

À une époque où coïncident « le n'importe quoi » postmoderne et la transition à la démocratie en Espagne, Eduardo Mendoza recourt au genre policier et à la parodie dans *El misterio de la cripta embrujada* (1978) pour mener l'enquête sur la réalité, instable et trompeuse, et questionner le réalisme, traditionnel et social. Grâce aux excentricités d'un enquêteur officieux, fou et délinquant, l'affaire est l'occasion d'expérimentations littéraires multiples pour amuser tout en renouvelant l'écriture, le langage et le rôle du lecteur.

Mots-clés : Espagne - Mendoza – roman policier – parodie – Transition.

En un periodo que combina el todo vale posmoderno y la transición a la democracia en España, Eduardo Mendoza utiliza el género policiaco y la parodia en *El misterio de la cripta embrujada* (1978) para investigar sobre la realidad, mutante y engañosa, y cuestionar el realismo, tradicional y social. Mediante las excentricidades de un investigador oficioso, loco y delincuente, el caso brinda la ocasión para experimentos literarios múltiples que deleitan renovando la escritura, el lenguaje y también el papel del lector.

Palabras clave : España - Mendoza – novela policiaca – parodia – Transición.

## **Cuando la investigación policiaca se hace posmoderna: el caso de *El misterio de la cripta embrujada* (1978) de Eduardo Mendoza**

LAURENCE GARINO-ABEL

UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES – ILCEA4

laurence.garino-abel@univ-grenoble-alpes.fr

### **Introducción**

---

1. *El misterio de la cripta embrujada*<sup>1</sup> cuestiona las representaciones literarias de la realidad, en un momento político de cambio para España, el de la Transición de la dictadura a la democracia entre 1975 y 1982. Para aprehender una realidad compleja y mutante, Eduardo Mendoza recurre a la reescritura paródica del género policiaco y lo pone todo patas arriba, incluso la referencialidad del lenguaje y los arquetipos heredados de la modernidad. Aprovecha la índole sociológica de la novela policiaca y su interés temático por la actualidad socio-política para investigar sobre las incongruencias de la Transición. Su experiencia profesional como traductor en la ONU y también periodista en Nueva York entre 1973 y 1982, le confieren ya un terreno de experimentación fuera de la literatura. Contemporáneamente a la Transición política, E. Mendoza crea 3 novelas policiacas: en 1975, *La verdad sobre el caso Savolta*, premiada con el Premio de la Crítica al año siguiente; en 1978, *El misterio de la cripta embrujada*; y, en 1982, *El laberinto de las aceitunas*.

2. Al contrario de lo que pasa con la serie Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán a partir de *Tatuaje* en 1974, las tres novelas policiacas mendozianas no forman una serie unitaria. A pesar de concederle a Barcelona un mismo protagonismo, la investigación no se lleva de la misma manera en *La verdad sobre el caso Savolta* y en las dos novelas siguientes, que forman un díptico. Difieren los comisarios: Flores sucede a Vázquez. Se diferencia el marco histórico: el caso Savolta no es contemporáneo de la escritura ni de

1 Edición de referencia para este estudio: E. Mendoza, *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona: Seix Barral, 1979.

la Transición –el tráfico de armas, que constituye el caso, tiene lugar entre 1917 y 1919–; por el contrario, el caso de la cripta embrujada se desarrolla entre 1971 y 1977; 1977 es también la fecha de las desapariciones en *El laberinto de las aceitunas*. En cuanto al sustituto de investigador, si desde 1975, el comisario necesita la ayuda de un loco de corte picaresco, Nemesio Cabra Gómez del caso Savolta no tiene del todo el protagonismo central ni las cualidades burlescas del siguiente investigador oficioso anónimo<sup>2</sup>. En cuanto a la estructura, *La verdad sobre el caso Savolta* cobra la forma de un puzle de secuencias y es esa escritura fragmentaria la estética central para reflejar el rompecabezas de la realidad. No hay secuencialidad en el díptico siguiente. En *El misterio de la cripta embrujada*, la desaparición de una niña del colegio barcelonés de las madres lazaristas de San Gervasio necesita desenterrar un caso idéntico de seis años atrás, ocurrido en abril de 1971. Pero existe una sólida unidad. Por un lado, hay unidad espacial (la ciudad de Barcelona, el colegio) y, por otro, unidad diegética: entre 1971 y 1977, los negocios sucios de Peraplana siguen siendo el origen de los casos y la técnica empleada para las desapariciones es idéntica. La diferencia más decisiva con la novela de 1975 está en el recurso sistemático y masivo a la parodia en *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*.

