparición de una niña interna en el colegio de las Madres Lazaristas de San Gervasio, las autoridades barcelonesas no se cruzaron de brazos. Deseosas de sanear el clima social, utilizan al loco como auxiliar para resolver el caso. El resultado de sus pesquisas beneficia a toda la sociedad española. Prueba de ello es que, al final de sus investigaciones, Mercedes Negrer, que vivía su exilio en la “Puebla de l’Escopí”, se reintegra en la sociedad barcelonesa. El Comisario Flores lo dice con estas palabras:

Esta apetecible señorita está ahora, gracias a ti, libre de toda sospecha [...] Nada le impide dejar atrás para siempre un exilio odioso y un pasado turbio y reintegrarse a la excitante vida barcelonesa, matricularse en Filosofía y Letras, hacerse trotsquista, abortar en Londres y vivir feliz (p. 202).

En efecto, si el personaje del loco no goza del fruto de su labor, es decir, salir definitivamente del manicomio e integrarse en la sociedad barcelonesa, se percibe cómo su acción indagatoria tiene un impacto significativo en toda esa sociedad, puesto que consigue demostrar la inocencia de su hermana Cándida, hacer públicas las oscuras maniobras de Manuel Peraplana y sus aliados, lo que favorece, en fin, la integración social de Mercedes Negrer.

8.2.3 Estudio del esquema actancial de *El laberinto de las aceitunas*:

8.2.3.1 La frase actancial y el esquema actancial

El deseo de desculpabilización obliga al personaje del loco a investigar un asesinato cometido en su habitación del hotel Florinata de Castilla [sic], de Madrid, donde le registraron con el nombre de Pilarín Cañete; eso provoca el enfrentamiento de dos fuerzas antagónicas, esto es, por un lado, los ayudantes constituidos por Emilia Corales (la Emilia), María Pandora (periodista), Don Plutarquete Pajarell, Don Muscle Power, el album de la agencia teatral “El Prótasis”, que padecen la dominación de otras fuerzas (los oponentes) más numerosas y apremiantes entre los cuales aparecen: la ciudad barcelonesa, el Comisario Flores, el (pseudo) Ministro de Agricultura, Enrique Rodríguez, Hans Fórceps (director de la agencia teatral El Prótasis), la policía, etc; una búsqueda beneficiosa para el personaje del loco, el personal de la agencia teatral “El Prótasis”, la ciudad barcelonesa y la sociedad española en general.

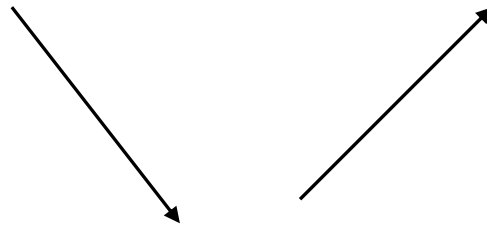
8.2.3.2 El esquema actancial de *El laberinto de las aceitunas*

D1

El deseo de desculpabilización

D2

- El personaje del loco
- El personaje de la agencia teatral “El Prótasis”
- La Sociedad barcelonesa y española.



S: Sujeto

El personaje del loco



O: Objeto

-El asesino

-La verdadera identidad del pseudo Ministro de Agricultura

A: Ayudante

- Cándida
- Emilia Corales (la Emilia)
- Muscle Power (el pseudo Ministro)
- María Pandora (periodista)
- Don Plutarquete Pajarell
- El album de la agencia Teatral “El Prótasis”

Op: Oponente

- Barcelona.
- El comisario Flores
- El pseudo Ministro.
- Enrique Rodríguez.
- Hans Fórceps.
- La policía.
- Coche patrulla.
- Monasterio
- La voz amenazadora de una tostadora

8.2.3.3 Análisis de las parejas actanciales: la pareja Sujeto / Objeto; la pareja Ayudante / Oponente y la pareja Destinador / Destinatario

El regreso del personaje del loco al manicomio, como hemos visto anteriormente, no significa que esté libre de todos los ataques exteriores. *El laberinto de las aceitunas* empieza por el secuestro del loco. En efecto, sin que lo sepa el psicoteurapeuta (el doctor Sugrañes), dos esbirros innombrados le sacan del manicomio y lo llevan hacia un lugar desconocido donde se encuentra cara a cara con el Comisario Flores y un supuesto Ministro de Agricultura llamado don Cegumio Lavaca. Este último quiere que el personaje del loco le cumpla un cometido pues reúne condiciones necesarias para acertar en el asunto:

Lo único que nos hace falta, como ya habrán supuesto, es un intermediario digno de toda confianza que, por sus circunstancias personales, no tenga contacto alguno con medios de difusión, círculos políticos, corrillos bursátiles, cónclaves eclesiásticos ni salas de banderas. Por eso he acudido a Barcelona, [...], donde el siempre eficaz Flores me ha sugerido tu nombre, hijo dilecto (p. 30).

El loco tiene que coger un maletín lleno de dinero y llevarlo a Madrid a un hotel. Cabe señalar que el compromiso del personaje del loco en tal asunto es otro medio para buscarse una salida definitiva del manicomio. Es la razón por la cual, de antemano, tuvo que recordárselo al Ministro:

-Excelentísimo señor –balbuceé-, no sé si el Comisario Flores le habrá informado de cuál es mi situación. Es el caso, Excelencia, que llevo ya seis años recluso en un sanatorio mental. [...] Pero me gustaría salir, Excelencia. Yo no sé si Vuestra Excelencia ha estado encerrado

alguna vez en un manicomio, pero, de ser así, sabrá que los alicientes son pocos (p. 35).

La postura del Ministro respecto a esta preocupación del personaje es ambigua. Sin embargo, el personaje del loco toma el vuelo rumbo a Madrid, donde junto al Camarero manco, son víctimas de un somnífero. Cuando se despierta el loco, constata la desaparición del maletín y trueca los vestidos con el manco que seguía durmiendo. Ya en el aeropuerto, cuando regresa a Barcelona, lee en prensa el asesinato del camarero (Pilarín Cañete...) nombre bajo el cual le reservaron la cama en dicho hotel. Un extracto de aquel periódico señala:

A primeras horas de la mañana de hoy apareció asesinado en un hotel de esta ciudad un individuo que se registró con el nombre de Pelarín Cañete y que, según fuentes oficiales, se había evadido la noche anterior de un sanatorio mental próximo a Barcelona (p. 53).

Mientras tanto, los conocidos del loco, como su hermana Cándida, el Comisario Flores, el Dr. Sugrañes, piensan que le habían matado. A partir de este momento, el personaje del loco está atormentado; siente el peso de la responsabilidad de la muerte del camarero. De ahí el pesar, la amargura, la auto culpabilidad. Por eso, con un tono monologal y sensiblero confiesa: “Un pobre camarero manco que no había hecho mal a nadie, que yo sepa, y que a lo mejor tenía una familia y un hogar...” (p. 58).

Por eso, resulta para él urgente saber quién era aquel Ministro de Agricultura, “a quienes por conducta del falso Ministro le confiaron el dinero” (pp. 63-63), la especificidad del negocio en el que lo incluyó y, de esta manera, descargarse también

del trauma psicológico nacido de una implicación involuntaria en un asunto tan turbio.

Hablando de la pareja Ayudante / Oponente, cuando inicia sus búsquedas, el personaje del loco tiene en un primer momento el apoyo de su hermana Cándida a la que considera como “una enciclopedia” (p. 63). A partir de un diálogo le confiesa de manera explícita:

Busco a un individuo y estoy seguro de que ese individuo y el actor al que me acabo de referir son la misma persona. Al principio no lo reconocí por los años transcurridos, pero ahora no me cabe la menor duda (p. 63).

Ésta le proporciona la dirección de Don Muscle Power, actor de profesión. Al llegar a su despacho, el loco lo encuentra agonizante. Pese a su estado, -estaba en los umbrales de la muerte-, a través de un breve diálogo, el personaje del loco logra tener algunas informaciones:

¿Quién ha sido, don Muscle? –Volví a preguntar. Con esfuerzo logró articular unos sonidos que no pude descifrar. Apliqué la oreja a sus labios. –El caballero Rosa...-me pareció entender- busque al caballero Rosa y dígame...dígame que es un cabrón. De mi parte se lo dice...Y si ve a la Emilia, dígame...que me perdone. No confunda los recados, ¿eh? (p. 71).

Así, le reveló dos nombres importantes para la continuidad de sus investigaciones: el primero, el caballero Rosa es quien le quitó la vida; el segundo, “la Emilia” debería de ser implicada con el difunto en un mismo negocio.

El detective, partiendo del número de teléfono que había visto en la pared de la casa de Muscle Power, localiza el sitio de la “Agencia Teatral El Prótasis”, lugar donde trabaja Emilia Corrales, llamada Suzana Trash.

Esta chica se caracteriza por un espíritu abierto y un afecto desinteresado para con el protagonista, lo cual desembocó en una relación amorosa. Ésta revela todas las maquinaciones preparadas por Muscle Power. Confiesa haber sido enviada a Madrid para recuperar el maletín, pero abandonó la empresa por miedo.

Además, el vecino de Emilia Corrales, Don Plutarquete Pajarell, historiador de profesión, hombre solitario y hospitalario, desempeña un papel importante al lado del detective. Es quien permite conocer, a partir del álbum robado por el protagonista en la agencia, a los esbirros que siguen al loco, a Emilia, y a los que secuestraron al periodista María Pandora. Estos dos últimos actantes le permitieron ver claramente “el quid de la cuestión” (p. 161), y esbozar la conclusión según la cual, el falso Ministro debería de ser Don Muscle Power, y que los destinatarios del dinero no fueron los autores del hurto sino los de la agencia teatral.

En efecto, cuando el detective tomó el vuelo para Madrid, Muscle Power puso sobre aviso al cojo de la agencia y éste envió a sus esbirros a Madrid; mientras tanto, el caballero Rosa, al notar la desaparición del maletín, asesinó al pobre camarero manco en el hotel de Madrid, pensando que era el loco. Luego, se fue a Barcelona y eliminó a Muscle Power. El cojo de la agencia teatral decidió restituir el dinero y lavarse las manos.

Pero cabe señalar que esta vez el detective no soluciona por completo su problema; ahogado bajo la presión de unos actantes -que veremos a continuación- nunca dará con el asesino Caballero Rosa; sin embargo vuelve al manicomio menos preocupado por el asunto.

El Comisario Flores representa el verdadero oponente de la paz psicológica del loco y su libertad. Como hemos visto más arriba, se negó a darle la libertad refugiándose en pretextos falaces. Así se puede decir que esta es la causa de la situación que padece el detective ahora. Facilitó el secuestro del loco del manicomio para ponerle en contacto con el pseudo Ministro de Agricultura. Éstos consideran al loco como un “don nadie”, listo para enfrentarse a todos los riesgos. Al darle las últimas recomendaciones, el Ministro dice: “Por supuesto, si hubiera algún accidente, el Ministro negará saber de tu existencia” (p. 35).

Ello se traduce en el menosprecio para con el detective y las amenazas que le acechan. Un dato no menos importante es la primera reacción del Comisario Flores cuando el detective regresa a Barcelona. A la pregunta quien era aquel Ministro, le dice ignorar su identidad y, peor aún, que sólo contó con lo que le dijo aquel “fulano”. El Comisario Flores se presenta además como un impostor cuando dice lo siguiente:

Yo no le daría más importancia de la que tiene ¿eh? Hazme caso y vuélvete al manicomio. Le dices al doctor Sugrañes que te escapaste para ir al cine y después gloria (p. 59).

El demente, a partir de ahora, será víctima de las atrocidades policiacas. Esta fuerza represiva sigue al personaje durante todo su recorrido, dificultándole la investigación y convirtiendo todo el universo novelesco en un escenario de agresiones y de inseguridad. Así es cómo los actores Hans Fórceps, director de la Agencia teatral El Prótasis y Enrique Rodríguez secuestraron a María Pandora, esposa del difunto Muscle Power, y la policía al viejo Don Plutarquete Pajarell. El personaje del loco vive constantemente con miedo. Tiene, con Emilia, que abandonar

su casa para dormir en un lugar anónimo, desconocido. El Comisario Flores o sea, el conjunto de los que forman el cuerpo policíaco, representa todo aquello que impide al loco alcanzar su objetivo, por lo que se siente atormentado, traumatizado y teatraliza sus emociones. Así, le dice a Emilia:

A estas horas el comisario Flores y un crecido porcentaje de las fuerzas del orden me deben de andar buscando para volverme a encerrar. Es muy posible que habiéndome visto contigo en el restaurante chino te vengán a hacer una visita antes de la madrugada (p. 165).

El encuentro del Caballero Rosa resulta un enigma para el loco a causa de la unión de las fuerzas apremiantes: la policía, auxiliar del personal de la empresa “Aceitunas Rellenas El fandanguillo”, y también la Agencia teatral El Prótasis. El título de la obra es revelador de esta imposibilidad para el loco de hallar una solución al objeto de deseo. Harto de sus investigaciones donde siempre la policía le viene pisando los talones, orienta su mirada fuera de la gran urbe barcelonesa, donde quiere, como turista, buscar algunas informaciones al lado de las monjas de un monasterio. Sin embargo, no sólo éstos son incapaces de darle alguna información respecto del Caballero Rosa, sino que constata con amargura que se trata de un medio antropófago:

No se nos ocultaba la posibilidad de que el monasterio, desviado de sus píos fines, fuera en realidad la guarida del enemigo y sus huestes demoníacas y de que, al dar a conocer nuestra presencia no hiciéramos sino meternos bobamente en la casa del lobo, ni habíamos olvidado tampoco las agoreras palabras del tabernero (p. 264).

Por si fuera poco, se da cuenta de que en esta congregación religiosa, de diecinueve padres (el más joven iba por los ochenta y siete años [sic]), la moral cristiana no existía; algunos tenían una conducta lejos de ser ejemplar. El protagonista encontró a uno de ellos que se flagelaba a conciencia con su cinturón y le afirmó que “tenía relaciones con el maligno” (p. 218). Este lugar puso fin a las peripecias y a la aventura indagatoria del personaje del loco, pues el Comisario Flores y algunos esbirros lo llevaron en el coche patrulla para volverle a encerrar.

En fin, la pareja Destinador / Destinatario como eje de las motivaciones y de los impulsos sociales, la pareja D1/D2 nos demuestra que la acción del personaje del loco queda enlazada con la situación social en la que se encuentra. Surge de una crisis, y el sujeto, que nunca se queda indiferente, se siente obligado a iluminar la situación. A partir de esta pareja, vemos que la acción del sujeto nace siempre de una situación particularmente preocupante que viene del fuero interno del mismo protagonista o de la sociedad.

El secuestro del personaje del loco y de la periodista María Pandora, las agresiones sufridas por muchos personajes en la obra, y la muerte del camarero manco traducen un clima de miedo y de austeridad, tamizado por la ironía. El narrador-detective lo dice en estos términos:

La criminalidad, que de unos años a esta parte se ha enseñoreado de nuestras urbes tanta congoja sembrando, debía de tener muy atareada a la policía esa noche en concreto (p. 177).

8.2.4 Estudio del esquema actancial de *La aventura del tocador de señoras*:

8.2.4.1 La frase actancial y el esquema actancial

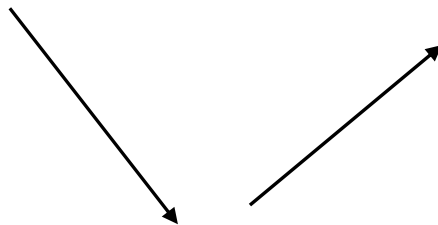
Movido por el anhelo de justicia y el deseo de probar su inocencia, el personaje del loco, ahora convertido en peluquero circunstancial, toma la resolución de buscar quién, y para qué, asesinó a Manuel Pardalot, un rico hombre de negocios barcelonés; la importancia numérica de los ayudantes [el peluquero (Cándida, Viriato, los concesionarios de la librería papelería la lechuza, Purines, el chófer Magnolio (Luis Gonzalo), Ivet Pardalot, Reinona, etc] aplasta las veleidades de unos oponentes tales como, la ciudad barcelonesa, Santi (el guardia nocturno de la empresa), el falso Pardalot, el Comisario Flores, y permite al sujeto alcanzar el objetivo de deseo provechoso al mismo actante-personaje del loco, al alcalde de la ciudad de Barcelona, a la familia Peraplana y a la sociedad española.

D1: Destinador

El deseo de restablecer la justicia

D2: Destinatario

- El personaje del loco (el peluquero)
- El alcalde.
- El personal de la empresa “El Caco Español S.L.”
- La sociedad.



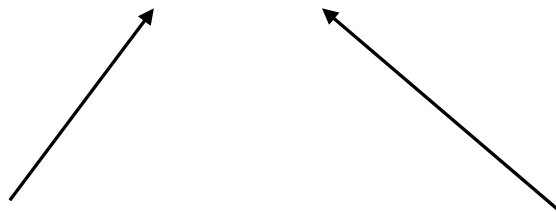
S: Sujeto

El personaje del loco
(El peluquero)



O: Objeto

Desvelamiento del asesino de Manuel Pardalot



A: Ayudante

- El peluquero.
- Cándida
- Viriato.
- Purines
- Magnolio
- El alcalde
- El contestador telefónico. - Reinona. - Ivet e Ivet Pardalot

Op: Oponente

- Barcelona.
- Santi (el guardia de la empresa)
- El Comisario Flores.

8.2.4.2 Análisis de las parejas actanciales: la pareja Sujeto / Objeto; la pareja Ayudante / Oponente; la pareja Destinador / Destinatario.

La aventura del tocador de señoras presenta al personaje del loco con un cambio de estatuto social. La obra marca la realización del sueño del protagonista. El psicoterapeuta, el Dr. Sugrañes, le concede su expediente. El protagonista adquiere la libertad, sale del manicomio, se integra en la sociedad barcelonesa y considera al largo periodo pasado allí como la etapa más dura de su existencia: “Por nada del mundo habría vuelto a franquear motu proprio aquella malhadada verja” (p. 14). Ello anuncia el advenimiento de una nueva era en la vida del protagonista, pues, ya en la sociedad, se convierte en peluquero y afirma: “Así, gradualmente y no sin dispendio, me convertí en un señor de Barcelona” (p. 33).

Pero se debe señalar que, aun fuera del manicomio, su vida no tiene tregua. Un hombre escondido bajo la denominación de Manuel Pardalot (dueño y gerente de una empresa denominada El Caco Español, S.A.) le propone sustraer unos documentos que se encuentran depositados en su propia oficina a cambio de un millón de pesetas en billetes pequeños (p. 41). Pero estaba resuelto a conducirse desde ahora como un ciudadano ejemplar y celoso de la libertad que tanto tiempo lleva buscando. Y, dada su supuesta notoriedad de la que gozaba en la sociedad barcelonesa, rechaza la propuesta:

Lo siento. Soy un hombre honrado, un ciudadano ejemplar, y ni siquiera argumentos tan convincentes como los que usted esgrime, muestra e insinúa lograrán apartarme del recto caminar (p. 46).

Pese a este apego a la ética, es vencido por la insistencia del hombre y acepta su propuesta. Sin embargo, es engañado, pues no le darán el dinero prometido.

Cuando regresa a su peluquería, lee en un periódico el anuncio del asesinato de Manuel Pardalot, el hombre de negocios. Sus vecinos le consideran como el presunto asesino. El protagonista tiene una vez más que resolver el enigma. En un primer momento, se percató de que el hombre que le dijo ser Manuel Pardalot no era tal y comienza la busca del asesino del auténtico hombre así llamado.

Por lo que se refiere a la pareja Ayudante / Oponente, el personaje del loco a lo largo de la trilogía se caracteriza por una fuerte voluntad que le permite ir hasta la verdad. El, en la resolución del presente caso, constituye el eslabón de una cadena. Como ya queda dicho, todo ocurre como si los actantes tuviesen el mismo objetivo. El sujeto de la acción se aprovecha del apoyo de una decena de personajes pertenecientes a todas las capas sociales.

En principio, se nota que las mujeres están en el centro del caso que tenemos en *La aventura del tocador de señoras*. Cuando inicia sus investigaciones, el protagonista se entera a partir de un contestador telefónico de la existencia de una señora llamada Reinona.

En efecto, Reinona, esposa de Arbelardo Arderiu, es una mujer esencialmente infiel y perversa. Antes de casarse con Arderiu, fue novia del difunto Pardalot y, en aquella época, se enamoró de Agustín Taberner, alias el Gaucho, con quien mantuvo una relación sentimental a espaldas del difunto Pardalot. Luego, quedó embarazada de Agustín Taberner y decidió ir a Londres para abortar, cosa que no hizo, pues a la postre nació Ivet, niña a quien metió en un internado de monjas, para acabar casándose con Arderiu al regresar a Barcelona.

Anunciará a su hija quién es su verdadero padre a través de una carta, antes de marchar a Nueva York a perfeccionar su inglés. A la sazón, Ivet Pardalot, hija del difunto Manuel Pardalot, estaba en Amherst, Massachussets, haciendo un Doctorado

en “Bussiness Administration”. Por casualidad, las dos chicas mantuvieron una estrecha relación allí pero ignorando los antecedentes. Cuando regresa Ivet Pardalot a Barcelona, dotada con una sólida formación académica, dominando seis lenguas y multimillonaria, se integra en el grupo de los socios de la empresa de su difunto padre.