3. Para nuestro estudio limitado a *El misterio de la cripta embrujada*, nos guiará la concepción heurística que tiene Eduardo Mendoza de la novela, considerando que la ficción novelesca es una estrategia para descubrir la realidad inventándola. Declaraba en una entrevista de 1982:

Toda novela es un intento de estructurar la realidad, de explicarla y de adaptarse a ella. La realidad no hay quien la cambie, lo único posible es entenderla para vivir dentro. Y sólo se puede entenderla estructurándola. Podemos utilizar la guía de carreteras de Marx, de Freud o de la Iglesia, o una mezcla de las tres o establecer una guía turística de la realidad (Goñi, 1982).

4. En *El misterio de la cripta embrujada*, pondremos de manifiesto esa nueva «guía turística de la realidad», que encuentra su principio estructural-

2 Acerca del personaje del investigador oficioso anónimo en *El misterio de la cripta embrujada*, Mendoza declara en la nota a la edición Seix Barral de 2006: «Cuando garrapateaba la primera frase, no sabía cuál iba a ser la segunda. Yo mismo me sorprendía de las cosas que le iban ocurriendo (y más aún de las cosas que se le iban ocurriendo) a un personaje del que nada sabía, salvo lo que él mismo contaba, pero con el que me sentía perfectamente identificado. Nunca le puse nombre. Dejé que él mismo inventara sus imposturas. En realidad, el personaje tenía, por así decir, personalidad propia».

dor en la investigación policiaca y la parodia. Y. Reuter dice de la novela policiaca que «roman policier et littérature contemporaine se rejoignent dans le questionnement généralisé et l'incertitude» (Reuter, 2017; 131). Por ello, examinaremos la complementariedad del género policiaco y de la parodia en la búsqueda de un nuevo realismo. Mostraremos además cómo la renovación investiga también sobre la capacidad del lenguaje para referir la realidad y sobre la propia literatura.

### **El contexto del nuevo realismo**

---

5. Como periodo histórico, la posmodernidad coincide, en Occidente, con el capitalismo tardío, postindustrial en el que triunfan el consumismo y los medios de comunicación masivos, después de la segunda guerra mundial. Es el final de la supremacía de las grandes ideologías como sistemas de explicación de la realidad: la «crisis de los relatos», según la fórmula acuñada de J-F. Lyotard (Lyotard, 1987; 5). Culturalmente, se manifiesta a partir de los años 60, en la generación nacida después del conflicto mundial, con una oleada contestataria contra los postulados de la modernidad – la razón, el progreso, el futuro. Propugna una contracultura basada en la tolerancia y el hedonismo, desde el anti-apartheid hasta el pacifismo, pasando por la igualdad de género, la liberación sexual, el movimiento gay, entre otros. Todo ello corre pareja del desencanto y de un marcado escepticismo, lo mismo que la Transición política a la democracia en España. Desde el punto de vista estético y estilístico, ya no se cree en lo nuevo como superación de lo que existe sino como «dissolution de la catégorie du nouveau, comme expérience d'une "fin de l'histoire", et non plus comme la présentation d'un autre stade, plus progressif ou plus régressif peu importe, de cette histoire» según lo explica G. Vattimo (Vattimo, 1987; 10). Así que, en las artes y la literatura, el llamado posmodernismo se caracteriza por técnicas renovadoras tales como el collage, el eclecticismo, también la reproducibilidad y cualquier forma de reciclaje y deconstrucción. Además, I. Vaskes Sanches subraya que el estilo posmoderno anula «la vieja distinción entre la cultura superior y la cultura de masas [...]. Después del arte de las vanguardias, elitista y exclusivo, llega la euforia populista de Andy Warhol y el arte Pop como exaltación de la imagen masiva y estandarizada de la mercancía consumista, como "adoración de lo trivial", cuando todo vale y todo puede ser arte» (Vaskes Sanches, 2011; 60). La metáfora de la retícula

puede sintetizar la estética posmoderna dejando al descubierto una hibridez constitutiva. S. Marchán Fiz explica que:

[f]rente a la metáfora de la línea recta con que se nos suele representar especialmente la modernidad, lo posmoderno se transparenta mejor en una especie de retícula que entrelaza actitudes o estrategias formales bien dispares. Diríase que alumbra una diseminación, proyectándose en un horizonte que ha dejado de ser unitario (Marchán Fiz, 1990 ; 294)

6. Entre los años 1960 y 1980, lo posmoderno coincide en España con circunstancias nacionales que fomentan en la juventud, al mismo tiempo, un desencanto pasotista, un activismo libertario<sup>3</sup> y una explosión contracultural. Pensemos en los jóvenes *freak* de la izquierda psicodélica, en los hippies y sus colonias, en las performances de José Pérez Ocaña, en los fanzines underground (*Bazofia*, *El Rollo enmascarado*) y las revistas contraculturales (*Ajoblanco*, *Star*, *El Víbora*). Huelga mencionar el grupo punk Alaska y los Pegamoides o el underground Smash, y, por supuesto, la Movida madrileña y con ella a Ceesepe, a Almodóvar, al grupo Nacha Pop, sin olvidar los bares de Malasaña y Chueca. En aquellos años, la literatura toma también nuevos derroteros contestatarios de la escritura burguesa hegemónica y del realismo social de medio siglo. A modo de ejemplo, podemos citar la «primera fase» de la obra de Manuel Vázquez Montalbán, entre 1962 y 1974, que según G. Tyras, «es la de las manifestaciones de rebeldía descabellada que expresa la llamada "escritura subnormal"» (Tyras, 2007; 105); también figuran los poetas Novísimos, así nombrados editorialmente por José María Castellet en su antología de 1970 *Nueve novísimos poetas españoles*. En la narrativa, la novela de Mendoza *La verdad sobre el caso Savolta* abre, en 1975, la fase de experimentación de toda una generación, la de los hijos de la Guerra civil –Marsé, Millás, Muñoz Molina, Vázquez

3 «Si bien la cultura política de la juventud transicional, a grandes rasgos, puede coincidir en algunos aspectos con la de los adultos, presenta también algunas peculiaridades que hacen pensar que en determinados grupos de jóvenes, con un nivel educativo elevado, sí se desarrolló una cultura política, o subcultura política, diferente a la de la población adulta. El rastro de estos grupos estaba todavía presente en algunas encuestas del CIS sobre la transición realizadas en los años 90, en las que un 18% de los interrogados declaraban que durante la transición estuvieron a favor de un cambio radical [...]: "...dentro de este grupo favorable al cambio drástico pesa especialmente el grupo de edad comprendido entre los veintiséis y los cuarenta años de edad en 1987, es decir aquellos que en 1975 tenían entre 14 y 28 años. Son, pues, los españoles que vivieron en plena juventud los últimos años del franquismo y toda la transición los que entonces apostaban claramente por un cambio radical». F. Del Vall Ripollés, «Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española», *Revista de Estudios de Juventud*, Diciembre 2011; n° 95, p. 81.

Montalbán entre otros. Esos autores explotan preferentemente la forma discursiva del interrogatorio y el género policiaco para renovar el realismo valiéndose de las técnicas posmodernas mencionadas anteriormente.