Cabe subrayar además que ella tiene algo que ver en el asesinato de su padre aún sin pretenderlo. En efecto, es quien encarga a la “falsa Ivet” encontrar al protagonista y plantearle el problema de la desaparición de la carpeta azul. La presencia de un presunto Pardalot al principio de la operación era también una astucia suya. Según las investigaciones del protagonista:

El plan de Ivet Pardalot, por si no lo han entendido aún, era sencillo: yo robaba los documentos concernientes al señor alcalde de las oficinas de “El Caco Español” y se los daba a ella, y por último, la policía nos trincaba a Ivet y a mí (p. 341).

Pese a todo ello, concede al protagonista todo su apoyo para desvelar quién es el asesino de su padre. Afirma que “los negocios de mi padre no eran del todo limpios, pero esto no explica el por qué lo mataron (p. 193). Informado de esta situación, Agustín Taberner, alias el Gaucho, antiguo socio de “El Caco Español, S.L.”, padre legítimo de Ivet, temiendo que dicho documentos podría suponerle otras represalias por parte de Pardalot, que le rompió las piernas por un desfalco, le mató la misma noche y regresó a su residencia de Vilassar. Esta evocación histórica nos permite comprender la pronta reacción de Reinona, la madre de Ivet, fruto de su relación amorosa con Agustín Taberner.

En efecto, temió que su hija Ivet, por venganza, hubiera matado a Pardalot, razón por la cual hizo desaparecer las huellas dactilares y todo lo que se grabó en la

cinta de vídeo en el circuito cerrado de televisión. Por eso, durante sus investigaciones, el protagonista ha estado al amparo de las amenazas de la policía ya que no había ningún indicio para culpabilizarle. Por este motivo, es decir, por haber sido borrada la cinta de vídeo, no vino la policía a buscarle como estaba previsto (p. 323). La frivolidad de Reinona la hubiera llevado a mantener un acto sexual el detective, de no haber sido interrumpido por el sonido del interfono. Un suceso que el protagonista recuerda con añoranza:

Con incredulidad primero y asombro luego me di cuenta de que lo que había empezado como un zafio intento de seducción había acabado por hacer perder la chaveta a aquel ser de espíritu impetuoso. Y no siendo yo de los que se hacen de rogar, sin duda se habrían producido allí escenas cuyo recuento haría las delicias del lector adulto, si el áspero sonido del interfono no me hubiera obligado a postergar la satisfactoria consumación de mis deseos (y mis empeños) y a volverme a poner la camiseta (pp. 157-158).

La hermana del protagonista, Cándida, una vez más, brinda una ayuda importantísima para resolver el caso. Su marido Viriato es un ejemplo de generosidad y de afabilidad. No sólo proporciona al protagonista su peluquería sino que, cuando tiene que resolver el enigma, hace también algunas indagaciones acerca de la empresa del difunto Pardalot y, merced al Registro Mercantil, permite al protagonista establecer la relación de los diferentes socios de las empresas encabezadas por Manuel Pardalot. Los datos recogidos por él, representan para el protagonista verdaderos indicios para la continuación de sus investigaciones, por lo cual el detective no deja de transmitirle su sincera gratitud:

Hasta entonces, muchas gracias. Has sido tan amable como eficaz. Si tuviera dinero, te invitaría a comer, pero ya sabes cómo van las cosas últimamente por la peluquería (p. 186).

En cuanto a Magnolio, es un negro cuyo verdadero nombre es Luis Gonzaga. Es emigrante de origen senegalés y reside en Barcelona desde hace tres años; sus relaciones con el protagonista son muy estrechas, y sirve de correa de transmisión entre el protagonista y ella. Ayuda a menudo al protagonista en la peluquería cuando está ausente y su maestría le permiten granjearse muchas amistades. Junto al protagonista, rescata a Augustín Taberner de su residencia de Villassar.

Por lo que se refiere al alcalde de Barcelona, es el único hombre político que participa en la resolución del enigma. Estamos en la víspera de las elecciones municipales y, por haber sido socio de la empresa del difunto Pardalot, teme que dicho asesinato tenga una influencia negativa en su reelección. Por eso revela al protagonista el grado de relación que existía entre el difunto y él. Resulta importantísimo resolver el caso pues, piensa que si no fuera por la proximidad de las elecciones, ya debería de estar en las manos de la policía, puesto que estaba en el despacho de Pardalot unos segundos después de su asesinato. Su angustia reside en los adelantos de las encuestas de la policía cuya rama científica es capaz de determinar la identidad del culpable a partir de sus huellas.

Lo que importa es que en mi turbación había olvidado borrar las huellas dactilares dejadas por mí en los pomos de las puertas y otros componentes del mobiliario de oficina que había en la oficina. De momento, la policía no ha venido a buscarme. Supongo que esperan el resultado de las elecciones. Si soy reelegido, igual se les ocurre dar la campanada (p. 248).

En general, vemos cómo todos estos actantes, consciente o inconscientemente, permiten al protagonista alcanzar el objeto de deseo. Sin embargo, se ve que la acción de algunos actantes ha constituido un obstáculo para el protagonista. Así, la última obra de la trilogía, por lo que al funcionamiento de la pareja Ayudante / Oponente se refiere, tiene un dato importantísimo que cabe subrayar. Al contrario de lo que ocurre en las dos obras precedentes, donde vemos la omnipresencia de la policía entre los oponentes, se nota aquí su ausencia. Está claro que el detective siente su presencia pero ello no es para dificultarle las investigaciones, ello se debe a la inexistencia de sus huellas dactilares en el lugar del crimen.

Santí, el guardián de la empresa “El Caco Español S.L.” está desde el asesinato de Manuel Pardalot en desempleo. Considera al protagonista como el responsable de su pauperrima situación, pues es el presunto asesino de Pardalot, su antiguo patrono. “Por su culpa mi carrera de segurata se ha ido al traste” [sic] (pp. 171-172). Por eso, recurre a todos los métodos para obligarle a firmar un documento que testifique que mató a Pardalot, impidiéndole así la búsqueda de la homicida. Así, al presentarle la carta redactada por él mismo dice:

Es una confesión -dijo-. Léala y verá cómo se ajusta a los hechos punto por punto. Sólo falta la firma del causahabiente, o séase, la suya (p. 171).

Además, se puede señalar la omnipresencia del Comisario Flores, que nunca ayuda al protagonista en sus acciones. Muy a menudo, ha sido el origen de sus disgustos. Ahora está obligado a vivir la jubilación, pues ya es viejo y por ende incapaz de brindar al protagonista su apoyo para solucionar el caso. El detective, con

un tono iracundo, traduce su desolación, su descontento para con un comisario que, durante casi veinte años se ha quedado indiferente respecto a sus deseos.

Usted ya no vale un pimiento, Comisario. Ni siquiera es comisario.
Usted es un viejo pestífero que no sabe de nada (pp. 256-257).

Sin embargo, la fuerza de los ayudantes sobrepasa la de los oponentes y, como consecuencia lógica, el detective logra alcanzar el objeto del deseo.

-La pareja Destinador / Destinatario

La pareja D1 / D2 nos presenta la necesidad por parte del detective de hacer algo para cambiar la situación vigente. La resolución de desvelar el asesinato del hombre de negocios Manuel Pardalot, traduce el deseo de borrar por completo la criminalidad en la ciudad. Ésta es también la preocupación mayor del alcalde de Barcelona que hace de la seguridad ciudadana un leitmotiv. Demuestra su “singular” empeño al servicio de los ciudadanos con esta aseveración:

¿A mí? No no. Soy quien está al servicio de la ciudadana. No te preguntes lo que tu ciudad puede hacer por ti, sino lo que tú puedes hacer por tu ciudad, como dijo no sé quién (p. 152).

El resultado de esta iniciativa puesta de relieve por el detective, le permite primero salvar “su propio pellejo” y contribuye luego a aumentar la cota de popularidad del alcalde que está en la víspera de las elecciones municipales y quiere una vez más ganar la confianza de los barceloneses.

Por todo lo expuesto hasta aquí, nos parece importante señalar algunas observaciones: el personaje del loco se caracteriza por una fuerza psicológica conquistadora que le permite buscar el objeto de deseo y sondear las riendas de la

urbe barcelonesa, si bien el lector es siempre consciente del abismo que separa sus intenciones y sus posibilidades reales. El modelo greimasiano, inspirado en los modelos de Propp y de Souriau, tienen casi el mismo procedimiento que el psicoanálisis del personaje de Janine Chasseguet Smirgel⁵⁰. Esta investigadora establece cuatro etapas imprescindibles para un estudio psicoanalítico del personaje: la identificación del objeto, los esfuerzos del sujeto, la inversión y el balance objetales, que desembocan en los mismos resultados que el modelo elegido en el presente trabajo.

Conviene señalar la estrecha relación que existe, por afinidad, entre los personajes. Se puede ver cómo el personaje del loco se aprovecha durante sus pesquisas del apoyo de una categoría definida de actantes. Se trata en general de los pobres, de los viejos jubilados, de los periodistas. La presencia del alcalde al lado del protagonista, en la última obra de la serie, no es desinteresada. Sabe que los resultados de las investigaciones constituirán un elemento de propaganda para las elecciones municipales. En cambio, los oponentes están constituidos por el macro espacio (Barcelona), las gentes pudientes, el gobierno, la Iglesia, la policía que dificultan las búsquedas del protagonista del loco. Es, desde esta perspectiva desde la que Milagros Ezquerro habla de una fuerza de atracción que reúne a los personajes según algunos factores socio-económicos, políticos, etc...

Les personnages se construisent solidement et ne prennent de sens que les uns par rapport aux autres. Ils s'organisent, comme un système planétaire, en constellations ou galaxies qui entretiennent entre elles de subtiles et puissants rapports d'attraction (Ezquerro, 1989: 108).

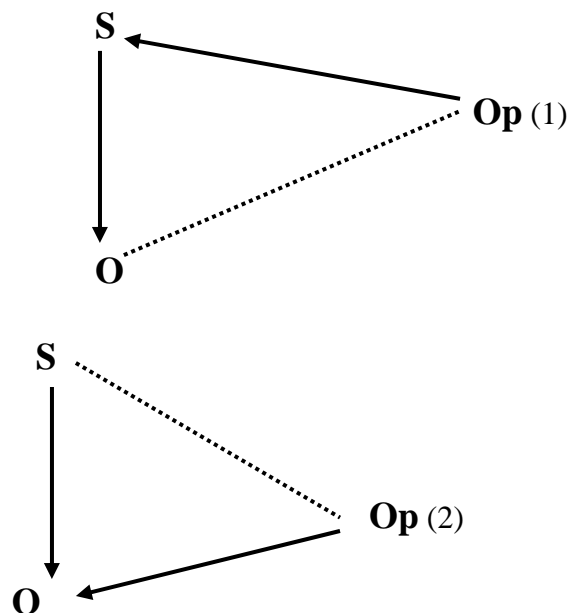
⁵⁰ Véase Janine Chasseguet Smirguet, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, 1977.

En la trilogía, la lucha por los intereses personales y egoístas lleva a algunos personajes a asociarse con otros, con vistas a salvaguardar sus propios intereses o encumbrar su carrera política, tal el caso del alcalde. El mundo de la trilogía es un mundo centrado en los negocios y en que los actantes no olvidan ninguna estrategia para ponerse a salvo de una posible amenaza.

8.2.5 Interpretación de los esquemas actanciales: Evaluación crítica del funcionamiento actancial

El esquema actancial, además de demostrar las fuerzas presentes de un relato sirve para apuntar a la significación profunda de una obra. Anne Ubersfield (1989) presenta tres triángulos que pueden ser elegidos distinta o conjuntamente para el análisis crítico del funcionamiento actancial: el triángulo activo o conflictivo (sujeto-objeto-oponente), el triángulo psicológico que se caracteriza por la inserción de lo ideológico (D1) en lo psicológico, o demuestra cómo la relación sujeto-objeto está en estrecha dependencia con lo ideológico, y el triángulo ideológico (sujeto-objeto-destinatario). Sin embargo, sólo el triángulo activo o conflictivo nos parece idóneo para la lectura ideológica global de la trilogía.

Triángulos activo o Conflictivo: Configuraciones



Anne Ubersfeld (1989) enfoca la atención en dos triángulos distintos. En el primer triángulo, la lucha no se centra en el objeto sino en el sujeto, que se encuentra amenazado en sí mismo por el oponente y su desaparición es lo único que puede calmarle; mientras que en el segundo caso, el oponente obstaculiza la marcha del protagonista hacia el objeto del deseo. El oponente en este contexto no es un “adversario existencial” sino coyuntural.

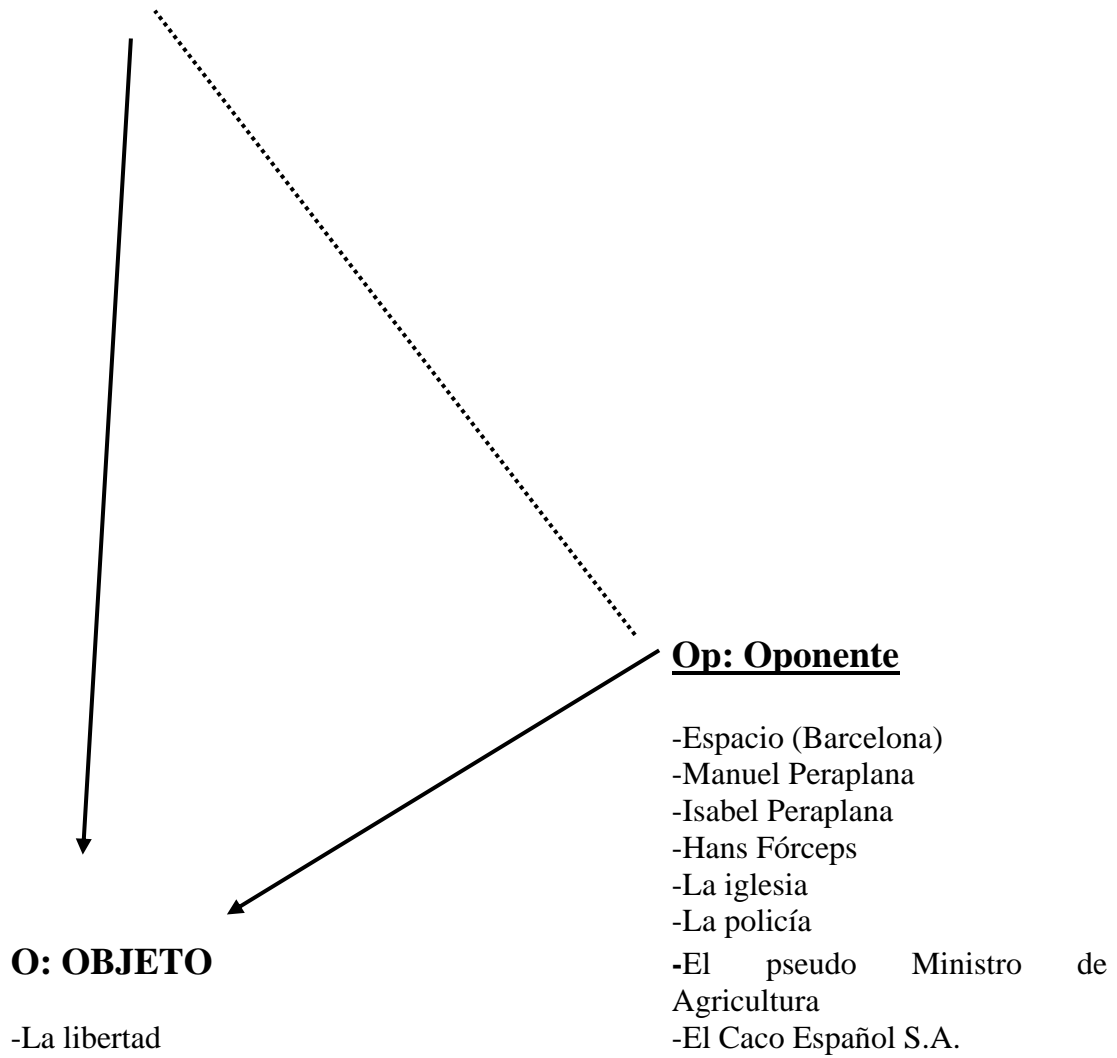
Ahora bien, se plantea la necesidad de un balance en el marco de la serie policíaca mendocina. Los oponentes al objeto de deseo del personaje del loco -Sujeto de toda la trilogía- nunca desean su desaparición física (aunque en la segunda obra de la trilogía se asesina, por torpeza⁵¹, al camarero de un Hotel madrileño tomándole por el detective), pero se oponen con ahínco al objeto que desea.

Una mirada retrospectiva de los tres esquemas actanciales nos permite presentar el triángulo activo del conjunto de la trilogía de la manera siguiente:

⁵¹ Recuérdese que a la hora de matar al camarero en *El laberinto de las aceitunas*, se le confunde al detective-personaje del loco, Todorov Tzvetan (1978: 11) dice que nada le puede ocurrir puesto que “une règle du genre postule l’immunité du détective”.

S: Sujeto

El personaje del loco



8.2.5.1 Análisis del triángulo activo o conflictivo de la trilogía policíaca

Toda la acción de estos actantes se ubica en un solo “macro espacio” (Barcelona), aunque en *El laberinto de las aceitunas*, el personaje del loco hace un viaje de algunas horas a Madrid. Este macro espacio tiene una importancia para esta lectura ideológica, pues, conforme dice Jacques Soubeyroux:

[...] l'espace [...] n'est pas un simple décor, un circonstant de l'action, mais une catégorie sémantique chargée de sens, qui constitue un véritable actant. Ou, comme le dit Jesús María Lasagabáster à propos de *Gran Sol* ‘además de una historia dicha en el espacio, hay una historia dicha por el espacio (Soubeyroux, 1994: 84).

Esquemáticamente hablando, se trata de un circuito cerrado. Parece como si el personaje del loco estuviese obligado a permanecer allí y padecer las atrocidades de una fuerza inmutable. El personaje del loco se ahoga. Enclaustrado en esta ciudad donde reinan las desigualdades sociales, es una víctima impotente pues pertenece a la clase baja y no domina los mecanismos de la sociedad, aunque su locura llene de humor los diferentes momentos del relato. Según Eduardo Ruiz Tosaus:

Como el modelo del pícaro clásico, aquí el protagonista y narrador que cuenta su historia es un ser en busca de señas de identidad y cae víctima del poder arbitrario de la ciudad sociedad que le castiga por su falta de referencias sociales⁵².

⁵² Eduardo Ruiz Tosaus, “Sobre algunas fuentes narrativas en la obra de Eduardo Mendoza” en *Espéculo*. www.ucm.es/info/especulo/numero23/enhumor.html.

Cataluña, por encima de todo, era el pulmón de la economía española y, claro está, un lugar favorable para los negocios. Los actantes como Manuel Peraplana y su hija, Isabel Peraplana en *El misterio de la cripta embrujada*; el falso Ministro de Agricultura en *El laberinto de las aceitunas*; Manuel Pardolot e Ivet Pardalot en *La aventura del tocador de señoras*, todos están implicados en negocios turbios, como se ha señalado anteriormente, y traducen la imagen de la gente pudiente de la España franquista y postfranquista.

Eduardo Mendoza nos ofrece así la imagen de una sociedad donde sólo los ciudadanos privilegiados pueden ascender y mantenerse en las altas esferas de la sociedad. En este contexto, la búsqueda de la riqueza hace perder la humanidad y la hermandad, y todos los medios son buenos para acrecentar las fuentes. El objeto de deseo del protagonista a lo largo de la trilogía ha sido buscar la libertad y la justicia a partir de la identificación de un hombre de negocios, como asesino o secuestrador.

La presencia de la Policía y de la Iglesia, llamadas por Louis Althusser, Jacques Dubois, Etienne Balibar y Pierre Macherrey: “aparatos ideológicos del Estado”, representan las fuerzas apremiantes que aplastan a las clases sociales más bajas. La trilogía es una irónica denuncia y una condena de aquellas gentes que pisotean las normas sociales y recurren a todos los medios para alcanzar sus objetivos. Al hablar de la España franquista, el escritor barcelonés sostiene:

Los que conocimos el largo crepúsculo que fue el franquismo sabemos que la mayoría de la gente llevaba una vida pasablemente buena y muchos vivían francamente bien. A los que no conocieron esta etapa o ya lo han olvidado, conviene recordarles que ese bienestar implicaba

vender el alma al diablo, y que el diablo siempre se cobra sus deudas. Y los que sí lo recordamos hemos de tomar partido⁵³.

La venta del alma al diablo de la que habla Eduardo Mendoza, se desarrolla activamente en el “maeström” urbano barcelonés, dominado por el espíritu mafioso de los hombres de negocios que recurren a la policía para amenazar al personaje del loco, sembrando un clima de opresión, de violencia y de inseguridad que impediría el bienestar de todos los ciudadanos. Las siguientes conminaciones del pseudo Ministro de Agricultura al personaje del loco en *El laberinto de las aceitunas* son reveladoras de un estado que no sería exactamente “de derecho”: “Recuerda que la inquisición no ha muerto, sólo duerme un sueño ligero” (p. 34) y, un poco más lejos, dictamina: “Recuerda que el gobierno no tolera errores” (p. 37). Eso traduce la razón por la cual, el personaje del loco, harto de vivir en este ambiente, piensa en el exilio como hicieron muchos españoles durante la España franquista:

Aún no tengo muy perfilados los planes, pero es probable que me enrole en un barco y me marche en América. Allí puedo emprender una nueva vida e incluso adquirir, si los hados me son propicios, un cierto barniz de respetabilidad (LA: 165).