### **La función renovadora del género policiaco**

---

7. A propósito de la literatura francesa, Y. Reuter comenta los motivos que hacen de la novela policiaca, el género idóneo para llevar a cabo una investigación de fondo, dentro y fuera de la literatura, y para diferenciarse del realismo tradicional. Su análisis se aplica perfectamente a la narrativa española de la Transición. Dice que el género policiaco:

instaure un soupçon généralisé (voir N. Sarraute : *L'Ère du soupçon*) : il n'existe plus de certitude, plus de clarté. Tout est à reconstruire : l'histoire qui s'est véritablement déroulée, l'identité des personnages, etc. [...] Aucun élément n'est absolument fiable, la chronologie est perturbée, les visions d'un même événement sont multiples et le narrateur lui-même peut égarer le lecteur...

[...] Ce faisant, il suscite plus qu'un intérêt secondaire, il fournit des trames, une « machinerie narrative » suffisamment charpentée pour maintenir, malgré tout, une cohérence à des romans qui – au travers de la mise en question de l'identité et du sens – frôlent sans cesse l'autodestruction, la désagrégation. (Reuter, 2017; 130-131)

8. En plena Transición, *El misterio de la cripta embrujada* nos enseña, en efecto, que no nos podemos fiar de nadie ni nada en una sociedad regida por la codicia capitalista, la mentira generalizada y un orden arbitrario donde lo anormal pasa a ser la norma. Entonces, no nos sorprende que el comisario Flores no sea el investigador, que las monjas del colegio guarden un silencio culpable o que Isabel Peraplana, la primera alumna desaparecida, finja que no le pasó nada en 1971. Cándida, la hermana del narrador protagonista, encarna la estética antirrealista burlesca que obliga al lector a buscar más allá de las convenciones tradicionales y de las máscaras. La deformación caricaturesca de su cuerpo y su profesión alegorizan el deterioro y las desigualdades de la sociedad española de aquella época. Cándida es puta en un bar<sup>4</sup> del Barrio Chino. Tiene «el cuerpo trapezoidal, desmedido en relación con las patas, [...] lo que le daba un cierto aire de enano crecido, como bien la definió, con insensibilidad de artista, el fotógrafo que se negó a retratarla el día de su primera comunión so pretexto de que desa-

4 El bar es *El Leashes American Bar*. Su diminutivo español es *El Leshes*, es decir una deformación charnaga. Esa pronunciación desemboca en otro deterioro ya que *El Leshes* suena lo mismo que la palabrota española «leche».

creditara su lente» (Mendoza, 1979; 31). Y, sin embargo, Cándida se aferra a la ilusión de su parecido con Juanita Reina.

9. El narrador protagonista es el motor tanto discursivo como narrativo «de la mise en question de l'identité et du sens», según la fórmula anterior de Y. Reuter. En el todo vale posmoderno, su anonimato condiciona su plasticidad identitaria y su incesante transformismo. Ni el doctor Sugrañes que lo cura desde hace años por esquizofrenia y delirio lúbrico, consigue definir el tipo que le corresponde. Hablando de él, dice como rascándose la garganta: «el, ejem, ejem, ejemplar que aquí tenemos» (Mendoza, 1979; 15) y, con sorna, el comisario encarece su carácter alienígena recurriendo al femenino: «esta, ejem, ejem, perla» (Mendoza, 1979; 27). Por su anonimato proteico, el narrador protagonista no sólo es una página en blanco abierta a todos los delirios sino que representa la pérdida de sentido y el reino de lo ficticio en una sociedad dominada por los modelos prefabricados o copiados. Su bautismo fallido y sus apodos degradantes problematizan de forma humorística y carnavalesca la identidad tanto como la identificación. Se oponen a una visión estable, unitaria y unívoca de la realidad.

Cuando yo nací, mi madre [...] incurría, como todas las madres de ella contemporáneas, en la liviandad de amar perdida e inútilmente, por cierto, a Clark Gable. El día de mi bautizo, e ignorante como era, se empeñó a media ceremonia en que tenía yo que llamarme Loquelvientosellevó, sugerencia ésta que indignó, no sin causa, al párroco que oficiaba los ritos. [...] De todas formas, el problema carece de sustancia, ya que mi verdadero y completo nombre sólo consta en los infalibles archivos de la DGS, siendo yo en la vida diaria más comúnmente apodado “chorizo”, “rata”, “mierda”, “cagallón de tu padre” [...]. (Mendoza, 1979; 61-52)