La idea de emigrar a América parece ser una de las soluciones frente a un universo caótico como la ciudad barcelonesa de la trilogía policíaca. En la carta que Ivet le manda al detective después de exiliarse en Nueva York, le asegura que “llevo una vida ordenada y tranquila” (ATS: 378), por lo que Purines, antiguo cliente del manicomio, le aconseja al detective que se vaya a América no sólo para buscarla sino sobre todo para trabajar. Las siguientes réplicas ilustran, respectivamente, las

⁵³ Eduardo Ruiz Tosaus, “Sobre algunas fuentes narrativas en la obra de Eduardo Mendoza”, en *Espéculo* www.ucm.es/info/especulo/numero23/emhumor.html.

interrogaciones del detective narrador y el acto perlocutivo⁵⁴ que surge del lenguaje de Purines:

-¿A Nueva York? No digas disparates. No sé ni dónde cae. Y aunque fuera, ¿qué haría allí?

-Trabajar. Una amiga que estuvo una semana entera todo pagado me contó que en América se aprecia y se recompensa la iniciativa privada, al revés que aquí. Créeme, si no lo haces, te volverás idiota. Y si aceptas mi propuesta y te vienes conmigo, idiota y gordo.

Purines tenía razón: a pesar de que la peluquería iba mejor (en términos comparativos) gracias al nuevo secador eléctrico y que las fiestas hacían prever un fuerte o al menos un débil incremento (estacional) del trabajo, el entusiasmo de antaño parecía haberme abandonado. Me propuse darme un tiempo para reflexionar y no tomar ninguna decisión hasta fin de año (ATS: 380).

En efecto, Barcelona, la ciudad de todos los prodigios, no es la tierra prometida para los personajes de origen humilde como el peluquero, Cándida, Purines, Ivet, etc. Sin embargo, asistimos al suicidio de Ivet Pardalot y a la muerte de todos los falsarios de la empresa “El Caco Español, S.L.” durante los últimos tiroteos ocurridos una noche en el chalet de Castelldefels: -“Como nota curiosa, seguía diciendo la gacetilla, los bomberos habían encontrado entre las ruinas del chalet los cadáveres calcinados de seis personas, cuya identificación resultaba de todo punto imposible” (ATS: 369)-. Eduardo Mendoza pone en tela de juicio las fechorías en los negocios de una franja de la población que convierten la ciudad

⁵⁴ Nos referimos aquí en los actos del lenguaje enunciados por Austin, *Quand dire, c'est faire*, París, Seuil, p. 140. Distingue tres actos del lenguaje: el acto locutivo, el ilocutivo y el perlocutivo. Retomando estos tres aspectos, Jean Cervoni afirma que el acto perlocutivo se define por la noción “d’effet”, es decir, del impacto del discurso en el auditorio, la fuerza persuasiva del discurso, pues, “Dire quelque chose provoquera souvent –le plus souvent- certains effets sur les sentiments, les pensées, les actes de l’auditoire, ou de celui qui parle, ou d’autres personnes encores” (Cervoni, 1987: 109).

barcelonesa en una verdadera jungla en la que impera la ley del más poderoso; la jungla a la que se enfrentan, a semejanza del personaje del loco, Pepe Carvalho en las obras de Manuel Vázquez Montalbán⁵⁵ y los personajes de Andreu Martín⁵⁶; de una manera u otra serían víctimas del terror urbano. La novela policíaca española, sobre todo la escrita por Eduardo Mendoza, no es un mero ejercicio científico, no es “la matemática”, es decir, no se reduce a una simple resolución de una ecuación en la perspectiva de Thomas Narcejac y Paul Alexandre que la tildaban de “falsa literatura” (Deleuse, 1991). La serie policíaca mendocina, elaborada en “*gemuetlich*”, participa en el proceso de renovación formal de la novela española actual mediante una nueva técnica artística enfocada a los problemas medulares de la España postfranquista y a la recuperación de la narratividad que, en palabras de Chung-Ying Yang, “también acompaña a la dignificación de géneros literarios considerados ‘menores’ como el policíaco” (Yang, 2000: 51).

⁵⁵ Véase Manuel Vázquez Montalbán, *La soledad de manager* (1977); *Los mares del sur* (1979) y *Asesinato en el comité central* (1981).

⁵⁶ Andreu Martín, *Aprende y calla* (1979), *Prótesis* (1980). Resulta también interesante consultar la entrevista de Andreu Martín con Francisco Arroyo, en “La novela es un hecho lúdico. Entrevista con Andreu Martín”. Ahí Andreu Martín afirma: “La maldad en las relaciones humanas es el aspecto que más me interesa. La maldad en la medida en que produce miedo, un miedo que todos damos o padecemos. Por eso prefiero definir mis novelas, más que como novelas policíacas, como terror urbano. El miedo es el elemento esencial. Lo que nos mueve” (Arroyo, 1986: 5).

**III. TERCERA PARTE: DEL
PSICOANÁLISIS A LA
PSICOCRÍTICA**

1. LA CONSTRUCCIÓN EDÍPICA EN *UN MUNDO EXASPERADO*, DE GONZÁLEZ SAINZ

La mort du père enlève à la littérature beaucoup de ses plaisirs. S'il n'y a plus de père, à quoi bon raconter des histoires ? Tout récit ne se ramène-t-il pas à l'Œdipe ? Raconter, n'est-ce pas toujours chercher son origine, dire ses démêlés avec la loi, entrer dans la dialectique de l'attendrissement et de la haine ? (Barthes, 1973: 75-76).

La función del padre tiene su lugar, un lugar bastante amplio, en la historia del análisis. Se encuentra en el corazón de la cuestión del Edipo, y ahí es donde la ven ustedes presentificada. Freud la introdujo al principio de todo, porque el complejo de Edipo aparece ya de entrada en *La interpretación de los sueños*. Lo que revela el inconsciente al principio es, de entrada y ante todo, el complejo de Edipo (Lacan, 2007: 165).

En la mitología griega, nos encontramos con la figura de Edipo, rey mítico de Tebas, hijo de Layo y Yocasta. Edipo mata a su propio padre ignorando que lo era y se casa con su madre. Este mito sigue siendo hoy en día uno de los legados más destacados de la cultura helena a la universal. Desde Sófocles, esta figura mítica resiste al paso del tiempo, atraviesa las representaciones teatrales, la narrativa, la poesía; apareciendo a veces bajo formas atípicas reveladoras de lo que Colette Astier considera como historia “d'une longue dégénérescence” (Astier, 2000: 1085), o, si retomamos las observaciones de Montserrat Morales Peco cuando centra su estudio en obras de autores de la literatura francesa contemporánea: “[...] nos encontramos a un Edipo en busca de su verdad, que también resulta ser la del hombre, enfrentado al destino, a sí mismo, a su trágica condición” (Morales Peco, 2002: 14).

En ningún momento nos debemos extrañar de los derroteros que toma la figura mítica de Edipo, como hemos notado con la de Don Juan, siempre aguanta el mito la ardua prueba del tiempo, adaptándose a las realidades humanas de cada época.

Al contrario de esta pintura fluctuante, de esta reestructuración del lenguaje de Edipo que nos brindan hoy en día diversas formas artísticas, desde el punto de vista del psicoanálisis, Sigmund Freud (1856-1939) analizó el tema desde otra perspectiva y llegó a unas conclusiones dignas de tenerse en cuenta para interpretar las conductas humanas. El padre del psicoanálisis se inspira en la tragedia griega para aclarar el sentimiento amoroso que se manifiesta durante la primera infancia en cada niño. En efecto, entre los tres y los seis años el niño manifiesta una inclinación hacia su madre y se vuelve celoso de su padre. Esta conducta, inconsciente, despierta la sensibilidad sexual del niño, asienta las bases de su vida afectiva y condiciona sus relaciones sociales en la madurez. Es, además, uno de los factores ineludibles que forman parte del desarrollo psico-afectivo del niño y es también, desde el punto de vista freudiano,

[...] une situation que tout enfant⁵⁷ est appelé à vivre et qui résulte inévitablement de sa longue dépendance et de sa vie chez ses parents, je veux parler du *complexe d'Œdipe*⁵⁸ ainsi nommé parce que son contenu essentiel se retrouve dans la légende grecque du roi Œdipe dont le récit, fait par un grand dramaturge, est heureusement parvenu jusqu'à nous. Le héros grec tue son père et épouse sa mère. Certes, il agit sans le savoir puisqu'il ignore qu'il s'agit de ses parents, mais

⁵⁷ Conviene matizar esa postura de Freud. Jacques Lacan dirá más tarde que hay niños que no sufren el complejo de Edipo. Son niños que no entran en la estructura del lenguaje, que no se ven concernidos por la estructura del "Nombre del Padre". Es lo que se llama "*forclusión*" del Nombre del Padre. Por eso necesitan una suplencia de ese Nombre del Padre. Es lo que ocurre en la psicosis y en el autismo. (Véase Jacques Lacan, *Seminario III. Las psicosis*).

Jean-Paul Sartre, por otra parte, no está de acuerdo con la universalidad del complejo del que habla Freud. A su parecer, "C'est la situation de l'enfant au milieu de sa famille qui déterminera en lui la naissance du complexe d'Œdipe: Dans d'autres sociétés composées de familles d'un autre type et, comme on l'a remarqué, par exemple, chez les primitifs des îles de Corail du Pacifique, ce complexe ne saurait se former" (Sartre, 1979: 513).

⁵⁸ Freud considera que existe un "complejo de Edipo femenino" mientras que el médico suizo Carl Gustav Jung se inspira en otro mito griego para hablar más bien del "complejo de Electra", que traduce el amor de la niña hacia su padre acompañado de celos hacia la madre.

c'est là une déviation facilement compréhensible et même inévitable du thème analytique (Freud, 1964: 59).

Freud recuerda que su estudio es deudor de la leyenda griega e insiste en el carácter inconsciente del comportamiento del niño. Una inconsciencia que preocupa asimismo a la filogenia y que Juan David Nasio (2007: 143) intenta precisar en su carácter universal. Según este psiquiatra y psicoanalista, el complejo de Edipo se manifiesta tanto en un niño educado en una familia clásica como en una familia monoparental o reorganizada, en una pareja homosexual e incluso en niños abandonados, huérfanos o adoptados. Durante este periodo, se suceden tres tiempos: el tiempo preedípico, el tiempo del Edipo y la Resolución del Edipo.

En el primer momento, al niño le gusta su propio cuerpo y se siente orgulloso de su órgano genital. Todavía no brota en él “el deseo de ir hacia el Otro, de ir hacia sus padres, más exactamente hacia el cuerpo de sus padres para hallar placer en ellos” (Nasio, 2007: 29). Esta indolencia cambia de repente en el tiempo del Edipo, también llamada fase fálica⁵⁹ de su evolución libidinosa. A partir de este momento, el niño se vuelve hacia su madre y desea ser poseído por ella. Mientras que en la última fase, la resolución del Edipo, la denegación de la madre le permite “desexualizarla” y el niño comienza a desarrollar una vida afectiva normal.

Asomándonos a *Un mundo exasperado*, notamos una ligera variación del esquema. El narrador no hace caso en el relato del momento preedípico y nos damos

⁵⁹ Javier Echegoyen Olleta resume las “etapas del desarrollo psicosexual según Freud”: 1- Etapa oral, entre el primer y el segundo año de vida, caracterizada por la satisfacción de la libido gracias a la actividad de succión; 2- Etapa anal, entre los dos y tres años, la libido se dirige hacia el ano y la expulsión o retención de las heces le procura satisfacción; 3- Etapa fálica se produce entre los cuatro y los seis años. Se produce el Complejo de Edipo y el Complejo de Electra. 4- Etapa de Latencia o del desarrollo psicosexual situada entre los cinco o seis años y la pubertad. La aparición del superyó reprime sus sentimientos edípicos. 5- Etapa genital o segunda etapa de interés genital, orientación del deseo sexual fuera de la familia. (Javier Echegoyen Olleta, en www.e-torredababel.com/Psicologia/Vocabulario/Desarrollo-Psicosexual.htm).

cuenta de que González Sainz sustituye la figura del padre genitor del protagonista por la del Gobernador, “un político joven para su cargo llamado Arrieta, González Arrieta” (p. 16). A lo largo de su monólogo autobiográfico en el que un *analepsis* le permite empezar el relato a partir del día de su nacimiento, el lector subraya una explícita voluntad de apartar a su propio padre de la escena para dar mayor relieve a la función representativa del Gobernador en su vida. Queda así demostrado que la función “Nombre de Padre” puede ser encarnada por cualquiera y no sólo por el padre genitor.

El Valle, espacio donde inicia el relato, no contaba en aquella época con ninguna persona propietaria de un medio de transporte como el coche. Por ser el único que lo tenía, el Gobernador de la Provincia se convierte en uno de los principales protagonistas de la llegada al mundo del personaje narrador:

ya que acabé por franquear el último tramo previo antes de asomarme a este mundo en las más señeras y exclusivas condiciones, esto es, en el vehículo oficial del Sr Gobernador de la Provincia conducido por su chófer particular (p. 14).

A partir de ahora, el protagonista aludirá muy poco a su propio padre, relegándole al segundo plano mientras que el Gobernador deviene la persona que desempeña el papel de aquél. En los siguientes inventarios de las fotos infantiles, no hace referencia a ninguna en la que aparezcan únicamente su propio padre, su madre y él mismo. Nos dice más bien, de manera exhaustiva:

En muchas fotografías el Gobernador me tiene en brazos como si fuera efectivamente mi padre, como si fuera él en realidad quien me hubiera engendrado y proporcionado la vida y no sólo la hubiese

auspiciado o consentido. Hay fotos del Gobernador de cuerpo entero junto a la madre, a la cabecera de la cama, fotos junto a los padres y sobre todo fotos conmigo –con la madre y conmigo, con el padre y la madre y conmigo, y sólo conmigo muchas veces- y su expresión, en la totalidad de ellas, es límpida y honesta, inocente (pp. 17-18).

Aquí, puesto que como dice Jacques Lacan: “hablar de Edipo es introducir como aspecto esencial la función del padre” (Lacan, 2007: 170), vemos cómo las fotos hablan por sí solas. El párrafo pone de relieve a partir de las distintas posturas del Gobernador, la imagen de alguien que se apropia el lugar del padre –“de cuerpo entero junto a la madre”, “a la cabecera de la cama”-, para convertirse, desde luego, en uno de los principales “actantes” del triángulo freudiano del complejo de Edipo: el Gobernador, la madre y el protagonista. Esta presencia se solidifica aún más cuando nos dice más adelante: “en la foto, el joven gobernador que propició mi nacimiento y me tiene en brazos en alguna instantánea y en otras está junto a la madre” (p. 88). Además, en la casa familiar de El Valle, el Gobernador ocupa simbólicamente un espacio con la presencia destacada de un “caballo blanco de porcelana”. Con énfasis, el personaje narrador nos informa que encima de un mueble, “se hallaba como presidiéndolo todo el caballo blanco de porcelana con el que el Gobernador de la Provincia quiso obsequiarnos para mi nacimiento” (p. 232; el subrayado es nuestro).

El esquema dibujado por Edipo en la mitología griega, en el que se inspiró Freud, se visualiza en la obra de González Sainz cuando el protagonista empieza a manifestar celos respecto a su “padre”, el Gobernador. De buenas a primeras, lo exterioriza a través de la destrucción de lo que encarna la figura de éste en su casa. En el párrafo siguiente, se puede destacar el “crimen” simbólico cometido

inconscientemente por el niño, un “parricidio” semejante al de Edipo al matar a Layo, su padre:

Yo no creo que tuviera más de seis años aquella tarde de mi infancia en El Valle [...]. De repente me levanté, y como embrujado o desconcertado por aquella refulgente blancura, me acerqué a él; lo observé frente a frente con la mayor extrañeza [...] y en seguida comencé a imaginarme montado en su grupa, enhiesto, recorriendo al paso itinerarios insólitos y atravesando páramos y bosques al trote [...] ‘Como lo rompas vas a ver’, oía tras cada uno de los roces o golpes, [...]. El jarrón estaba vacío, cayó y se hizo trizas, se descompuso en mil pedazos minúsculos que se extendieron en un abrir y cerrar de ojos por toda la sala inundada de sol como las pavesas incandescentes de un fuego de artificio (p. 233).

Con esta destrucción del jarrón, el protagonista se ceba contra su verdadero rival, es decir, la persona que “detiene” el impulso del niño hacia la madre, su objeto de deseo. Las declaraciones de ésta: “Como lo rompas vas a ver”, ilustran la gravedad del acto cometido por el niño y testifica, a la vez, la demolición de su “compañero”, esto es, el que cumple la función de padre. La reacción de la madre denota la pérdida de algo importante. El niño acaba de cometer un “asesinato”⁶⁰, por lo que ella se puso a vociferar: “-mi madre se había puesto a chillar- con toda la violencia que le permitía su estupefacción en aquel momento y con un temor extraño

⁶⁰ A lo largo de la novela, el protagonista “asesina” dos veces al Sr Gobernador de la Provincia. El primer asesinato se concreta durante la primera infancia con la destrucción del “jarrón” y la segunda, aproximadamente treinta y cuatro años después, es decir, durante esa misma tarde en la que hace recapitulación de su vida y sale momentáneamente a la calle: “le estrangulaba con todas mis fuerzas y él boqueaba y se ahogaba amoratado, [...] Debí dejar su cuello lánguido e inanimado sobre el asfalto” (p. 392) “González Arrieta [...] que fue quien hizo posible literalmente mi venida a este mundo; lo mismo que yo hice posible ayer seguramente su salida de él en esta noche terminal [...]” (p. 394). Manifestación inconsciente de un crimen premeditado. Pero, al igual que le ocurrió a Edipo en su tragedia, también en este caso, el protagonista mata a quien cumplía la función de padre ignorando a quien mataba.

e inaugural en los ojos que todavía no ha perdido cuando me mira” (p. 234). Desde luego, nos enfrentamos con lo que Jean Laplanche denomina:

Forma *positiva* [pues] el complejo se presenta como en la historia de *Edipo Rey*: deseo de muerte del rival que es el personaje del mismo sexo y deseo sexual hacia el personaje del sexo opuesto (Laplanche, 1983: 61)⁶¹.

Pues bien, tras esta primera fase, el protagonista, seguro de sus futuros éxitos, orientará la mirada hacia el objeto que lleva mucho tiempo codiciando. En efecto, Sigmund Freud señala que, desde el nacimiento del niño, la madre establece un contacto muy profundo con él. Este contacto se teje a partir de los pechos con los que nutre al niño y se constituye en el primer “objeto erótico” del niño. Un contacto que, a lo largo del tiempo se convertirá en el signo de amor. En la óptica del padre del psicoanálisis, todo ello halaga al niño que se enamora de su madre:

Grâce aux soins qu’elle lui prodigue, elle devient sa première séductrice. [...] la mère acquiert une importance unique, incomparable, inaltérable et permanente et devient pour les deux sexes l’objet du premier et du plus puissant des amours, prototype de toutes les relations amoureuses ultérieures (Freud, 1964: 60).

Así pues, ya involucrado en sus primerísimas escenas amorosas consideradas por Jacques Lacan como “pubertad psicológica”, padece de la influencia de fuerzas inconscientes. El protagonista de *Un mundo exasperado* se vale del lenguaje de las flores “arquetipos espirituales, símbolos del alma, cuya significación está vinculada

⁶¹ Nótese que, por el contrario, Jean Laplanche dice que “en su forma negativa, se presenta a la inversa: amor hacia el progenitor del mismo sexo y odio y celos hacia el progenitor del sexo opuesto. De hecho, estas dos formas se encuentran, en diferentes grados, en el complejo de Edipo (Laplanche, 1983: 61).

al color” (Deneb, 2001: 84), para demostrar a su madre su amor. En este contexto, el tiempo en que ocurre la acción: “Recuerdo que era primavera y que los huertos y jardines de El Valle gozaban de todo su esplendor. Yo había empezado a ir a la escuela” (p. 243), es un signo, un momento propicio para alegar el amor que uno siente hacia un ser querido. A pesar de su edad, el niño de la obra de González Sainz ya domina la semiótica del tiempo. Así es cómo, al regresar un día de la escuela, corta una rama pequeña de flores de membrillo de color blanco, símbolo de la pureza y de la inocencia, para complacer a su madre.

Según Juan David Nasio, en este tiempo de Edipo, “el niño seduce para ser seducido” (Nasio, 2007: 36). Pero el inconsciente enamorado chocará con el rechazo tajante de la madre: “nosotros no tenemos membrillos en el jardín’ [...] ‘estas flores son muy hermosas y es muy hermoso que tú hayas pensado en mí al verlas tan bonitas, pero has robado”” (p. 244). Un “fracaso” que contrasta nítidamente con el comportamiento específico del niño durante el periodo sexual de la primera infancia. Freud nos dice con estas palabras:

La niñita que quiere considerarse la amada predilecta del padre, forzosamente tendrá que vivenciar alguna seria reprimenda de parte de él, y se verá arrojada de los cielos. El varoncito, que considera a la madre como su propiedad, hace la experiencia de que ella le quita amor y cuidados para entregárselos a un recién nacido (Freud, 1976: 181).

Sin embargo, en el caso que nos interesa, el rechazo de la madre del protagonista no es un acto que deriva de la presencia de su hermanita Amalia. La madre manifiesta, lógicamente, la condena del hecho de haberse apropiado de una cosa que no le pertenece. Se trata, pues, de un castigo correctivo por parte de la

madre pero que, *a posteriori*, incidirá negativamente en la vida afectiva del protagonista, puesto que, según reconoce Sigmund Freud:

On dit de l'enfant qu'il était psychologiquement le père de l'adulte et que les événements de ses premières années avaient, sur toute son existence, des retentissements d'une importance primordiale (Freud, 1964: 58).

Evidentemente, cuando llega el momento de repasar los cuarenta años de su existencia, el protagonista infiere:

Es [...] como si aquella corrección y aquella falta de gratitud hubiera inaugurado de algún modo mi vida impartíendome además la orden y el mandamiento original: 'Ahora vete, ahora vete y pecha con tu confusión [...] (p. 245).

En efecto, resulta insoslayable decir que, a partir del complejo de Edipo, se dibuja al trazo lo que sería el hombre que hoy escribe su autobiografía. La casi inexistencia de la imagen del progenitor, que el narrador reduce a una mera comparsa durante los momentos en que los padres impregnan al niño los valores que le permiten su integración social, es un detalle alrededor del que pueden multiplicarse pertinentes interpretaciones. Pues, si en detrimento de aquél, el narrador personaje le permite al Sr Gobernador llegar a desempeñar un papel importante en el eje de las relaciones padres-niño, se podría considerar a su padre legítimo como alguien que no cumplió con sus responsabilidades.

Además, como hemos visto arriba, las distintas posturas del Gobernador en las fotos (aunque se puedan también interpretar como el testimonio del reconocimiento de los padres por haber prestado su ayuda al nacimiento del

protagonista durante aquella noche invernal) nos permiten preguntarnos si era o no el padre legítimo del protagonista-narrador. Es más, ¿No estaría esto en el origen de las actuales relaciones antagónicas con “sus padres”? No lo sabremos decir con certeza, pero sí se puede afirmar sin el menor atisbo de duda que el rechazo de las flores del membrillo por su madre durante la primera infancia es uno de los elementos que influye en la conducta del hombre que, a fin de cuentas, decide vivir en la soledad. Freud mismo, consciente de haber sido el preferido de su madre Amalia desde la tierna infancia apuntará más tarde:

Las personas que se saben preferidas por su madre dan pruebas en la vida de esta particular confianza en sí mismas, de este incommovible optimismo, que no rara vez parecen heróicos y llevan a un éxito real⁶².

Así, Freud subraya que el niño es psicológicamente el padre del adulto. Sin embargo, esta construcción edípica en *Un mundo exasperado* no podría percibirse con la máxima claridad si eludiéramos algunas ideas post-freudianas enunciadas por Jacques Lacan (1901-1981), respecto al complejo de Edipo. En efecto, el psicoanalista francés rompe con el triángulo edípico –padre, madre e hijo- e introduce un elemento novedoso propiciatorio de una estructura en cuatro componentes: padre, madre, hijo y falo.

En este cuadrado, la relación se establece en primer lugar entre la madre, el hijo y el falo. Por la vía imaginaria, ya que existe una complicidad entre la madre y el hijo, éste desea ser su falo. A partir de ahora, el padre, que es una especie de anillo que hace que todo se mantenga unido, establece la ley para que el niño pueda posicionarse en la norma y separarse de su madre. En este sentido, entra en la escena

⁶² Sigmund Freud, cit. Antonio Hernández Rodríguez, *El pensamiento de Sigmund Freud*, Editorial Club Universitario, 2001, p. 13 en www.editorial-club-universitario.es/pdf/230.pdf

lo que Lacan denomina “el padre terrible”, que actúa como superyó. En otros términos, se trata de un padre que “prohíbe la madre”. Según Jacques Lacan,

Éste es el fundamento, el principio del complejo de Edipo, ahí es donde el padre está vinculado con la ley primordial de la interdicción del incesto. Es el padre, nos recuerdan, el encargado de representar esta interdicción (Lacan, 2007: 173).

Llamémoslo siempre con Lacan “la función del padre”, “el Nombre del Padre”, portador de la ley, interdictor del objeto que es la madre. (Lacan, 2007: 193). En la obra de González Sainz, la madre del protagonista cumple una doble función: la de “Madre-Padre” y de “Madre” a secas. La denegación de las flores del membrillo ofrecidas por su hijo, traduce simbólicamente la denegación de su *phallus*, “insignia del Padre, insignia de derecho, insignia de la Ley, imagen fantasmagórica de todo Derecho” (Lacan, 1977: 33). Aunque se puede notar cómo la madre actúa como el “Padre” censor, nos damos también cuenta de que el niño, ahora protagonista narrador de *Un mundo exasperado*, reniega de esta separación y se queda de por vida apegado al deseo materno. Esta renegación o *Verleugnung*, forma parte de la psicosis, de la no aceptación de la separación de su madre, lo que conlleva consecuencias desagradables.

Así pues, se podría comprender el comportamiento antagónico del personaje hacia personas de sexos opuestos, hacia sus amigos, sus colegas y hacia la sociedad en general. Su vida sentimental con Clara, Ana, Sandra, Marta, Blanca, Margarita, etc., nunca fue prolongada. He aquí cómo demuestra suficientemente su incapacidad de entablar una relación permanente con cada una de ellas:

De modo que si Blanca era amable y sencilla, sensual y dicharacha, Ana era por consiguiente complicada y difícil, reflexiva y también sensual. Más tarde dejamos a Ana porque a la que queríamos en verdad era a Blanca, que ya no nos quiere o es mejor que no nos quisiera, y por lo tanto buscamos a otra Blanca como yo busqué a Clara, que era como Blanca y a la que encontré inmediatamente otra Ana, es decir a Marta, de la que esperé y desesperé casi todo porque en realidad yo quería a quien no era Marta ni Ana ni era Blanca ni Clara, sino todas las demás justamente” (p. 80).

Como si estuviese invadido por lo que Sigmund Freud denomina “histeria de angustia”, el que se considera en la obra de González Sainz como “un hombre en realidad de otra época” (p. 201), manifiesta abiertamente un sentimiento de repugnancia respecto a los hombres de la época en la que vive. Una conducta que resultaría, en parte, de las huellas que se grabaron en su mente durante la fase edípica, periodo en que el protagonista no supo vivir y resolver la “castración”, última etapa del Edipo. Jacques Lacan lo aclara con estos términos:

Cuando el niño vive y resuelve la situación trágica y benéfica de la castración, acepta **no tener** el mismo Derecho (phallus) que su padre, en particular no tener el derecho del padre sobre su madre que se revela entonces dotada del intolerable estatus del doble empleo (madre padre para el niño, mujer para el padre), pero el asumir no tener el mismo derecho que su padre, gana la seguridad de tener un día, más tarde, cuando llegue a ser adulto, el derecho que le es ahora negado, falto de “medios”. No tiene sino un pequeño derecho, que llegará a ser grande si sabe él mismo volverse grande, una vez que “coma bien su sopa” ([sic] Lacan, 1977: 34).

Así pues, la segunda parte de estas observaciones de Jacques Lacan, (“pero el asumir no tener el mismo derecho [...] coma bien su sopa”), es lo que no ocurre en el protagonista. Para él, esta resolución del Edipo es una resolución trágica más que benéfica de la castración porque el mecanismo que emplea es el de denegación de esa castración. En su caso, tomando como referencia a Lacan, no llegará a ser grande, porque no sabe volverse grande al no saber comer bien su sopa.

2. LECTURA PSICOANALÍTICA DE *UN MUNDO EXASPERADO, LEJOS DE VERACRUZ, HISTORIA DE UN IDIOTA CONTADA POR ÉL MISMO O EL CONTENIDO DE LA FELICIDAD, DIARIO DE UN HOMBRE HUMILLADO Y NAPOLEÓN VII*

Nos proponemos en este capítulo ocuparnos de la modalidad discursiva elegida por la gran mayoría de los protagonistas de las obras objeto de nuestro estudio. El monólogo constituye para nosotros un guiño para multiplicar interrogantes sobre la situación del hombre en la sociedad contemporánea. El disgusto por la vida comunitaria, el desmoronamiento de los viejos valores que durante muchos siglos habían sostenido las relaciones humanas, el deterioro del amor del prójimo, la pérdida de unos ideales que puedan infundir goce y esperanza a la vida, el pesimismo y la angustia existencial son las causas profundas del presente estado mental del anónimo personaje de la novela de González Sainz, del idiota y del humillado de Félix de Azúa, de la familia Tenorio en la novela de Enrique Vila-Matas y de Hilario H de Javier Tomeo. Cinco obras literarias en las que cada protagonista expresa y padece un drama y un desencanto amargo por la vida.

Estas obras ponen de relieve la degradación psicológica del hombre atrapado en el engranaje de la modernidad. Ya desde la segunda mitad del siglo XIX, periodo en que se tiene lugar un exuberante desarrollo industrial, aparece una cantidad de actitudes desacordes con la forma de vida conocida hasta aquella época, y muchos investigadores empezaron a preocuparse por la situación mental del hombre. El alienista inglés Henry Maudsley (1835-1918), verbigracia, examinando la sociedad inglesa de la segunda mitad del siglo XIX, llega a la conclusión según la cual, durante los últimos diecisiete años, -probablemente entre los años 1850/1867-, se había registrado un incremento de alrededor mil locos al año en la población de

Inglaterra y Gales, mientras que la enfermedad mental brillaba por su ausencia entre los pueblos salvajes o bárbaros⁶³. A su parecer, no sería ilusorio pensar que la locura es hija de la modernización:

Algunos, sin duda, pensarán sencillamente que la superpoblación es el prolífico padre de éste [aumento de la locura], así como de otros numerosos males de la humanidad. En la feroz y activa lucha por la existencia, donde necesariamente la demanda es mucha y la satisfacción es limitada, donde la competencia es por eso mismo severa, los más débiles sufrirán, y muchos de ellos caerán en la locura, quedando fuera del camino (Maudsley, 1991: 72).

Maudsley pone así de relieve una de las principales causas del malestar del hombre moderno aunque sabemos que la locura no es patrimonio de la modernidad⁶⁴. Un malestar que constituirá, medio siglo después, el telón de fondo de los trabajos de Freud, preocupado por la insatisfacción del hombre en la cultura. En su ensayo *El malestar en la cultura* (1930), demuestra que el hombre está invadido por un sentimiento de frustración porque la cultura controla sus impulsos eróticos y agresivos. Y, entiéndase como cultura:

La suma de las producciones e instituciones que distancian nuestra vida de la de nuestros antecesores animales y que sirven a dos fines: proteger al hombre contra la Naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí (Freud, 2003: 35).

⁶³ Según Maudsley, resulta imposible que se produzca una típica locura moral cuando aún no ha tenido lugar el desarrollo moral, por lo que deja por sentado que la clase de locura más común entre los salvajes es la imbecilidad, o la idiocia (Maudsley, 1991: 69-70).

⁶⁴ Véase Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, París, Gallimard, 1972.

Así, el propósito de la cultura es canalizar las conductas humanas restringiendo su libertad y obligando al hombre actuar según las leyes establecidas. En efecto, se trata en primer lugar de controlar los impulsos de agresividad innata en cada ser humano con el fin de establecer una sociabilidad humana que descansa en la paz y la concordia. Además de esta restricción el hombre tiene que soportar las consecuencias relacionadas con la evolución científica, con su exitoso deseo de sujetar las fuerzas naturales, o los mecanismos inventados por él mismo para mejorar cotidianamente su situación en el mundo. Según Freud, el hombre se encuentra privado de la verdadera fuente de placer vital y, por consiguiente:

Cae en la neurosis porque no logra soportar el grado de frustración que le impone la sociedad en aras de sus ideales de cultura, deduciéndose de ello que sería posible reconquistar las perspectivas de ser feliz, eliminando o atenuando en grado sumo estas exigencias culturales (Freud, 2003: 32).

Al lado de estas producciones e instituciones, Freud añade otras fuentes de la infelicidad como las catástrofes naturales, la fragilidad y la caducidad de nuestro cuerpo y la insuficiencia de nuestros métodos para regular las relaciones humanas. Estos tres motivos constituyen las fuentes del displacer de los protagonistas en las obras que nos interesan. A modo de recordatorio, se puede comprobar cómo en *Un mundo exasperado*, el protagonista está en desacuerdo con la sociedad en la que vive. Una sociedad en la que se derrumban los valores humanitarios tales como la ética, la lealtad, la honestidad, la justicia, etc, y donde, su actitud respecto a los demás habitantes de “la Ciudad” le convierte en un apátrida. El protagonista de la novela de González Sainz considera que vive con “gentes sin entrañas [...], gentes incapaces de mantener relaciones afectivas maduras con sus semejantes y que han dado en

suplantarlas por las que traban con los perros, más dóciles, más aquiescentes y manejables [...]” (p. 46).

El idiota y el humillado de Félix de Azúa relatan las dificultades que tienen para vivir, respectivamente, en la sociedad española de los años sesenta y ochenta. El decaimiento de los valores socio políticos afecta al idiota como a los demás niños de su generación y obliga al protagonista, a partir de los cinco años de edad, a ser “el perfecto simulador de la felicidad” (p. 23), en tanto que el humillado vive en una España de los años ochenta, incrédula y dominada por “un espíritu de fracaso, desunión y pérdida” (p. 30), a pesar de que fuera años de gran desarrollo económico y modernización del país.

Enrique Vila-Matas, a través de los hermanos Tenorio, presenta magistralmente el desasosiego de los tres personajes desde tres distintos enfoques. Máximo Tenorio, vivía frustrado tanto en el recinto familiar como en la sociedad en la que vive, en tanto que Antonio Tenorio se suicida por miedo al envejecimiento. Enrique Tenorio, narrador personaje que relata la trágica existencia de su familia, medio por el cual patentiza al mismo tiempo la ilusión de hallar un paliativo digno de proporcionarle el placer por la vida. Una situación de angustia existencial que Javier Tomeo trae a colación con Hilario H un hombre jubilado, solitario y miserable, atormentado en la sociedad de su época.

Frente a su pésima situación, cada uno de estos personajes utiliza una panacea para hacer frente a una existencia agobiante, para poder encontrar motivo de esperanza en la vida y soportar de esta manera el aplastante peso de las vicisitudes. Freud señala que es inherente a la naturaleza humana la búsqueda de fórmulas susceptibles de devolverle la felicidad o situarle en un estado en que crea vivir felizmente:

La vida nos resulta demasiado pesada, nos depara excesivos sufrimientos, decepciones, empresas imposibles. Para soportarla, no podemos pasarnos sin lenitivos ('No se puede prescindir de las muletas', nos ha dicho Theodor Fontane). Los hay quizá de tres especies: distracciones poderosas que hacen parecer pequeña nuestra miseria; satisfacciones sustitutivas que la reducen; narcóticos⁶⁵ que nos tornan insensibles a ella. [...] Voltaire alude a las distracciones cuando en *Candide* formula a manera de envío el mensaje de cultivar nuestro jardín; también la actividad científica es una diversión semejante. Las satisfacciones sustitutivas como nos las ofrece el arte son, frente a la realidad, ilusiones, pero no por ello menos eficaz psíquicamente, gracias al papel que la imaginación mantiene en la vida anímica [...] (Freud, 2003: 19; los subrayados son nuestros).

Las tres píldoras que componen la receta freudiana constituyen “las muletas” de las que se vale el hombre moderno para hacer frente al displacer o superar su degradante estado psicológico. A lo largo de las obras que nos interesan, cada uno de nuestros personajes se apoya en una de ellas para reducir su malestar. Apuntado una vez más al párrafo precedente, puede decirse que el primer elemento subrayado, es decir, lo que Sigmund Freud denomina “distracciones poderosas que hacen parecer pequeña nuestra miseria”, es más o menos conexo al segundo, “satisfacciones sustitutivas”. Por supuesto, la indolencia, la desocupación y la falta de ejercicios recreativos son los factores que agudizan el agobio del hombre, mientras que la actividad artística, la creatividad o la concentración del pensamiento en alguna

⁶⁵ Vilma Cocoz en su conferencia, titulada *Bonjour tristesse*, corrobora esta idea diciendo que “la idea de que el sufrimiento humano puede ser tratado con una droga, con algún lenitivo que alivie el dolor, está presente desde los griegos. Homero, en un pasaje de *La Odisea*, hace que Helena coloque en una copa el elixir (*nepénthes*) con el que poder decir adiós a la tristeza porque ‘procura el olvido de las penas y su causa’. El mito sobre esta ‘droga’ ocupará a filósofos, poetas y médicos porque supone, además, ‘el perdón, la ausencia de resentimiento y el odio’. En www.blogelp.com/index.php?s=alivie

actividad permiten al personaje ahogar el suplicio. Esta última es la solución elegida por casi todos los personajes de las obras que nos interesan.

El monólogo, vía de expresión literaria de los autores, nos permite ver desde dentro a los personajes solitarios, arruinados y pesimistas. Este monólogo desempeña psicológicamente un papel importantísimo puesto que les permite exteriorizarse y aliviar entonces la aflicción del alma. Actúa, pues, el monólogo como una especie de catarsis puesto que se trata de una manera de sacar las lacras anímicas almacenadas, fuente del malestar en que se encuentra el sujeto⁶⁶. Desde luego, la mente se vacía y se alivia ya que una concentración prolongada de las penas vitales no sólo agobia al hombre sino que también es mortífera.

Si se nos permite una mirada en parte simplificadora, al seguir el hilo conductor de destacados críticos, caemos en la cuenta de que la narrativa española de los siglos anteriores pone hincapié sobretudo en el papel desempeñado por el protagonista en la esfera social⁶⁷. Ya decía Aristóteles que la búsqueda de la explicación en las acciones orienta la mimesis. Y así, estos testimonios serían marcas de una expresión literaria más orientada hacia la comparecencia de las acciones, de los acontecimientos o hazañas de uno o más personajes. Muy a menudo, un narrador, a veces omnisciente, relata la vida aventurera de los personajes. Esto es lo que habrá favorecido la adhesión de Luis Beltrán Almería al decir lo siguiente:

⁶⁶ José María Merino opina que “una de las funciones del psicoanálisis es intentar reconciliar al paciente, o al sufriente, con esas ficciones que no tiene muy claras, o que se rebelan un poco dentro de sí mismo. En mi caso, y en mi condición de escritor, no necesito psicoanalizarme porque al escribir, al producir estas ficciones, estoy emitiendo y poniendo en orden mis propios fantasmas, reconciliándolos conmigo mismo y con la realidad”. Véase Conferencia en *Primeras Jornadas Cultura, Medicina y Psicoanálisis. Amor a la Literatura*, 20 de noviembre de 2008.

⁶⁷ Ángel del Río afirmaba que “El español vive más hacia fuera que hacia dentro. Es ante todo, un hombre de acción” (Ángel del Río, 1953: 2), y, una década después Manuel Granell y Antonio Dorta aseveran: “Tampoco parece propia la lengua española para la germinación del Diario íntimo” (Granell, 1963: XI). No obstante, es evidente que las conclusiones a que pueden llevarnos estas afirmaciones pueden resultar muy discutibles.

El cultivo de las posiciones narrativas personal e impersonal es enormemente desigual en la novela española, en la que la posición impersonal domina muy claramente a la personal (Beltrán Almería, 1992: 75).

Ahora bien, dado que la sociedad actual auspicia la multiplicación “des moyens de communications et accroît l’incommunicabilité des êtres” (Didier, 1978: 254), y ya que en estas circunstancias el hombre se ve obligado a convertirse en un ser intimista mucho más recluso en la soledad, nos estamos acercando, en el marco narrativo, al momento en que caería la supremacía de la narrativa impersonal para que emerja la personal. Un procedimiento narrativo escogido por González Sainz en *Un mundo exasperado*, Enrique Tenorio en *Lejos de Veracruz*, Félix de Azúa en la *Historia de un idiota contada por él mismo*, *Diario de un hombre humillado* y, Javier Tomeo mediante el monólogo autocitado de Hilario H, en *Napoleón VII*. El monólogo es por antonomasia el discurso ajustado a la expresión de la crisis psicológica. Silvia Burunat lo dice con estas palabras:

Podríamos creer que las novelas de *stream of consciousness* se ocupan, principalmente, de los neuróticos y de la vida sexual al estilo de Freud. Esto no es lo que distingue a este tipo de literatura. La condición neurótica se ha vuelto normal en este siglo; es la condición general, la condición humana. El mundo empírico produce la personalidad neurótica. La literatura contemporánea trata de investigar la verdadera significación en la personalidad humana más que en la acción social y sus reacciones (Burunat, 1980: 25-26).

Aún más, después de un estudio orientado sobre el monólogo en la poética de Dostoievski, Louis-René des Forêts y Albert Camus, Dominique Rabaté corrobora el punto de vista de Silvia Burunat. Según Rabaté, el monólogo es una modalidad

discursiva eminentemente conectada a nuestra época, propia al hombre contemporáneo aplastado por las consecuencias del progreso científico:

Le monologue est indissociable d'une société des grandes villes, de la production de masse, de l'âge de la reproductivité technique. [...] Le monologue est ainsi; à tous les sens de l'expression, le *procès verbal d'une voix*. Il emblématise dramatiquement le pouvoir du langage, le pouvoir qui est en même temps une vertu et une disgrâce (Rabaté, 1999: 82 / 92).

Cuando Rabaté habla de monólogo a secas, pensamos que se refiere a los diversos tipos de monólogo como el monólogo interior, el monólogo autónomo, autobiográfico, autorreflexivo, memoria, citado, etc, que hemos identificado en el apartado anterior. Centrémonos, una vez más, en la ya mencionada solución freudiana. La búsqueda de “distracciones poderosas” o “satisfacciones sustitutivas” es una especie de muralla de la que se rodea el hombre humillado de Félix de Azúa. Se aplica a la escritura de su diario para imaginar y aligerar la memoria. El día en que empieza su diario, nos dice lacónicamente: “Sólo escriben diarios los solitarios y los fatuos. Yo creo poseer ambas virtudes” (p. 15).