10. Con tantas excentricidades, se trueca la verosimilitud realista de la novela policiaca tradicional por una anti-verosimilitud paródica. Así, retomando el análisis de Y. Reuter, se justifica la reorganización incesante propia de la novela policiaca y «le roman policier prend alors la figure d'un prodigieux laboratoire d'expérimentation<sup>5</sup>». El anonimato polifacético del narrador protagonista afecta narrativamente los experimentos. Por un lado,

5 La cita completa de Y. Reuter es: «De façon assez paradoxale [...], le roman policier semble au croisement de deux courants. Le premier serait celui d'une tradition rhétorique fonctionnant sur des règles strictes et la réorganisation incessante, dans de multiples variations, d'éléments plus ou moins figés. [...] Le second courant, radicalement opposé au premier, serait celui de la modernité littéraire, de la littérature de recherche, qui transgresse les codes narratifs et détourne les modèles établis. [...] Au confluent de ces deux courants, le roman policier prend alors la figure d'un prodigieux laboratoire d'expérimentation sur la narrativité» (Reuter, 2017; 132)

el narrador protagonista cobra de manera fraudulenta la identidad del doctor Sugrañes y la demultiplica cambiando el nombre y la profesión<sup>6</sup>. Por otro, ocupa también varios roles al mismo tiempo en el esquema actancial: ayudante y sujeto de sustitución del comisario, destinatario en la resolución del caso; culpable y víctima a causa de la pobreza y la injusticia social. En definitiva, es «por herencia genética y por vocación» (Mendoza, 1979; 53), según dice el comisario Flores, la única persona susceptible de penetrar en todos los sitios, en todas las clases sociales, para investigar.

Necesitamos, por ello, una persona conocedora de los ambientes menos gratos de nuestra sociedad, cuyo nombre pueda ensuciarse sin perjuicio de nadie, capaz de realizar por nosotros el trabajo y de la que, llegado el momento, podamos desembarazarnos sin empacho. No te sorprenderá saber que tú eres esta persona. (Mendoza, 1979; 26)

11. Por lo tanto, el narrador protagonista acaba renovando el arquetipo del marginado en la medida en que su diferencia se convierte en aptitud sociológica, e incluso ventaja, en la Transición. Conforme a la exageración que impera en la novela, el arquetipo renovado combina múltiples marginaciones: la marginación siquiátrica a causa de sus trastornos mentales; la marginación geográfica y socio-profesional ya que, cuando no vive encerrado en el manicomio, en las afueras de Barcelona, jugando al fútbol, lleva la vida de un pícaro posmoderno, vagando por el Barrio Chino del lumpen proletariado; la marginación familiar porque su hermana Cándida no quiere más trato con él.

### **La parodia como laboratorio**

---

12. En la escritura de Mendoza, el laboratorio de los experimentos literarios cobra la forma privilegiada de la parodia con sus aliados, la carnavalesación y la ironía. La parodia es constante y la encarna el narrador protagonista, desde su aspecto exterior, trocando, por ejemplo, sistemáticamente la indumentaria corriente por la del pícaro posmoderno que se viste y come hurgando en cubos de la basura. Los cubos se transforman para él en «ventajoso sustituto del Corte Inglés» (Mendoza, 1979; 73). Desde el primer capítulo, todo se presenta torcido por la parodia: el encuentro con el comisario no pasa en Jefatura sino en el manicomio. La bebida que le gusta no es

6 Es don Arborio Sugrañes, profesor de lo verde en la universidad de Francia; Fervoroso Sugrañes; Toribio Sugrañes, compañero de mili de Peraplana, etc

alcohol sino la Pepsi-Cola. Y lo que le preocupa durante toda la aventura es ducharse para quitarse el olor de los sobacos después del partido de fútbol inicial. La parodia tiene tres funciones principales en la reescritura mendociana del relato de investigación.