El diarista es en principio, una persona que ansia la paz psicológica, y considera la escritura cotidiana como manera de ampararse de ella para aguantar el peso de la vida, puesto que, según dice Béatrice Didier, “Souvent le diariste est un homme qui pour des raisons diverses, se trouve privé de puissance sociale, politique ou économique” (Didier, 1978: 253). Félix de Azúa parece haber leído no sólo a Béatrice Didier sino también a Alain Girard quien, dentro de las funciones del

diario⁶⁸, presenta en primer lugar la función psicoterapéutica. Al dedicarse a la escritura de su diario, nos dice Girard, el diarista penetra en una fase curativa y se interrumpe la evolución de la enfermedad:

Ainsi, la névrose qui semblait préparer la démarche intimiste, ou les effets d'une disposition névrotique ne se développent pas. Le rédacteur d'un journal assume son destin, s'il ne parvient pas à surmonter toutes ses difficultés. Sa personne n'est pas aliénée. Il réussit à vivre parmi ses semblables, et même à œuvrer. Le journal joue dans son existence un rôle curatif, le libère de ses phantasmes et exerce une véritable fonction psychothérapique (Girard, 1986: 527).

El hombre humillado de Félix de Azúa, al lanzarse en la presentación cotidiana de los sucesos que le ocurren, o que ocurrieron muchos años antes, entra indudablemente en una fase curativa de su yo personal conquistado por la depresión. Desde la perspectiva de Alain Girard, el tiempo de la redacción del diario es el momento del descanso psicológico del diarista. Hablando de éste último, nos dice:

Il prend plaisir à rédiger son journal. Lui qui n'est que trop porté à s'accabler, à se flageller et à s'éprouver coupable, se repose dans ce plaisir qu'il se donne. Il accorde ainsi une détente à la tension de son esprit ; il échappe un moment à la conscience de ses manques (Girard, 1986: 528).

El "intimista" se dedica a una actividad que engaña el aburrimiento. La escritura será su autotratamiento de la locura. De esta panacea se vale Máximo Tenorio, en la novela de Enrique Vila-Matas. Este personaje se encierra en su habitación para dedicarse a la pintura, única manera que le permite cortar todo

⁶⁸ Según Alain Girard, el diario tiene cuatro funciones: a)- Una función psicoterápica, b)- Una función ética, c)- Una función estética, d)- Una función religiosa (Girard, 1986: 527-547).

contacto con el mundo en que vive, adoptando un comportamiento de retiro y de introspección. “Todo el día lo pasaba encerrado pintando, apenas salía del inmueble ni veía a nadie” (p. 31), afirma el narrador. Una conducta que resulta provechosa para concretar sus cuadros que versan sobre una “Colección de óleos sobre el tema fundamental de las esposas perfectas” (p. 53). Estos momentos de absoluta dedicación a la pintura le permiten alejarse de su familia y de la sociedad. La magnitud de sus retablos que salían del ático traduce, por consiguiente, el impacto positivo de la actividad artística en la vida humana. En efecto, en la familia Tenorio, cada hijo se asoma a una rama de la actividad artística.

Antonio Tenorio escribía libros de viajes aun sin haber realizado ningún viaje concreto. Enrique Tenorio, único sobreviviente de la familia, tras sus viajes por África se dedica a la escritura y a la lectura de algunos clásicos que le permitirán recuperar, aunque temporalmente, el placer por la vida. Cuando muere su hermano Antonio, Enrique piensa que llegó el momento oportuno para seguir sus pasos y quedarse a salvo de los golpes de la vida: “la muerte de Antonio me concede una última oportunidad para encontrar un refugio donde poder protegerme de la maldita y horrenda vida verdadera” (p. 27). Esta oportunidad resulta irrefutable, pues, cuando alguien se encuentra en una pésima situación como la suya, “[...] lo más prudente que puedes hacer es retirarte del mundo y dedicarte a escribir un dietario” (p. 158).

Por lo que a la lectura se refiere, afirma: “Del *Quijote*, me queda, sobre todo, el recuerdo del episodio del descenso de Alonso Quijano a la cueva de Montesinos” (p. 198). “La cueva”, en esta novela de Vila-Matas, viene simbolizada por el mundo de las letras, lugar donde Enrique Tenorio empieza una vida nueva, una vida diferente de la que afronta desde hace más de veinticinco años. La escritura o la lectura de un libro interesante representan así, un lugar de recogimiento, una vía

saludable para deshacerse de una depresión psicológica, alejarse en mundos imaginarios. Este es, en efecto, uno de los métodos que el norteamericano Dale Carnegie aprovecha para librarse de las preocupaciones⁶⁹:

He descubierto que puedo expulsar la preocupación de mi mente leyendo un libro absorbente. A los cincuenta y nueve años tuve una prolongada depresión nerviosa. Por entonces empecé a leer la monumental *Vida de Carlyle*, de David Alec Wilson. Influyó mucho sobre mi convalecencia porque la lectura me absorbió a tal punto que olvidé mi abatimiento (Carnegie, 1993: 290).

En cuanto a la tercera posibilidad de escapar de las miserias del malestar presentado por Freud, la obra de Javier Tomeo no nos informa si Hilario H recurre a la droga⁷⁰ para convertirse en Hilario-Napoleón. Se puede, por lo menos, decir que entra en un proceso de sublimación. Hilario H se eleva para ponerse encima de su situación natural. Ya no es un desgraciado jubilado sino el séptimo Napoleón que estaba esperando el mundo. Una situación que se asemeja al del personaje Pichula Cuella, en *Los cachorros* del escritor peruano Mario Vargas Llosa. Ese personaje supera su castración física con el enamoramiento de Teresita, chica que le permite reconsiderar su vida. Pero el suicidio del personaje Cuella es el testimonio de la incapacidad de permanecer para siempre en un estado sublimatorio, igual que Hilario H huye al final de sus delirios napoleónicos para volver a la situación inicial, según ya hizo en su momento el personaje cervantino.

⁶⁹ Para librarse de las preocupaciones, Dale Carnegie se vale de cinco métodos: 1. Vivir con afán y entusiasmo, 2. Leer un libro interesante, 3. Practicar juegos, 4. Descansar durante el trabajo, 5. Tratar de ver los problemas en su verdadera perspectiva (Carnegie, 1993: 290-291).

⁷⁰ No estará de más recordar que Andrea, la protagonista de *Nada* de Carmen Laforet, recurre a los cigarrillos para olvidarse del hambre y de la pobreza. Las virtudes de la nicotina vienen mencionadas en las siguientes declaraciones: “[...] me acostumbré a comprar cigarrillos, que ahorraba para las épocas de escasez de comida, ya que me aliviaban y me ayudaban soñar proyectos deshilvanados” (Laforet, 1996: 132).

Sin embargo, si admitimos con Freud que las distracciones, el arte y los narcóticos constituyen los tres principales lenitivos para escapar del malestar, no se debe olvidar que el ser humano no está preparado para vivir permanentemente en la felicidad. Puede que nuestra conducta incongruente en la vida sea una de las fuentes de nuestras desgracias. Es lo que ocurre con los duelos⁷¹ no elaborados. *Lejos de Veracruz*, de Enrique Vila-Matas nos demuestra cómo Máximo Tenorio, Antonio Tenorio y de Enrique Tenorio tienen la costumbre de pasar página ante la muerte.

En efecto, para Antonio Tenorio, la muerte resulta algo banal, razón por la cual cuando vuelve Enrique de sus viajes por África, lo recibe con la falsa noticia de la muerte de Máximo Tenorio. Además, no se nota por su parte ninguna tristeza tras la muerte de su padre. Por el contrario, se enorgullece del liderazgo que desempeña dentro de la familia Tenorio y se autoproclama “el león de la tercera planta” (p. 41). Ante la muerte de su padre, Máximo Tenorio se distingue por la misma indiferencia. En efecto, el único recuerdo que guarda de su padre es el nombre que le dio. Por eso dice a Enrique: “-Papá murió mientras tú cazabas leones. A él sólo le agradezco el nombre que me puso. Máximo Tenorio. Es un buen nombre para un pintor” (p. 53). Lo que resulta curioso es que, ante esta noticia, Enrique Tenorio no manifiesta ningún pensamiento piadoso sobre el difunto.

Más tarde, invadido por el instinto fraternal, Enrique Tenorio coge el vuelo rumbo a la isla de Beranda con el propósito de celebrar los funerales de Máximo (pp. 125-156). La voluntad de investigar la muerte de su hermano en esta isla se ve a partir de la decisión de realizar ese viaje. Este anhelo se profundiza cuando entra en

⁷¹ Vilma Cocoz afirma que Hamlet es el paradigma del drama del hombre moderno, en su incapacidad para actuar a falta de haber resuelto adecuadamente el duelo por su padre y por Ofelia. Partiendo de este caso, Vilma toma la novela de Françoise Sagan, *Bonjour tristesse*, como un reflejo de la modernidad, sujeta al imperativo que se reduce, fundamentalmente, a pasar página, a no ocuparse demasiado tiempo en el duelo. [Conferencia en el Instituto del Campo Freudiano de Madrid, 06 octubre 2008]. Véase www.blogelp.com/index.php?s=alivie

contacto con el taxista Pascual, el isleño que identifica a Marilú, la novia del difunto. Ya que Marilú, apodada Rosita Boom Boom Romero, “símbolo de la eterna y antigua serpiente” (p. 137), quiere aprovecharse de la herencia legada por Máximo a favor del “Hospital de San Carlos que atendían las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paúl” (p. 149), Enrique acude a la “oficina del detective Sivori” con el fin de buscar “su ayuda en mi intento de que no hereden nunca los asesinos” (p. 143), pero tanto el lenguaje que utiliza como los elementos contextuales hacen que el lector tenga indicios de que no debe tomar muy en serio todo el episodio.

Desafortunadamente, este entusiasmo se neutraliza en el encanto físico de la presunta asesina de su hermano. Enrique se olvida del motivo de su viaje a Beranda, ya no le preocupan los funerales de su hermano sino la bella y seductora mulata Marilú. “Imposible permanecer indiferente a ella”, dice (p. 131). El amor por la asesina de su hermano le hace perder la sensatez, descuidar la obligación de honrar la memoria del difunto:

Pues lo cierto es que para mí desapareció todo a su alrededor y por unos instantes hasta casi me olvidé del pobre Máximo, incapaz yo de pensar y ver otra cosa que no fuera aquellos ojos obsesivos de Rosita (p. 132).

Por eso llega Enrique Tenorio después de una “noche de sexo duro y sin límites” (p. 148), a prestarle su ayuda sosteniendo ante el detective que Máximo tenía desequilibrios mentales. Se visualiza, de manera tangible, dentro de la familia Tenorio la presencia de los duelos no elaborados, no resueltos, que acarrearán una serie de desgracias en la vida de los tres Tenorio. Antonio Tenorio pierde el gusto por la vida y se suicida en tanto que Máximo se ve arruinado y asesinado por una prostituta. Enrique Tenorio no encuentra ningún lenitivo capaz de procurarle placer

por la vida: “Pero la verdad es que ni escribiendo hallo la pretendida paz de espíritu” (p. 158). Peor aún, cuando más tarde viaja a Montecarlo para encontrar a Rosita, pierde otro brazo: “Volví esta vez desprovisto de lo más elemental: sin mis dos brazos. Uno estaba escayolado y el otro hacía tiempo que estaba amputado” (p. 165). He aquí la pésima situación de un hombre física y psicológicamente afectado por no haber resuelto los duelos familiares, un alma en pena suspendido en un perpetuo duelo que no consigue concluir. Las desgracias humanas parecen estar ligadas a su manera de llevar ilógicamente la vida.

3. ESTUDIO PSICOCRÍTICO DE *EL MISTERIO DE LA CRIPTA EMBRUJADA, EL LABERINTO DE LAS ACEITUNAS Y LA AVENTURA DEL TOCADOR DE SEÑORAS*, DE EDUARDO MENDOZA.

Les poètes et romanciers sont de précieux alliés de l'homme de science et leur témoignage doit être estimé très haut car ils connaissent entre ciel et terre bien des choses que notre sagesse scolaire ne saurait encore rêver. Ils sont dans la connaissance de l'âme nos maîtres à nous, hommes vulgaires, car ils s'abreuvent à des sources que nous n'avons pas encore rendues accessibles à la science (Freud, 1971: 111).

Utilizar la psicocrítica como instrumento del análisis textual requiere, en primer lugar, un breve preámbulo sobre los principales mecanismos que rodean su nacimiento. Al principio, el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, se ocupa fundamentalmente de las patologías mentales –histeria, neurosis obsesivas, y perversiones-, y se preocupa por buscar en el Hombre la presencia de pensamientos reprimidos en el inconsciente, que se materializan en la vida real, bajo la forma de síntomas, sueños, lapsus, etc, es decir, las llamadas formaciones del inconsciente. En efecto, Freud parte del postulado según el cual el inconsciente y la conciencia son instancias inherentes al ser humano. A partir de ahí, intenta interpretar esas formaciones del inconsciente para desvelar los deseos que en ellas aparecen disfrazados por efecto de la censura que impone el yo. Con este procedimiento, el psicoanalista hace hablar lo inconsciente (Milner, 1984: 117), y permite que los impulsos reprimidos sean perceptibles y surjan en el discurso verbal del sujeto.

Destacamos, entonces, que en el campo de la salud mental, el psicoterapeuta establece un diálogo con el paciente, con vistas a vencer las resistencias que impiden el surgimiento de lo inconsciente para, de esa manera, leer en su pasado lejano los

gérmenes de la enfermedad. Este método es llamado por Freud y sus seguidores la cura analítica, una operación laboriosa:

Qui arrive péniblement à faire surgir ces événements [se refiere a los acontecimientos importantes que originaron las germinaciones inconcientes] à la conscience après une longue, très longue, série d'entretiens (Milner, 1984: 120; lo destacado es nuestro).

El personaje del loco en la serie policiaca de Eduardo Mendoza está en un manicomio, pero el texto no nos ofrece la cura analítica del doctor Sugrañes, - “psiquiatra eminente, especialista en rehabilitación de psicópatas con tendencias delictivas” (ATS: 210)-, aunque el doctor alabe la conducta del demente durante su estancia entre los muros del sanatorio. Dicha cura resultaría de la perfecta colaboración que nace entre el médico y el enfermo. La relación dialógica establecida entre los dos es un elemento determinante para que el psicoterapeuta alcance su propósito, detalle que el doctor Sugrañes recuerda al jefe de la policía, el comisario Flores, desde su primera conversación:

-Comisario [...], está usted en presencia de un hombre nuevo de quien hemos erradicado todo vestigio de insania, logro del cual no debemos vanagloriarnos los médicos, porque, como usted bien sabe, en nuestra rama profesional la curación depende en un alto porcentaje de la voluntad del paciente y en el caso que nos ocupa me cabe la satisfacción de manifestar que el paciente [...] ha puesto de su parte un esfuerzo tan notable que puedo calificar su comportamiento, lejos de delictivo, de ejemplar (MCE: 20).

En efecto, si el narrador de Eduardo Mendoza, por motivos no elucidados, prefiere hacer abstracción del proceso de curación en el que intervienen los dos

personajes (el anónimo protagonista personaje del loco y el doctor Sugrañes), Evelyn Poudi Ngolle, en *Sous la cendre le feu*, hace una demostración rigurosa de la cura analítica asentada por Sigmund Freud. En la obra de la escritora camerunesa, la heroína, la señora de Mohammadou apodada “Mina”, se vuelve loca por causa de las atrocidades experimentadas y agazapadas en el inconsciente desde la infancia, la adolescencia, y la actual vida conyugal. Durante la cura analítica, el doctor Lobé, psicoterapeuta, alienta al paciente a implicarse en el diálogo o la expresión verbal, vía a partir de la cual hablará de todos sus recuerdos. Así es cómo esta comunicación permite, por un lado, que el médico pueda alcanzar el centro de las causas de sus presentes perturbaciones psicológicas, y, por otro lado, ayuda al sujeto a liberarse de su sufrimiento:

Dites toujours, Madame Mohammadou. Vous savez, les problèmes les plus graves qui secouent le psychisme de l’adulte ont souvent leurs racines dans leur enfance. Si nous gardions intacts nos souvenirs d’enfance, peut-être serions-nous en mesure de mieux expliquer certains de nos comportements d’adultes. Malheureusement, le temps qui passe estompe la plupart de nos souvenirs, ne laissant dans notre subconscient que les reminiscences qui ne sont pas toujours dénuées d’effets sur notre moi. Pourtant le moindre petit détail pourrait être utile, dans votre cas (Mpoudi Ngolle, 1990: 90-91).

Nos situamos aquí en un caso del tratamiento clínico de la enfermedad mental. Un tratamiento que nos conduce al pasado del sujeto para que veamos las circunstancias causantes de la crisis psíquica, ya que, según recuerda Jean-Paul Sartre:

Pour Freud, comme pour nous, un acte ne saurait se borner à lui-même: il renvoie immédiatement à des structures plus profondes. Et la psychanalyse est la méthode qui permet d'explicitier ces structures (Sartre, 1979: 513).

Pero, para que la búsqueda de estas estructuras no se redujera al campo de la medicina, Freud publica dos obras: *La interpretación de los sueños* [1901] y *Sobre la enseñanza del psicoanálisis en la Universidad* [1919]. En estas obras, ensancha el campo de acción del psicoanálisis en el dominio artístico, filosófico, y religioso. Así, en *Delirio y sueños en la 'Gradiva' de Wilhelm Jensen* [1906], se acerca a la crítica literaria aplicando sus teorías sobre la interpretación de los sueños, y llega a la conclusión según la cual el psicoanálisis literario intenta detectar y analizar traumas psíquicos, complejos diversos, o perturbaciones oníricas. Estos trabajos de Freud propiciarán el nacimiento de otros como el "Psicoanálisis Existencial"⁷² de Jean-Paul Sartre, el "Textanálisis"⁷³ de Jean Bellemin-Noël, el "Semanálisis"⁷⁴ de Julia Kristeva y, la "Psicocrítica" de Charles Mauron.

Nacida en 1948, la psicocrítica tiene como propósito fundamental, reconstruir la génesis de una obra literaria, y, sobre todo, buscar la personalidad inconsciente del autor. En *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la*

⁷² Jean-Paul Sartre centra su reflexión en la condición humana y se ciñe en la angustiada situación del hombre en la sociedad. Critica la psicología y el psicoanálisis porque investigan obstinadamente causas abstractas antes que considerar al Hombre como un ente hecho de proyectos individuales. Las discrepancias entre lo que considera como "psicoanálisis empírico" y su Psicoanálisis existencial vienen en las siguientes expresiones: "La psychanalyse empirique part, en effet, du postulat de l'existence d'un psychisme inconscient qui se dérobe par principe à l'intuition du sujet. La psychanalyse existentielle rejette le postulat de l'inconscient: le fait psychique est, pour elle, coextensif à la conscience" (Sartre, 1979: 630).

⁷³ Con este término, Jean Bellemin-Noël se preocupa por la búsqueda del "inconsciente del texto". Se trata de un psicoanálisis textual que consiste según dice Gérard Gengembre, "de mettre hors jeu l'auteur pour se consacrer au texte, dont on suppose qu'il possède un inconscient" (Gengembre, 1996: 20).

⁷⁴ El semanálisis se relaciona más o menos con el significado intrínseco del lenguaje. Según Julia Kristeva, la *sémanalyse* estudia "dans le texte la signifiance et ses types, aura donc à traverser le signifiant avec le sujet et le signe, de même que l'organisation grammaticale du discours, pour atteindre cette zone où s'assemblent les *germes* de ce qui *signifiera* dans la présence de la langue" (Kristeva, 1969: 9).

psychocritique [1962], obra en la que asienta sus bases metodológicas, Charles Mauron se apoya en los poemas de Mallarmé, Baudelaire, Nerval y Valéry para destacar en ellos las caras veladas de cada uno de estos autores.

Insiste, en su método, en una concentración absoluta y en una actitud meditativa del analista sobre todos los componentes del lenguaje textual. La postura del psicocrítico ante un texto ha de ser similar a la del médico durante el examen clínico de una persona:

C'est bien l'homme et son cas clinique qui intéressent le médecin. Le psychocritique, pour sa part, ne perd pas le texte de vue" (Mauron, 1962: 25).

Resulta imprescindible, durante esta mirada atenta del texto, escudriñar las palabras aparentemente anodinas para desenterrar sus significados latentes, de ahí la consideración de la psicocrítica como auténtico ejercicio intelectual que pretende:

Accroître notre intelligence des oeuvres littéraires simplement en découvrant dans les textes des faits et des relations demeurés jusqu'ici inaperçus ou insuffisamment perçus et dont la personnalité inconsciente de l'écrivain serait la source (Mauron, 1962: 13).

Para alcanzar este objetivo, es decir, extraer del texto la personalidad inconsciente del escritor, Mauron se vale de cuatro operaciones: 1- sobrepone los textos de un mismo autor para que den a conocer las imágenes obsesivas y posiblemente involuntarias, 2- estudia las estructuras repetitivas propiciatorias del mito personal del autor, 3- interpreta el mito personal, 4- compara con la biografía del autor (Mauron, 1962: 32).

Intentaré desarrollar ahora este procedimiento mauroniano. Tratándose del primer punto, es decir, la sobreposición de textos, en el caso de Stephane Mallarmé, por ejemplo, -igual que con los demás poetas-, Mauron elige una serie de poemas y los sobrepone, como las fotografías, pero no para dedicarse luego a un estéril parangón visual, sino para lanzarse a una especie de excavación textual que permitirá, según subraya Marcel Marini:

Chercher des coïncidences de signifiants verbaux ou figuraux dans des textes manifestement différents [...]. Le réseau associatif est donc une structure textuelle commune à plusieurs textes et ‘autonome’ par rapport au thème conscient de chacun: il dessine une ‘figure’ présente de façon éparse dans chaque texte (Marini, 1990: 72).

Veamos, pues, *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas* y *La aventura del tocador de señoras*, para determinar la temática recurrente. En primer lugar, el rastreo de la primera obra de la trilogía mendocina nos permite presentar los siguientes resultados: **-El personaje del loco;** **-La presencia de la iglesia católica:** la madre superiora, las monjas, el colegio de las Madres lazaristas de San Gervasio, un milagro de la virgen del Carmen (MCE: 33), la “inmunda” revista “Rosas para María” (MCE: 102); **-Antiguos inquilinos o colaboradores de una congregación religiosa católica:** Don Cagomelo Purga, el primer jardinero del Colegio de las Madres lazaristas de San Gervasio (MCE: 78), **-El dentista Plutonio Sobobo Cuadrado** (MCE: 162). **-La Mujer:** -la esposa del dentista, -Mercedes Negrer, -la prostituta Cándida, la madre del protagonista (MCE: 139/200), -Isabel Peraplana. **-La sociedad:** abismo entre pobre y ricos; **-El plurilinguismo:** francés, el inglés, el catalán y algunos germanismos.

Respecto a *El laberinto de las aceitunas*: **El personaje del loco**, -**Una congregación religiosa**: el monasterio, los monjes, el reverendo padre prior (p. 266), “Fray José María, 1472-1541” (p. 284), **La mujer**: Clotildita (antigua esposa del historiador Don Plutarquete Pajarell), Suzana Trash (la Emilia), Pustilina Mierdalojo (p. 198), María Pandora; -**El plurilinguismo**: el castellano, el francés, el inglés, el italiano; -**La sociedad**: injusticias sociales, la violencia. *La aventura del tocador de señoras* repite los mismos detalles pero con una ligera matiz: **El personaje del loco**, **La Mujer**: Cándida, Reinona, Ivet Pardalot. **El plurilinguismo**: el castellano, el francés, el inglés, el escandinavo, etc., **La sociedad**: la violencia, las injusticias; -**La alusión a la iglesia católica**: la presencia de un cura (p. 85).

Esta primera fase permite diseñar la red asociativa o participativa, denominada por Mauron como “réseau associatif”. Tenemos una red variada, compuesta por la figura del personaje del loco, la omnipresencia de la iglesia católica, del tema de la mujer, de la sociedad y del plurilinguismo que, aunque traducen los rasgos destacados de la poética mendocina, aparecerían a veces inconscientemente cuando redacta sus obras. Estos aspectos simbolizarían las imágenes obsesivas, las ideas maestras que anhelan al escritor. Automáticamente los repite en sus obras puesto que anidan sistemáticamente en la *psyché*. El “mito personal”, así lo denomina Charles Mauron, es:

Le phantasme le plus fréquent chez un écrivain, ou mieux encore l’image qui résiste à la superposition de ses textes (Mauron, 1962: 209-210).

El estudio efectuado anteriormente de la voz narrativa y el esquema actancial, reafirman aún más los elementos mencionados, pues cada uno de ellos representa una

fibra del tejido del fantasma recurrente en la poética mendocina. *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas* y *La aventura del tocador de señoras*, circunscriben dos periodos importantes de España: la España post-franquista y contemporánea. En total, veintiún años (1979-2001) durante los cuales, el personaje del loco, núcleo de las tramas novelescas, surca la ciudad barcelonesa presentando la vida social en su globalidad. Se presenta así como portavoz del autor, pues, la obra de arte representa según Freud,

Un dominio intermedio entre la realidad, que nos niega el cumplimiento de nuestros deseos, y el punto de la fantasía, que nos procura su satisfacción (Freud, 1986: 1056).

Eduardo Mendoza se ocultaría detrás del anónimo personaje para caricaturizar la imagen de la iglesia católica. El escritor desarrolla su intención crítica y satírica de esta institución religiosa valiéndose de la figura de algunos personajes, desacralizando su recinto, poniendo en tela de juicio su espíritu pecaminoso. Vayamos ahora al grano para demostrar cómo se ilustra en los textos superpuestos. El autor de *La ciudad de los prodigios* toma como espacio medular en *El misterio de la cripta embrujada*, el Colegio de las madres lazaristas de San Gervasio.

Al localizar la desaparición de la niña, Isabelita Peraplana (p. 84), en este centro educativo, se intentaría subrayar la incapacidad y la ineficacia de las “madres Superiores” y de la Iglesia en general, de velar por la seguridad de los alumnos, quitándole así a la Iglesia la banderola de la formación intelectual y cuestionando al mismo tiempo los valores espirituales de la sociedad española. Una idea que corrobora virtualmente el primer jardinero del colegio, Don Cagomelo Purga, explotado durante tres décadas por los que pretenden encarnar la justicia y la virtud.

En efecto, en los recuerdos de Don Cagomelo Purga, no se percibe ningún sentimiento de nostalgia. Al mandarle a la jubilación, las monjas le dieron tan sólo una hora para recoger sus cosas y marcharse (MCE: 81). Además, le dice al personaje del loco:

Las monjas me pagaban por debajo del sueldo mínimo y nunca me afiliaron a la seguridad social ni al montepío de jardineros. Fui feliz porque me gustaba el trabajo y porque me permitían asistir a la capilla cuando no estaban las niñas (MCE: 80).

Por otro lado, si después de realizar sus estudios, merced a la ayuda de la feligresía, [“personalmente, hice todos mis estudios con ayuda de becas y de unas clases particulares que me proporcionaron los jesuitas a través de la congregación” (MCE: 162)], el odontólogo Plutonio Sobobo Cuadrado lleva una vida deshonrada, se podría interpretar su comportamiento como consecuencia de la educación que le inculcaron. La implicación de este antiguo alumno de los jesuitas en la desaparición de la niña en el colegio de las madres lazaristas de San Gervasio es una manera por parte del autor de ridiculizar la educación adquirida.

La figura decadente de la iglesia católica, o su colapso, se ilustra, una vez más, en *El laberinto de las aceitunas* cuando el protagonista y el viejo historiador Don Plutarquete llegan a un monasterio. En este hogar de “monjes endemoniados” (p. 279), de ochentones (p. 268), donde a uno le coge de repente el deseo de auto-flagelarse con un cinturón (p. 277), se refleja la imagen de una cofradía apartada de la ortodoxia. Por eso el loco llega a decir, de manera contundente:

No se nos ocultaba la posibilidad de que el monasterio, desviado de sus píos fines, fuera en realidad la guarida del enemigo y sus huestes demoníacas (p. 264).

En estos textos podría entenderse que se cuestiona la práctica de las instituciones católicas también a través del personaje Sor Consuelo, la joven Superiora del hospital de San Ubaldo de Bassora, en la provincia de Barcelona. *El año del diluvio* presenta cómo, llevada por la fuerza del deseo amoroso, esta religiosa acaba en los brazos del terrateniente Don Augusto Aixelà de Collbató, y, aun después no siente ningún arrepentimiento y afirma con un tono desafiante:

Para obtener el perdón de Dios hay que haberse arrepentido de lo que uno ha hecho y yo de esto no me arrepentiré jamás, estoy perdida (Mendoza, 1992: 99)⁷⁵.

Es más, se despega de la sobreposición de las obras mendocinas la figura de la mujer. La pintura que ofrece el escritor barcelonés de la mujer, no es del todo halagüeña. La trilogía deja visualizar la precariedad de su situación en el hogar y en la sociedad española postfranquista. Es menester recordar que las normas de la sociedad franquista atribuían a la mujer, manantial de virtudes en la vida familiar, un papel esencialmente doméstico: casarse, dar a luz y cumplir con todas sus obligaciones en el hogar.

Además, por la ley de mayo de 1939, se restringe la libertad femenina. La educación que reciben los niños y las niñas es diferente desde la infancia. En los

⁷⁵ Al final de la obra, Eduardo Mendoza matiza, sin embargo, esta postura de sor Consuelo con una carta autoculporatoria que la protagonista dejó en su casa antes de irse al hospital donde pasó los últimos instantes de la vida. En la carta que dirige al doctor Suñé, confiesa: “Hace ya muchos años, perdí primero la cabeza y luego el honor entre los brazos de un hombre por cuyo amor habría abandonado la vida religiosa de no haber interpuesto Dios en mi camino Su inapelable Voluntad. [...] Ahora ha llegado al fin el momento de rendir cuentas al Altísimo y lo afronto con miedo; confío en Su Misericordia Infinita, pero temblo al pensar en el rigor de Su Justicia, a la que he pretendido en vano burlar todos estos años [...]” (Mendoza, 1992: 169 y 170).

Usos amorosos de la postguerra española Carmen Martín Gaité señala que mientras que a ellos se les prepara para desempeñar un papel futurista más exaltado, lo que ellas reciben es una enseñanza de “invernadero” (Martín Gaité, 1988: 98). Estos factores sociales contribuyen a etiquetar la figura femenina como un ente socialmente débil, condenada a vivir bajo la tutela del hombre. He aquí el atestado de Carmen Martín Gaité:

No puede una mujer sentirse placenteramente feliz sino bajo el cobijo de una sombra más fuerte. Más fuerte en todo: en lo sentido y lo imaginario. Precisa nuestra feminidad sentirse frágil y protegida” (Medina, “Consúltame”, 13 de junio de 1943 en Carmen Martín Gaité, 1988: 50).

La trilogía policiaca de Eduardo Mendoza parece ir a contra corriente de este “dogma”. La infelicidad es el rasgo dominante que caracteriza a las mujeres de estas obras. La señora del dentista Plutonio Sobobo Cuadrado en *El misterio de la cripta embrujada*, y Clotildita, divorciada del historiador Don Plutarquete, en *El laberinto de las aceitunas*, con todos los matices del tono humorístico de las obras, son entes vulnerables que añoran el hecho de haber sido “bajo el cobijo” de su marido. Además, la madre del protagonista tiene que aguantar el peso diario de los trabajos caseros. Al hablar de su madre, el personaje del loco afirma:

Mamá, agotada por los interminables quehaceres del hogar y, sobre todo, por las asiduas y fogosas atenciones de que su primo le hacía objeto” (LA: 200).

Pues bien, una situación complicada es también la de Mercedes Neger, o la de la prostituta Cándida, mientras que surge un rayo de esperanza a través del exilio

de Ivet a Estados Unidos, en *La aventura del tocador de señoras*. Esto traduciría, la preocupación inconsciente del autor de abogar por la emancipación de la mujer, la que sueña con los estudios universitarios como Ivet y, por supuesto, la que sueña con desempeñar un papel relevante en la sociedad, fuera de las degradantes y aplastantes exigencias del hogar. Ésta es una obsesión que acosa al escritor y figura en *La isla inaudita* (1989), obra en la que María Clara Dolabella ejerce una profunda dominación sobre Fábregas y motiva el juicio de Jeffrey Oxford, para quien la obra es:

A new paradigm of the female Hispanic psyche. No longer does the female simply fill the role of what Aldaraca calls ‘el ángel del hogar’ or the tempting seductress, a quiet woman in the background acquiescing to male desires and commands; here, the female becomes central to the narrative, at times often controlling the pace of the narrative and the (male) characters’ actions” (Oxford, 2002: 91).

Este tema nos conduce a la sociedad española de la transición democrática. Es otra obsesión de Mendoza presentar la opacidad del horizonte social, la penosa e incierta situación en la que se encontraba la mayoría de los españoles durante la transición democrática, mientras que unos pocos se enriquecían fraudulentamente como la familia Peraplana o Manuel Pardalot. Resultaba ilusorio para un joven ser optimista en la vida. Esta situación viene subrayada por los personajes del loco e Ivet, respectivamente, en las dos últimas obras de la trilogía. En *El laberinto de las aceitunas*, se preocupa por saber “cómo podía uno encarar el futuro con confianza y rectitud de miras si el pasado era una madeja entreverada de grietas y sombras, [...], y el presente una incógnita tan poco esperanzadora [...]” (p. 313). Sumándose a esta observación del protagonista, Ivet hace el mismo retrato de la España postfranquista:

“el pasado era oneroso, el presente agitado, el futuro incierto. Al amparo de la confusión, en la que más de un infeliz recibió un mamporro, los audaces hicieron fortuna” (ATS: 260).

Por lo que se refiere a la última etapa del método mauroniano, es decir, la comparación con la biografía del autor, es de recordar que la crítica biográfica fue iniciada por Charles Augustin de Sainte Beuve (1804-1869) a partir de la segunda mitad del siglo XIX y desarrollada por el fundador de la crítica genética Gustave Lanson (1857-1934). Según estos críticos, la biografía del autor y todo lo que se relaciona con ella, pueden servir para la explicación de una obra literaria, convirtiéndola así en un espejo donde el alma del hombre escritor se refleja. Durante el principio del siglo XX, muchos escritores franceses recurren a la biografía para explicar las obras o la vida de sus contemporáneos. Es el caso, por ejemplo, de Jean Paul Sartre con *L'idiote de la famille* dedicada a Gustav Flaubert.

Charles Mauron va un poco más lejos. Considera la obra literaria como palanca giratoria de su praxis psicocrítica y acude a la vida del autor, al final, sólo para comprobar los indicios textuales, y ver la relación que existe entre la interpretación del mito personal y la personalidad inconsciente del autor. Se trata de intentar ver las relaciones que se establecen entre la vida de Eduardo Mendoza y el mito personal desarrollado, procurando ir, según puntualiza Carlos Reis:

desde las relaciones de parentesco hasta las condiciones concretas de existencia, desde la formación intelectual hasta las lecturas, preferencias literarias, situación profesional, amistades, posición económica, etc. (Reis, 1989: 54).

Así pues, considerando que “l'artiste travaille avec son inconscient” (Milner, 1980: 117), se trata de demostrar cómo la vida del autor favorece inconscientemente

la emergencia del mito personal. *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas* nos introducen en el medio religioso. La cripta y el misterio enunciados respectivamente en las dos obras, revelan algunas perversidades de la vida de las monjas y de los monjes, y un mundo de aventuras y misterios que se hunde en el inconsciente juvenil, como pudo ser el de Eduardo Mendoza quien estudió en el colegio religioso de los Hermanos Maristas entre 1950 y 1960.

Ya que nos centramos únicamente en los datos que nos proporcionan la biografía del escritor barcelonés, puede decirse que el modo de vida de estos religiosos debe de haberle afectado psicológicamente. También resulta importante mencionar que, como hijo de un fiscal y de una ama de casa, la situación de la sociedad en que creció puede afectar la construcción del mundo literario del adulto. Si durante aquella época se encontraba en la imposibilidad de opinar sobre la religión católica o la situación de la mujer española, hoy, la creación artística le permite a Eduardo Mendoza dibujar lo sepultado en el inconsciente.

Además, el cliente del manicomio, después de cinco años entre los muros del sanatorio, sale con el propósito de llevar a cabo sus pesquisas, y se da cuenta de que nada había cambiado en la sociedad barcelonesa: “Me tranquilizó ver que en cinco años la ciudad no había cambiado demasiado” (MCE: 47). Un elemento biográfico señala que el primero de diciembre de 1973, Mendoza abandona Barcelona para irse a Nueva York, donde trabaja como traductor de la ONU hasta 1978. A su parecer, uno de los principales motivos por el que se marchó de Barcelona es que: “España en aquellos años era triste, amarga y violenta”. Un juicio casi idéntico al que hace el protagonista en *El misterio de la cripta embrujada*. Aún más, la trilogía rebosa de un uso variadísimo de palabras tomadas de diversas lenguas extranjeras utilizadas por el loco y otros personajes de la obra, que podría relacionarse con el hecho de que

Eduardo Mendoza fuera traductor de la Organización de Naciones Unidas (1973-1978). Durante los años 80, le tocó ser intérprete de Felipe González y de Ronald Reagan y, entre 1995-2001, imparte clases de traducción en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Así, deja aflorar en el texto, mediante múltiples voces narrativas, lenguas como el francés, el inglés, el catalán, etc. que maneja con soltura. No se debe pasar por alto el tono jurídico que el loco adopta en todas sus pesquisas, es también reveladora de la figura del autor, que se familiarizó con el lenguaje jurídico y burocrático trabajando como abogado en el caso de la “Barcelona Traction”, y en la asesoría jurídica del “Banco Condal” en 1972⁷⁶. Esta interpretación de las obras mendocinas a través de los datos biográficos, sería solo alusiva a una parte o ciertos elementos de la ficción que han sido “literalizados” y se han “transformado en parte del mundo semiótico; es decir, la vida del autor pasa a ser ficcionalizada” (Toro, 1995: 84-85).

El loco sería la encarnación del propio Eduardo Mendoza, que se disfraza con este velo para presentar la sociedad española post-franquista y contemporánea. Con estos datos biográficos de Eduardo Mendoza, hace falta, una vez más, puntualizar la opinión de François Pierre por lo que a la autobiografía se refiere. En efecto, casi al final del régimen del general Franco, los escritores españoles, por haber visto su identidad falsificada durante la dictadura, recurren a la autobiografía para presentar la realidad que vivieron en aquella época, con la intención de tener una nueva visión del mundo. Por eso dice:

On assiste, par conséquent, dès le début des années 70, à une véritable recrudescence du geste autobiographique chez les auteurs espagnols. Leur principal souci, après les longues années de dictature, est la

⁷⁶ Eduardo Mendoza, en www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/cronología.htm

conquête de la lucidité. Il leur faut donc analyser le passé, afin de mieux vivre le présent (Pierre, 2001: 361).

Siguiendo los procedimientos metodológicos de la psicocrítica de Charles Mauron, hemos puesto de relieve el mito personal del escritor barcelonés. Al poner a prueba dicho mito personal, la personalidad inconsciente del autor, y, teniendo en cuenta su biografía, convalidamos los resultados obtenidos y señalamos que, en cierta medida, habría una influencia de su infancia y de las circunstancias de su entorno familiar y social en *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas* y *La aventura del tocador de señoras*.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

De la misma manera que ignorar la gramática no es una desdicha para el caballo, tampoco lo es para el hombre ser loco, porque tal cualidad está de acuerdo con su naturaleza (Rotterdam, 1987: 53).

Por todo lo expuesto hasta aquí, puede decirse que el personaje del loco en la narrativa española contemporánea es una instancia narrativa que se aprovecha de un estatuto semiológico complejo e imprevisible, resultante del influjo de la “era del recelo” proclamada por Nathalie Sarraute desde 1956. *El misterio de la cripta embrujada, El laberinto de las aceitunas, La aventura del tocador de señoras*, de Eduardo Mendoza; *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad, Diario de un hombre humillado*, de Félix de Azúa; *Lejos de Veracruz* de Enrique Vila-Matas; *Un mundo exasperado* de González Sainz y *Napoleón VII* de Javier Tomeo; son obras que ofrecen la plurifacética fisonomía de unos desequilibrados mentales que despistan al lector inmaduro y escapan a cualquier intento de precisar una identificación fija y absoluta. Situados a caballo entre “l’illusion référentielle” y las múltiples proyecciones originadas de la metamorfosis, dan a conocer la imagen de seres solitarios víctimas de la sociedad y de la crisis de la felicidad.

Esta conducta genera en el contenido del relato, -si se nos permite excluir las novelas de enigmas-, un elevado grado de la expresión del flujo de la conciencia de los personajes. Desde la novela escrita en primera persona, pasando por el diario hasta la narrativa impersonal, los relatos nos orientan hacia el conocimiento de unas conciencias atormentadas y disgustadas con la vida. Ya no queda otra alternativa

para éstos seres afectados psicológicamente, que dedicarse a la rememoración de sus propias peripecias vitales. Es, no cabe duda, la conclusión a la que quiso llegar Michel Zérafra al asentar la revolución novelesca a partir de la segunda mitad del siglo XX: “Nous voulions montrer que le roman du courant de conscience est essentiellement la recherche d’un sens et d’une forme de la personne dans un monde où l’individu ne rencontre que des signes et des aspects: où il ne voit que contingence et désordre organisés” (Zérafra, 1969: 255).

Desde el punto de vista transtextual, notamos que muchos clásicos de la literatura española y universal desempeñan un papel importante en el estatuto semiológico de cada personaje. El protagonista de la trilogía policíaca de Eduardo Mendoza está profundamente marcado por la figura del pícaro y el pensamiento quijotesco, en tanto que *Lejos de Veracruz* de Enrique Vila-Matas apunta la figura decadente y apócrifa del Don Juan de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina y *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. El pensamiento filosófico de Hegel y de Nietzsche se exhiben en *Historia de un idiota contada por el mismo o el contenido de la felicidad* y *Diario de un hombre humillado* de Félix de Azúa, y el síndrome de Kafka –aunque sí se manifiesta en las obras mencionadas- y lo absurdo, estigmatizan los personajes de *Un mundo exasperado* de González Sainz y *Napoleón VII*, de Javier Tomeo.

Respecto a la locura de la que padecen tenemos, de manera general, el modelo del espíritu atormentado, dominado por los sentimientos de añoranza y de amargura, los cuales convierten la superficie textual en un lugar donde impera la atmósfera de un duelo. En efecto, desde la óptica de Sigmund Freud, el duelo es: “La reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc. Bajo estas mismas influencias surge en algunas personas, a las

que por lo mismo atribuimos una predisposición morbosa, la melancolía en lugar del duelo” (Freud, 1988: 2091).

Las obras estudiadas muestran el estado de ánimo de seres melancólicos que lamentan la dolorosa pérdida de su libertad, tal el caso del detective de la trilogía policiaca de Eduardo Mendoza, o la angustiada vida del protagonista de la obra de González Sainz ante un “mundo en ruinas”, incluso la falta de un ideal o de un asidero para agarrarse a la vida, tales como los de Enrique Vila-Matas, Félix de Azúa y de Javier Tomeo.

Más allá de este rasgo común, cada personaje se singulariza por un caso específico de locura. El de la trilogía policiaca de Eduardo Mendoza y el de *Un mundo exasperado* son, a menudo, víctimas de perturbaciones psicológicas, como la manía, que les llevan a cometer actos antisociales, y a transitar por sanatorios o instituciones psiquiátricas. Estos dos casos contrastan con las obras de Félix de Azúa, en las que la locura constituye un potencial vector para el pensamiento filosófico, o, refiriéndonos a Vila-Matas, una fuente de creatividad para los protagonistas. Aquí, los hermanos Tenorio se sirven de la creación artística como un suplemento, algo que estabiliza la locura y les permite saber qué hacer con su miseria. Desde esta perspectiva: “el loco ya no aparece como un individuo que resiste la normalización social, como sujeto rousseauiano diferente de los demás, sino que permanece demasiado ligado a la tierra, su visión es demasiado naturalista para que el lector caiga víctima de la seducción del abismo” (Díaz Navarro, 2007: 70).

Por el contrario, la locura caballeresca en *Napoleón VII*, nos presenta cómo el delirio de Hilario H le permite vivir unos instantes de su vida con la identidad de Hilario-Napoleón. En esta locura desencadenada, el delirio es lo que le permite a Hilario H agarrarse a la vida. Pero al asesinar a Miguel, sale de su delirio

destruyendo y quitándose personalmente lo que le unía al mundo maravilloso. Javier Tomeo parece llamar la atención acerca de la precariedad de nuestro lazo con el mundo, pues todas las soluciones que encontramos los seres humanos tienen algún signo de precariedad en el sentido de que siempre pueden fallar.

Al estudiar la voz narrativa en la segunda parte, hemos constatado que el monólogo autónomo obliga a los protagonistas a centrar la narración en su “yo”, lo que incide, por consiguiente, en la profundidad de su perspectiva narrativa. El relato narcisista de los narradores homodiegéticos les obliga a salvaguardar su propio equilibrio a lo largo del relato, limitándose a una pintura meramente externa de los objetos que se presentan en su ángulo de visión. Así, partimos de *Un mundo exasperado*, inscrito en la lógica de la era de la novela norteamericana con un estilo faulkneriano, para llegar a la focalización externa en *Lejos de Veracruz*, *Historia y Diario de un hombre humillado*. *Napoleón VII*, de Javier Tomeo, que empareja sabia y magistralmente técnicas narrativas propias de la narrativa personal e impersonal, ofreciendo un escenario constituido por el flujo de la consciencia de Hilario H y desarrollado a la vez por un narrador omnisciente y el protagonista Hilario H.

La trilogía policíaca de Eduardo Mendoza, nos ofrece una narración orientada por el detective-protagonista en la cual el lector desempeña un papel relevante en la resolución del enigma. A la postre, Mendoza construye la trilogía sobre la base de la plurivocidad, del plurilinguismo, y mediante una perspectiva narrativa variable, otorgando la palabra a diversas capas de la sociedad. Un procedimiento que nos permite ver, más allá de la escritura postmoderna de Eduardo Mendoza, la manifestación textual de la recuperación de la libertad expresiva, antes limitada durante la época franquista. El modelo actancial greimasiano presenta al detective en el epicentro de la acción. La búsqueda persistente de la libertad y de la

justicia le lleva a desvelar y enfrentarse a hombres de negocios cuyas malversaciones convierten la ciudad barcelonesa en un ambiente donde imperan la inseguridad y la injusticia. Una ciudad en la que el detective proyecta sus ojos inquisitivos para desenterrar el verdadero mal del que padece. Así, cuando el loco consiga el objeto de deseo y asistamos, en la última obra de la trilogía -*La aventura del tocador de señoras*- a la muerte de todos los dudosos personajes de la empresa el “Caco Español S.L”, se mostraría la voluntad del escritor barcelonés de abogar por el advenimiento de un nuevo orden social. Se visualiza así, según afirma Robert Deleuze, uno de los elementos que singulariza a la novela negra española cuya “caractéristique particulière, se situe de façon métronomique et quasi coutumière dans un contexte de critique socio-historique de l’Espagne” (Deleuze, 1991: 189).

Eduardo Mendoza se vale de sus obras para fustigar y combatir la avidez y la inhumanidad de los hombres de negocios de la sociedad catalana postfranquista. Una sociedad en la que el dinero lo domina todo y en la que el interés es el eslabón que domina en las relaciones humanas. Todo ello traduce el triste panorama de la sociedad barcelonesa de los años 80 que nos presentan estas obras de Mendoza: “Dans cette ambiance désabusée prospéraient les individus sans scrupules qui œuvraient à la faveur de l’ombre [...]. Les finances dominaient tout”⁷⁷. Manuel Peraplana, Hans Fórceps y Manuel Pardalot, por sólo nombrar algunos descendientes del personaje Paul André Leppince, de *La verdad sobre el caso Savolta*, son la encarnación de los prototipos “individus sans scrupules” de que habla Mendoza, y, en este contexto, el detective loco cobra más envergadura en virtud de las pesquisas que lleva exitosamente a cabo. Se convierte de esta manera en el portavoz del autor, ya que por lo general, desempeña en la trilogía, una función estrictamente

⁷⁷ Véase Françoise Barthélemy, “Littérature du monde. Catalogne postfranquiste. *Mauricio ou les élections sentimentales* d’Eduardo Mendoza”, en *Le Monde diplomatique*, Février 2008, p. 26.

moralizadora: “Mi loco, -afirma Eduardo Mendoza-, [...] quiere que siempre reinen la paz y el entendimiento. Es un cúmulo de buenos sentimientos” (Moix, 2006: 106). Por eso deducimos del triángulo activo o conflictivo derivado de los tres esquemas actanciales, el alcance sociocrítico de las obras. Lo cual ilumina: “la façon dont le roman s’y prend pour lire le social, pour inscrire du social tout en produisant par sa pratique, du texte littéraire, une production esthétique” (Robin, 1993: 3).

A partir del estudio psicoanalítico, caemos en la cuenta de que el complejo de Edipo es el lugar por excelencia en el que se organiza la posición del sujeto respecto al deseo. El protagonista de *Un mundo exasperado*, introducido en la estructura del complejo de Edipo a través de su madre y del Sr. Gobernador que cumple la función paterna, no consigue responder sin grandes vicisitudes a las necesidades de su *partener* en la relación sexual, por no haber podido resolver durante la infancia el trágico y benéfico “complejo de castración”.

La visión de los protagonistas de *Un mundo exasperado*, *Lejos de Veracruz*, *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad*, *Diario de un hombre humillado* y *Napoleón VII*, desde un punto de vista psicoanalítico, nos hace ver que se valen de la verbalización de su conciencia, de la creación artística, de la escritura de un diario y de la sublimación para superar su pésima situación existencial. A nuestro parecer, no cabe duda que el malestar del hombre actual le obliga a monologar a lo largo de la narración, lo que originaría la preponderancia de la producción de la narración personal respecto a la impersonal. La psicocrítica de Charles Mauron aplicada a las obras mendocinas, muestra que las experiencias infantiles vividas por Eduardo Mendoza pueden tener cierta influencia, de manera inconsciente, en las páginas de su trilogía policíaca. La iglesia, la mujer, la situación

socio-económica de España, etc. constituyen “el mito personal” del escritor barcelonés.

Así pues, la locura de los personajes de las obras estudiadas pone de manifiesto el carácter inherente de la enfermedad mental a la naturaleza humana. Los rasgos fundamentales derivados de nuestro estudio oscilan entre la positividad y la negatividad de la locura, entre la búsqueda de un bienestar individual o del colectivo. Llamémosla locura melancólica, locura creativa, *chascun*, neurosis, psicosis, y, en el caso de Eduardo Mendoza (Moix, 2006: 195), trampolín para solucionar los problemas de una sociedad enloquecida.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

1. FUENTES PRIMARIAS

A- Obras estudiadas

AZÚA, Félix de, *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad* [1986], Madrid, Espasa Calpe, 1993.

---, *Diario de un hombre humillado* [1987], Barcelona, Anagrama, 2000.

GONZÁLEZ SAINZ, José Angel, *Un mundo exasperado*, Barcelona, Anagrama, 1995.

MENDOZA, Eduardo, *El misterio de la cripta embrujada* [1979], Barcelona, Seix Barral, 2006.

---, *El laberinto de las aceitunas* [1982], Barcelona, Seix Barral, 2007.

---, *La aventura del tocador de señoras* [2001], Barcelona, Seix Barral, 2007.

TOMEIO, Javier, *Napoleón VII*, Barcelona, Anagrama, 1999.

VILA-MATAS, Enrique, *Lejos de Veracruz* [1995], Barcelona, Anagrama, 2004.

B- Otras obras de referencia

AAVV, *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2004.

ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache* [1599/1604], ed. Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983.

- ANÓNIMO, *Lazarillo de Tormes* [1554], Madrid: Santillana, Universidad de Salamanca, 2008.
- AVELLANEDA, Alonso Fernández de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, vol. 2, Barcelona, Poliedro, 2005.
- AZÚA, Félix de, *Las lecciones de Jena*, Barcelona, Barral, 1972.
- BALZAC, Honoré de, *La Comédie Humaine*, París, Seuil, 1965.
- BECKETT, Samuel, *Watt* [1953], trad. Andrés Bosch, Barcelona, Lumen, 1994.
- BEN JELLOUN, Tahar, *Moha le fou Moha le sage*, París, Seuil, 1978.
- BYRON, Lord, *Don Juan* [1832], trad. A. Espina, Madrid, Mediterráneo, 1978.
- CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles*, trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 2005.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV centenario, Madrid, RAE, 2004.
- DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoe* [1719], trad. Fernando Galván y José Santiago Fernández Vázquez, Madrid, Cátedra, 2000.
- DELIBES, Miguel, *Cinco horas con Mario* [1966], Barcelona, Destino, 2003.
- FRANK, Anne, *Het Achterhuis. (Diario de Ana Frank)*, trad. Diego Puls, Barcelona, Plaza & Janés, 2001.
- GIDE, André, *Los monederos falsos* [1925], trad. Agustín Caballero Robredo, Madrid, El País, 2003.
- GONZÁLEZ SAINZ, José Ángel, *Volver al mundo*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- GRACÍAN, Baltasar, *El criticón*, Barcelona, Planeta, 1985.
- GRASS, Günter, *Le chat et la souris*, París, Seuil, 1962.
- HAMIDOU KANE, Cheikh, *L'aventure ambiguë*, París, Julliard, 1961.

- JAMES, Henry, *The turn of the Screw*. [*Otra vuelta de tuerca*], trad. Domingo Santos, Madrid, Unidad Editorial, 1999.
- JOYCE, James, *Ulyses*, trad. José María Valverde, Barcelona, Lumen, 1980.
- KAFKA, Franz, *Die Verwandlung* [*La metamorfosis*], trad. Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- , *Le procès*, Introduction et traduction d'Alexandre Vialatte, París, Gallimard, 1971; *El proceso*, trad. de Isabel Hernández, Madrid, Cátedra, 2006.
- LAFORET, Carmen, *Nada* [1945], edición de Domingo Ródenas de Moya, Barcelona, Destino, 2001.
- , *La mujer nueva* [1955], Barcelona, Destino, 2003.
- LOPEZ SALINAS, Armando, *La mina*, Barcelona, Destino, 1971.
- MARTÍN, Andreu, *Aprende y calla*, Madrid, Sedmay, 1979.
- , *Prótesis*, Madrid, Sedmay, 1980.
- MENDOZA, Eduardo, *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- , *La isla inaudita*, Barcelona, Seix Barral, 1989.
- , *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, Seix Barral-Biblioteca Breve, 1990.
- , *El año del diluvio*, Barcelona, Seix Barral, 1992.
- , *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona, Seix Barral, 1999.
- , Carta personal, 2 de marzo de 2000.
- MOLIÈRE [Jean Baptiste Poquelin], *Dom Juan ou le festin de pierre* [1665], París, Larousse, 2006.
- MOLINA, Tirso de, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Barcelona, Santillana, 2005.
- MPOUDI NGOLLE, Evelyne, *Sous la cendre le feu*, París, L'Harmattan, 1990.

- PEREDA, José María de, *Peñas arriba* [1955], Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu. 7, Le temps retrouvé* [1927], París, Gallimard, 1999.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Buscón*, Madrid, Castalia, 1990.
- ROA BASTOS, Augusto, *Yo El Supremo*, Madrid, Cátedra, 1978.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *La jalousie* [1957], París, Éditions de Minuit, 2008.
- ROJAS, Fernando de, *La celestina: comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter Russell, Madrid, Castalia, 2001.
- RULFO, Juan, *Pedro Páramo* [1983], ed. José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra, 2005.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, *El Jarama*, Barcelona, Destino, 2004.
- SASSINE, William, *Le jeune homme de sable*, París, Présence Africaine, 1979.
- SÓFOCLES, *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra, 1985.
- TOMEIO, Javier, *La rebelión de los rábanos*, Barcelona, Destino, 1999.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *La soledad del manager* [1977], Barcelona, Planeta, 1985.
- , *Los mares del sur* [1979], Barcelona, Planeta, 1986.
- , *Asesinato en el comité central* [1981], Barcelona, Planeta, 1988.
- ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio* [1844], Madrid, Cátedra, ed. Aniano Peña, 2005.

2. OTRAS OBRAS CITADAS Y CONSULTADAS

- ABIRACHED, Robert, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, trad. Borja Ortiz de Gondra, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1994.
- AFINOQUÉNOVA, Eugenia V., “Un idiota español en el fin de la historia: Hegel, Kojève y el sujeto filosófico en crisis en *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad* de Félix de Azúa”, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 29/1, 2004, pp. 5-32.
- ALDECOA, Josefina y otros, *La cocina literaria*, ed. Lorenzo Gomis y Jordi Pérez Colomé, Barcelona, El Ciervo, 2003.
- ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, Alberto, “Intertextualidad y literatura”, *Asociación Española de Semiótica, Investigación semiótica I*, Actas del I Simposio Internacional de la A.E.S, Toledo, 7-9 de junio de 1984, pp. 44-52.
- 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.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene y Ana CASAS (eds.), *Enrique Vila-Matas, Cuadernos de narrativa Grand Séminaire de Neuchatel*, Coloquio Internacional Enrique Vila Matas. 2-3 de diciembre de 2002, Madrid, Arco/Libros, 2007.
- ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU, *Poéticas*, ed. Anibal Gonzalez Perez, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- ARROYO, Francisco, “La novela es un hecho lúdico. Entrevista con Andreu Martín”, en *El País, Libros*, Madrid, 1986, pp. 4-8.
- ASTIER, Colette, “Oedipe”, en Pierre Brunel, dir., *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, 2000, pp. 1085-1095.

- AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire: How to do Things with Words*, trad. Gilles Lane, París, Seuil, 1970.
- AZUAR CARMEN, Rafael, *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, Alicante, Instituto de Estudios 'Juan Gil-Albert', 1987.
- BÁEZ-RAMOS, Josefa, "La mujer en la narrativa de Eduardo Mendoza", en Jeffrey Oxford and David Knutson, eds., *Eduardo Mendoza: A New Look*, New York, Peter Lang, 2002, pp. 77-89.
- BAKHTINE, Mikhael, *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1978.
- BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, trad. Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1985.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Estructura de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989.
- BARGALLÓ CARRATÉ, Juan, "Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis", en Juan Bargalló, ed., *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, 1994, pp. 11-26.
- BARTHÉLEMY, Françoise, "Littérature du monde. Catalogne postfranquiste. *Mauricio ou les élections sentimentales* d'Eduardo Mendoza", en *Le Monde diplomatique*, Février 2008, p. 26.
- BARTHES, Roland, "Introduction à l'analyse structurale du récit", Roland Barthes y otros, *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977, pp. 7-57.
- , *Essais critiques*, París, Seuil, 1964.
- , *Le plaisir du texte*, París, Seuil, 1973.
- BAUDRILLARD, Jean y Marc GUILLAUME, *Figures de l'altérité*, París, Galilée, 1994.

- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, París, Presses Universitaires de France, 1979.
- , *Psychanalyse et littérature*, París, Presses Universitaires de France, 1983.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis, *Palabras transparentes: La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra, 1992.
- BENÍTEZ, Laura, *El mundo en René Descartes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- BENVENISTE, Emile, *Problème de linguistique générale*, París, Gallimard, 1966.
- BERNHARD, Thomas, *Perturbation*, trad. B. Kreiss, París, Gallimard l'Imaginaire, 1990.
- BERNARD, Claude, *Introducción al estudio de la medicina experimental* [1865], ed. Pedro García Barreno, trad. castellana de Antonio Espina y Capo, Barcelona, Crítica, 2005.
- BERTELOT, Francis, *Le corps du héros-Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, París, Nathan, 1997.
- BIGEARD Martine, *La folie et les fous littéraires en Espagne (1500-1650)*, París, Sorbonne, 1972.
- BOBES NAVES, María Carmen del, "El personaje novelesco: ¿Cómo es, cómo se construye?", en Marina Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 43-68.
- BOERNER, Peter, "Place du Journal Dans la littérature moderne", en V. Del Litto dir., *Le journal intime et ses formes littéraires*, Génova-París-Droz, Actes du Colloque de septembre 1975, 1978, pp. 217-223.
- BOILEAU-Narcejac, *Le roman policier*, París, Presses Universitaires de France, 1975.

- BOMPIANI-Laffont, *Dictionnaire des personnages de tous les temps et de tous les pays*, París, Robert Laffont, 1988.
- BOOTH, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.
- BOURNEUF, Roland y Réal OUELLET [1972], *L'univers du roman*, París, Presses Universitaires de France, 1981.
- BRIOSCHI, Franco y Constanzo Di GIROLAMO, *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona, Ariel, 1988.
- BRUNEL, Pierre, dir., *Dictionnaire des mythes littéraires*, [S.l.], Editions du Rocher, 1988-2000.
- , *Dictionnaire de Don Juan*, París, Robert Laffont, 1999.
- BUENDÍA, Felicidad, “La novela histórica española (1830-1844)”, estudio preliminar en *Antología de la novela histórica española (1830-1844)*, Madrid, Aguilar, 1963, pp. 9-36.
- BURUNAT, Silvia, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980.
- CABRE, María Ángeles, “Javier Tomeo, La escritura inquietante. Entrevista”, *Quimera*, Barcelona, 1998, núm.170, pp. 8-13.
- CARNEGIE, Dale, *Cómo suprimir las preocupaciones y disfrutar de la vida*, [*How to Stop Worrying and Start Living*], trad. Miguel de Hernani, Barcelona, Círculo de Lectores, 1993.
- CARRILLO, Francisco, *Semiolingüística de la novela picaresca*, Madrid, Cátedra, 1982.
- CASARES, Julio, *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

- CASTILLA DEL PINO, Carlos y otros, *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- CHASSEGUET-SMIRGUEL, Janine, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, París, Payot, 1988.
- CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, trad. María Jesús Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1990.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, París, Robert Laffont, 1982.
- CHEVALIER, Máxime, *L'Arioste et l'Espagne. Recherches sur l'influence du 'Roland Furieux'*, Université de Bordeaux, 1966.
- CHRISTIN, Anne-Marie et alii, *El nombre propio: Su escritura y significado a través de la historia en diferentes culturas*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2001.
- COHN, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* [1978], New Jersey, Princeton University Press, 1983.
- , *Le propre de la fiction*, París, Seuil, 2001.
- COLMEIRO, José F., *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- COMTE, Auguste, *Discurso sobre el espíritu positivo*, trad. Consuelo Bergés, Madrid, Sarpe, 1984.
- COOPER, David, *El lenguaje de la locura*, trad. Alicia Ramón García, Barcelona, Ariel, 1981.
- CORDOBA, Pedro, "Prénom Gloria. Pour une pragmatique du personnage", en *Le personnage en question*, Actes du IVe colloque du S.E.L, Toulouse, 1.3 Décembre 1983, Université de Toulouse le Mirail, 1984, pp. 33-44.

- CÓRDOBA, Pierre Emmanuel, “Prénom Gloria. Pour une pragmatique du personnage”, en *Le personnage en question*, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 1984, pp. 34-44.
- COROMINAS, Juan y José A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. 2, Madrid, Gredos, 1980.
- CORRADO, Danielle, *Le Journal intime en Espagne*, Université de Provence, PUP, 2000.
- CORRAZE, Jacques, *Las enfermedades mentales*, trad. Kato Molinari, Buenos Aires, Librería El Ateneo, 1981.
- CULLER, Jonathan, *Structuralist Poetics*, London, Routledge and Kegan Paul, 1976.
- DAIGLE, France, *Pas pire*, Moncton, Editions d’Acadie, 1998.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde, “Du mode narratif dans les trois contes”, en *Littérature*, 3, 1971, pp. 39-62.
- DELEUSE, Robert, *Les maître du roman policier*, París, Bordas, 1991.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, trad. Carmen Artal, Barcelona, Anagrama, 1992.
- DENEB, León, *Diccionario de símbolos: Selección temática de los símbolos más universales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- DESCARTES, René, *Meditaciones metafísicas*, Chile, Editorial Universitaria, 1998.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto, “Extrañamiento del mundo: Luis Mateo Díez, Enrique Vila-Matas y Antonio Orejudo”, en *Iberomania*, 2007, nº 65, pp. 55-72.
- DIDIER, Béatrice, *Le Journal intime*, París, Presses Universitaires de France, 1976.
- , “Pour une sociologie du journal intime”, en V. Del Litto, *Le journal intime et ses formes littéraires. Actes du colloque de septembre 1975*, Génova-París, Droz, 1978, pp. 245-265.

- DOLEZEL, Lubomir, “Le triangle du double. Un champ thématique”, en *Revue Poétique*, n° 64, 1985, Paris, Seuil, pp. 463-472.
- DUBOIS, Jacques, “Conversion du héros décadent en narrateur proustien”, en Henri Sztulman (dir.), *Personnage et Histoire Littéraire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, pp. 107-121.
- , *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- , “Une typologie du détective”, Frank Evrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, pp. 143-144.
- ECO, Umberto [1979], *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratives*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.
- EVRARD, Frank, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996.
- EZQUERRO, Milagros, *Théorie et Fiction: Le nouveau Roman Hispano Américain*, Montpellier, CERS, 1983.
- , “Les connections du système PERSE”, *Le personnage en question*, Actes du IV^e Colloque du S.E.L, Université de Toulouse le Mirail, du 1^{er} au 03 décembre 1983, pp. 103-109.
- FELMAN, Shoshana, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- FITCH, Brian T. [1960], *Narrateur et narration dans ‘l’Étranger’ d’Albert Camus. Analyse d’un fait littéraire*, Paris, Minard, 1968.
- FOREST, Philippe, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, Paris, Seuil, 1995.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l’âge classique*, Paris, Gallimard, 1972 ; Trad. *Historia de la locura en la época clásica*, México, FCE, 1991.
- FORSTER, Edward Morgan, *Aspects of the novel* [1927], Harmondsworth, Penguin Books, 1978.
- , *Two cheers for Democracy* [1951], Harmondsworth, Penguin Books, 1970.

- FREUD, Sigmund, *Obras completas*. Ordenamiento, comentario y notas de James Strachey, con la colaboración de Anna Freud: El yo y el ello y otras obras (1923-1925), Vol. XIX, Buenos Aires, Amorrurtu editores, 1976.
- , *Obras completas. Introducción al narcisismo: los instintos y sus destinos. La represión. Lo inconsciente. Duelo y melancolía, consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte y otros ensayos*, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, Vol. XI, Barcelona, Orbis, 1988.
- , *Abrégé de psychanalyse*, trad. Anne Berman, París, Presses Universitaires de France, 1964.
- , *El malestar en la cultura* [1930], trad. Ramón Rey Ardid, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- , *Délire et rêves Dans la "Gradiva" de Jensen*, París, Gallimard, 1971.
- , "Múltiple interés del psicoanálisis", en *Obras completas*, vol. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968.
- GARCÍA ORTEGA, Adolfo, "Félix de Azúa, *Diario de un hombre humillado*", en *El Urogallo*, Madrid, 1988, nº 21-22, pp. 74-75.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *Teoría de la literatura y literatura comparada: El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 2008.
- GAUDREAU, André y François Jost, *El relato cinematográfico*, trad. Núria Pujol, Barcelona, Páidos Ibérica, 1995.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, París, Seuil, 1972.
- , *Introduction à l'architexte*, París, Seuil, 1979.
- , *Palimpseste: la littérature au second degré*, París, Seuil, 1982.
- , *Nouveau Discours du récit*, París, Seuil, 1983.

- GENGEMBRE, Gérard, *Les grands courants de la critique littéraire*, París, Seuil, 1996.
- GIRARD, Alain, *Le Journal intime* [1963], París, Presses Universitaires de France, 1986.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Julio, *Jean Baptiste Poquelin, Molière, Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1987, pp. 82-161.
- GRANELL, Manuel y Antonio Dorta, *Antología de diarios íntimos*, Barcelona, Labor, 1963.
- GREIMAS, Algirda Julien, [1966], *Sémantique structurale: recherche de méthode*, París, Presses Universitaires de France, 1986.
- , “Les actants, les auteurs et les figures”, en Claude Chabrol, ed., *Sémiotique narrative et textuelle*, París, Larousse, 1973, pp. 161-176.
- GRICE, H. Paul, “Logic and Conversation”, en *Syntax and Semantics*, Vol. 3, Eds. Peter Cole and Jerry L. Mergan. New York, Academic Press, 1975, pp. 41-58.
- GUÉRARD, Albert, *Stories of the Double*, New York, Lippincott, 1967.
- GUSDORF, Georges, *La découverte de soi*, París, Presses Universitaires de France, 1948.
- GWENHAÉL, Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, París, Presses Universitaires de France, 1997.
- HALLIER, Jean-Edern, “Variation sur le don d’écrivain”, *Tel Quel*, nº3, 1960, pp. 36-42.
- HAMON, Philippe, “Pour un statut sémiologique du personnage”, en Roland Barthes y otros, *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977, pp. 115-180.
- , *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1983.
- HEGEL, George W.F. *Encyclopédie* (“Philosophie de l’Esprit”), París, Germer

- Baillère, 1867.
- HERRÁEZ, Miguel, *La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza*, Barcelona, Roncel, 1998.
- HIGUERO, Francisco Javier, “Tomeo, Javier. *Napoleón VII*. Barcelona: Anagrama, 1999”, en *Hispania: American Association of Teachers of Spanish and Portuguese*, 83/4, 2000, pp. 826-827.
- HUGLO, Marie-Pascale et Sarah Rocheville, dir., *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, París, l’Harmattan, 2004.
- HUMPHREY, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, California, University of California Press, 1954.
- JACERME, Pierre, *La folie. Recueil thématique*, París, Bordas, 1985.
- JOST, François, *L’œil caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- JUNG, Carl Gustav, *Conflictos del alma* [1910], trad. Ida Butelman, Buenos Aires, Paidós, 1945.
- , *Obras completas*, Madrid, Trotta, 1999.
- KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, ed. trad. Manuel García Morente, Madrid, Espasa Calpe, 2004.
- KAYSER, Wolfgang, “Qui raconte le roman?”, en Roland Barthes y otros, *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977, pp. 59-84.
- KOJÈVE, Alexandre, *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*, trad. Juan José Sebrelli, Buenos Aires, La Pléyade, 1971.
- , *La idea de la muerte en Hegel*, Buenos Aires, Leviatán, 1982.
- KRISTEVA, Julia, *Sèméiotikè: recherches pour une semanalyse*, París, Seuil, 1969.
- LABARRIÈRE, Pierre-Jean, *La phénoménologie de l’esprit de Hegel: introduction à*

- une lecture*, París, Aubier-Montaine, 1979.
- LACAN, Jacques, *El Seminario, Libro V. Las formaciones del inconsciente [1957-1958]* (texto establecido por Jacques-Alain Miller), trad. Enric Berenguer, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós, 2007.
- , *La familia*, trad. Vittorio Fishman, Argentina, HOMO SAPIENS, 1977.
- LAPLANCHE, Jean y otros, *Diccionario de psicoanálisis [1968]*, trad. Fernando Cervantes Gimeno, Barcelona, Labor, 1983.
- LINVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative. Le 'point de vue': Théorie et analyse*, París, José Corti, 1981.
- LOTMAN, Iouri [1970], *La structure du texte artistique*, París, Gallimard, 1973.
- LUBBOCK, Percy, *The Craft of Fiction*, New York, The Viking Press, 1957.
- MAGNY, Claude-Edmonde, *La era de la novela norteamericana*, trad. Segundo A. Tri, Buenos Aires, Sevil, 1972.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, París, Bordas, 1990.
- MALINOWSKI, Bronislaw, *Estudios de psicología primitiva: el complejo de Edipo*, Ediciones Paidós Ibérica, 1982.
- MALRAUX, André, *Les voix du silence*, París, La galerie la Pléiade, 1956.
- MARINI, Marcel, "La critique psychanalytique", en Bergez Daniel y otros, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, París, Bordas, 1990, pp. 41-83.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Patricia, "Algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea: el narrador y el principio de la incertidumbre", en *Tèlème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 17, 2002, pp. 197-220.

- MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio, “La casa y el mundo: en torno a *Lejos de Veracruz*”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Cuadernos de narrativa: Enrique Vila-Matas*, Grand Séminaire de Neuchatel, Coloquio International Enrique Vila-Matas, 2-3 de diciembre 2002, Madrid, Arco/Libros, 2007, pp. 125-140.
- MAUDSLEY, Henry, *Las causas de la locura*, [*The Physiology and Pathology of Mind*, 1868] trad. Raquel Alvarez, Madrid, Dorsa, 1991.
- MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, París, José Corti, 1972.
- , *Psychocritique du genre comique*, París, José Corti, 1970.
- MEDINA, José Lasaga, *Las metamorfosis del seductor: un ensayo sobre el mito de Don Juan*, Madrid, Síntesis, 2004.
- , “Don Juan en la grieta del tiempo”, en *Turia*, junio 1998.
- , “Don Juan, mito finisecular”, en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 32-33, Madrid, 1998.
- , “Reminiscencia de Don Juan” [acerca de la versión dramática de Don Juan Tenorio escrita por Miguel de Unamuno], en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, nº 34-35, Madrid, 1999.
- MENCZEL, Gabriella, SCHOLZ László y otros, *La metamorfosis en las literaturas en lenguas española*. Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departamento de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad Eotvos Loránd y el Instituto Cervantes de Budapest, 2-3 de marzo de 2006, Budapest, Naszály Print Kft, 2006.

- MICHAUD, Jeune, *Vie abrégée de Napoléon Bonaparte, Empereur des Français*, Bruxelles et Leipzig, C. Muquardt, 1844.
- MILNER, Max, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris, CDUX et SEDES, 1980.
- MOIX, Llätzer, *Mundo Mendoza*, Barcelona, Seix Barral, 2006.
- MOLHO, Maurice, "Le nom: le personnage", en *Le personnage en Question*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, pp. 85-92.
- MOLINARO, Nina, "Los humores de Javier Tomeo", en *Anales de la literatura Española Contemporánea*, vol.XXVII, 2002, núm.2, pp. 311-320.
- MORALES PECO, Montserrat, *Edipo en la literatura francesa*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- NASIO, Juan David, *El Edipo: el concepto crucial del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Also sprach Zarathustra. Francès (Ainsi parlait Zarathoustra: un livre pour tout le monde et personne)*, Paris, Sté du Mercure de France, 1898.
- OXFORD, Jeffrey, "Female Voice and the Feminist Novel: Gender Roles in *La isla inaudita*", en Jeffrey Oxford and David Knutson, ed., *Eduardo Mendoza: A New Look*, New York, Peter Lang, 2002, pp. 91-101.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro*, trad. Jaume Melendres, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998.
- PAZ, Octavio, *Teatro de signos*, Madrid, Espiral, 1974.
- PESSOA, Fernando, *Libro del desasosiego*, trad. de Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 1985.
- PFEIFFER, Michael, *El destino de la literatura. Diez voces*, Barcelona, El

- Acantilado, 1999.
- PIERRE, François, “Du ‘je’ autobiographique au jeu de la lecture: tentative de définition de la littérature espagnole post-franquiste”, en *Cahier de narratologie n°10, la voix narrative*, Nice, C.N.A., 2001, pp. 361-374.
- POMBO, Álvaro, “Una cierta arbitrariedad”, en Josefina Aldecoa y otros, *La cocina literaria*, Barcelona, El Ciervo, 2003, pp. 15-17.
- POZUELO YVANCOS, José María, “Vila-Matas en su red literaria”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas eds., *Cuadernos de narrativa: Enrique Vila-Matas*, Grand Séminaire de Neuchâtel, Coloquio International Enrique Vila-Matas, 2-3 de diciembre 2002, Madrid, Arco/Libros, 2007, pp. 33-47.
- , *Teoría del lenguaje narrativo*, Madrid, Cátedra, 1988.
- PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento* [1928], Madrid, Fundamentos, 1971.
- PUÉRTOLAS, Soledad, “Deben ofrecer seguridad”, en Josefina Aldecoa y otros, *La cocina literaria*, Barcelona, El Ciervo, 2003, pp. 17-18.
- QUENEAU, Raymond, *Aux confins des ténèbres. Les fous littéraires* [1934], París, Gallimard, 2002.
- RABATÉ, Dominique, *Poétique de la voix*, París, José Corti, 1999.
- RABATEL, Alain, *Une histoire de point de vue*, Université de Metz, Centre d’Études Linguistiques des Textes et des Discours, 1997.
- , *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne-París, Delachaux et Niestlé, 1998.
- RABATEL, Alain, dir., *Cahiers de praxématiques. Le point de vue*, n°41, 2003, Montpellier III, Presses d’AVL, 2004.
- RAIMOND, Michel, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, París, José Corti, 1968.

- RANK, Otto, *El doble*, trad. Floreal Mazía, Buenos Aires, Orión, 1976.
- RIERA, Miguel, “El demonio de la literatura: Entrevista con Félix de Azúa”, en *Quimera* n.º. 74, 1988, pp. 16-22.
- REIS, Carlos, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, trad. Ángel Marcos de Dios, Madrid, Gredos, 1989.
- REIS, Carlos y Ana Cristina M. LOPES, *Diccionario de Narratología*, trad. Ángel Marcos de Dios, Salamanca, Almar, 2002.
- REUTER, Yves, Ed., *Le roman policier et ses personnages*, París, Presses Universitaires de Vincennes, 1989.
- REY HAZAS, Antonio, *La novela picaresca*, Madrid, Anaya, 1990.
- RÍO, Ángel del, *Estudio preliminar a los “Diarios” de Jovellanos*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1952.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, París, Les Éditions de Minuit, 1963.
- ROBIN, Régine, “Le sociogramme en question. Le dehors et le dedans du texte”, en *Discours social*, Vol.5, n.º1-2, Montreal, CIADEST, 1993, pp. 1-5.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana, “Las novelas peligrosas de Vila-Matas” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núm. 635, 2003, pp. 85-92.
- ROMBERG, Bertil, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1962.
- ROTTERDAM, Erasmo de, *Elogio de la locura* [1511], trad. Antonio Espina, Barcelona, Planeta, 1987.
- ROUSSET, Jean, *L'intérieur et l'extérieur. Essai sur la poésie et sur le théâtre au XVIIe siècle*, París, José Corti, 1968.
- , *El mito de Don Juan*, trad. Juan José Utrilla, México, 1985.

- , *Narcisse Romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, París, José Corti, 1986.
- SABATO, Ernesto, *Ábaddón el exterminador*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1991.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Vol. I, Madrid, Alhambra, 1980.
- , *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1984.
- SARTRE, Jean Paul, *L'êtr e et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique* [1943], París, Gallimard, 1979.
- SAVATER, Fernando, "Prólogo", *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad*, de Félix de Azúa, Madrid, Espalsa-Calpe, 1986.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, "Personnage", en Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil, 1995, pp. 622-630.
- SCHOLES, Robert, ed., *Structuralism in Literature*, New Haven, Yale University Press, 1984.
- SILVESTRI, Laura, "Félix de Azúa: En principio era la narración", en Alfonso de Toro y Dieter Ingenschay, Eds., *La novela actual española: autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 33-54.
- SOLLERS, Philippe, "Pour une avant-garde révolutionnaire", en *Tel Quel*, nº 40, 1970.
- SOURIAU, Étienne, *Les deux cent mille situations dramatiques* [1950], París, Flammarion, 1970.
- , *L'univers filmique*, París, Flammarion, 1953.
- SPANG, Kurt, *Teoría del drama: Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona,

- EUNSA, 1991.
- SPINOZA, Baruch de, *Tratado teológico-político*, Trad. Julián de Vargas y Antonio Zozaya, Barcelona, Ediciones Folio, 2002.
- STANZEL, Franz, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966.
- , *Narrative Situation in the Novel*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- TACCA, Oscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1989.
- TAINÉ, Hippolyte, *Filosofía del arte* [1865], trad. Isabel Gil de Ramales, Madrid, Aguilar, 1957.
- TELLO CASAO, Juan Antonio, “Félix de Azúa: ‘La ironía es inseparable de la novela moderna’”, en *Turia*, Teruel, núm. 45, 1998, pp. 195-201.
- THOMPSON, J. M., *Napoleon Bonaparte*, Great Britain, Padstow T. J. Press Ltd, 1990.
- TIBÓN, Gutierre, *Diccionario de nombres propios*, México, FCB, 1986.
- TODOROV, Tzvetan, *Qu’est-ce que le structuralisme? Poétique 2*, París, Seuil, 1968.
- , *Poétique de la prose* [1971], París, Seuil, 1978.
- TOMACHEVSKY, Boris, *Teoría de la literatura*, trad. Marcial Suárez, Madrid, Akal, 1982.
- TORDERA SÁEZ, Antonio, “Teoría y técnica del análisis teatral”, en Jenaro Talens y otros, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 157-199.
- TORO, Alfonso de, “El arte de escribir: la infinita soledad del narrador o el mundo desde dentro: ver, escuchar y cavilar”, en Alfonso de Toro y Dieter Ingenschay

- eds., *La novela española actual: autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 55-102.
- TORRE, Guillermo de, “Memorias, autobiografías y epistolarios”, en *Doctrina y estética literaria*, Madrid, Guadarrama, 1970, pp. 605-606.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, París, éditions sociales, 1982.
- , *Semiótica teatral*, trad. del francés y adaptación de Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra/Murcia, 1989.
- UNAMUNO, Miguel de, *La vida literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- VALETTE, Bernard, *Le roman. Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, París, Nathan, 1992.
- VANONCINI, André, *Le roman Policier*, París, Presses Universitaires de France, 1993.
- VANOYE, François, *Récit écrit, récit filmique*, París, Cedic, 1979.
- VASAS, László, “Pues pensar yo que don Quijote mintiese...no es posible”. Metapsique de un caballero”, en Gabriella Menczel et László Scholz, *La metamorfosis en las literaturas en lengua española*, Budapest, Eotvos József Könyvkiadó, 2006, pp. 348-356.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *La novela policíaca en España*, Barcelona, Roncel, 1993.
- VIAL LARRAÍN, Juan de Dios, (Selección, glosas y notas), *Meditaciones metafísicas de René Descartes*, Chile, Editorial Universitaria, 1998.
- VILLANUEVA, Dario, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Jucar, 1989.
- , “La recuperación del personaje”, en Marina Mayoral, ed., *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 19-34.

- WELLEK, René y Austin WARREN, *Theory of Literature*, Harmondsworth, Penguin Books, 1963.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Lógico Philosophicus*, ed. Jacobo Muñoz e Isodoro Reguera, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- WITTKOWER, Rudolf y Margot WITTKOWER, *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa*, trad. Deborah Dietrick, Madrid, Cátedra, 1982.
- WOOLF, Virginia, *Una habitación propia* [*A room of one's own*, 1929], trad. Laura Pujol, Barcelona, Seix Barral, 2004.
- YAMAMOTO JOCHO, *Hagakure: El libro secreto de los Samuráis*, trad. Mario Lamberti, Madrid, EDAF, 2002.
- YANG, Chung-Ying, *Eduardo Mendoza y la búsqueda de la nueva novela policiaca española*, Madrid, Pliegos, 2000.
- YNDURÁIN, Francisco, “La novela desde la segunda persona: análisis estructural”, en *Clásicos modernos. Estudios de crítica literaria*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 215-239.
- ZÉRAFFA, Michel, *La révolution romanesque*, París, Klincksieck, 1969.
- ZOLA, Émile, “Le naturalisme au théâtre”, en *Le roman expérimental*, París, Garnier-Flammarion, 1972, pp. 137-173.
- , “De la description”, en *Le roman expérimental*, París, Garnier-Flammarion, 1972, pp. 231-235.

3. ENLACES EN PÁGINAS WEB

http://www.elmundo.es/el_mundolibro/1999/03/13/anticuario/962582675.html

<http://www.elmundo.es/magazine/num139/textos/tomeo1.html>

COCCOZ, Vilma, en www.blogelp.com/index.php?s=alivie

CORTANZE, Gérard, “Reportaje a Eduardo Mendoza” en *Magazine littéraire* n°

330, marzo de 1995, trad. Mario Cámara en

www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/articulo4.htm

ECHEGOYEN OLLETA, Javier, en

www.e-torredebabel.com/Psicologia/Vocabulario/Desarrollo-Psicosexual.htm

GRACIA, Jordi, “Entrevista con Félix de Azúa”, en

www.cervantesvirtual.com/Servlet/SirveObras/.../207389_0025.pdf

HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Antonio, *El pensamiento de Sigmund Freud*, Editorial

Club Universitario, 2001, en www.editorial-club-universitario.es/pdf/230.pdf

HERRÁEZ, Miguel, “El modelo postmoderno en Eduardo Mendoza: La descreencia

de lo real”, www.ucm.es/OTROS/especulo/numero5/mendoza.htm

NARBAIZA, Javier, *Entrevista a González Sainz a propósito de su último libro*

“*Volver al mundo*”, en www.soria-going.com/Biblioteca/autores/au_10.htm

TOSAUS, Eduardo Ruiz, “Juego, poesía y esperpento en la narrativa de Eduardo

Mendoza”, www.ucm.es/info/especulo/numero22/enhumor.html

---, “Sobre algunas fuentes narrativas en la obra de Eduardo Mendoza”,

www.ucm.es/info/especulo/numero23/enhumor.html

www.anagrama-ed.es/PDF/XXV_aniv_premi.pdf