13. En primer lugar, a la manera del esperpento de Ramón del Valle-Inclán<sup>7</sup>, la parodia manifiesta la necesidad estética y estilística de deformar hasta lo grotesco, para ajustar la forma a la percepción absurda que se tiene de la realidad. Haciéndolo, refleja cómicamente la Transición española como crisis de régimen y sentido. E. Mendoza cambia el esperpento del que se inspira por la carnavalización: una manera alegre de celebrar lo efímero y todo lo bajo, una contestación transgresora de lo hegemónico tal como lo explica R. E. García Rodríguez:

La carnavalización subraya el valor de lo anormal o de lo anómalo [...]. Es decir, la carnavalización se opone activamente, en su destello transitorio, a la normalización de la existencia, a la perpetuación de jerarquías y valores, al desarrollo pensado, al perfeccionamiento constante [...].

Consecuentemente, la carnavalización elabora formas específicas de lenguaje y comunicación que transgreden las pautas establecidas de una conducta funcional y adecuada. Se trata de algo así como una lengua propia de gran riqueza expresiva; marcadamente idiosincrásica, asociada a una perspectiva cambiante, dinámica, fluctuante, activa y proteica de la vida:

[...] Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas ‘al revés’ y ‘contradictorias’, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (...) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos (Bajtín, 1933/2005, p. 16). (García Rodríguez, 2013; 125)

14. En segundo lugar, como figura del diálogo entre un modelo y su avatar, la parodia favorece el diálogo entre los textos, la llamada intertextualidad<sup>8</sup>. La intertextualidad paródica posmoderna no es una superación a la

7 Recordemos, en la escena XII, unas definiciones del esperpento formuladas por Max Estrella: «El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato». «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada». «España es una deformación grotesca de la civilización europea». R. del Valle-Inclán, *Lucas de Bohemia*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017. Publicación original: Madrid, Renacimiento, Imp. Cervantina, 1924, p. 224-226. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/lucas-de-bohemia-esperpento-875781/> (consultado el 02/09/2024).

8 Explica Raquel Gutiérrez Estupiñán: «La intertextualidad, según Julia Kristeva, quien la concibe como el campo de transposición de diversos sistemas significantes, y el concepto de texto como espacio en el cual se cruzan y se entrecruzan múltiples enunciados tomados de otros textos no están reñidos con el concepto de transtextualidad en G. Genette (1982) como «todo aquello que pone a un texto en relación manifiesta o secreta

manera de la dialéctica hegeliana; es una armonía renovada, paradójica porque híbrida. E. Mendoza la utiliza para que coexistan y se contaminen mutuamente los otros textos con el suyo. Así, implica al lector en la investigación obligándolo a desconfiar de los modelos<sup>9</sup>. Nos hace tomar conciencia del relativismo generalizado que afecta, en particular, la concepción de la verdad. El dialogismo tiene, por lo tanto, una función cognitiva. También estructura el relato aplicando la ley de la repetición: son dos desapariciones; son «Dos fugas consecutivas» –título del capítulo V–; hay «Un reencuentro, un encuentro y un viaje» –título del capítulo III. Repetir sirve para avanzar tanteando, para cuestionar las apariencias de la realidad y rechazar las exclusivas. Impone la ley de la ambivalencia. Es lo que ocurre con los jardineros en los capítulos «VI. El jardinero aleve» y «VII. El jardinero morigerado». Es necesario combinarlos para atar cabos porque el personaje tipo ya no tiene señas de identidad fijas. Hay que poner el tipo al día como lo sugiere el empleo de la adjetivación arcaica. La función de jardinero, por ejemplo, está ocupada por dos personas distintas, siendo una el anti-modelo de la otra y, las dos, parodias del jardinero común y del antiguo. Uno de los dos se llama Don Cagomelo Purga y vive en la calle de La Cadena. Los excrementos de la carnavalización invaden su vivienda y deforman su retrato. Lejos del *locus amoenus*, caemos en los bajos fondos de lo miserable, en una vivienda que se confunde con una cloaca, donde la humanidad se reduce a las funciones vitales más triviales. Entonces, investigando sobre

con otros textos». En trabajos recientes varios estudiosos prefieren emplear el término dialogismo para designar la doble pertenencia del discurso a un «yo» y al «otro» (Gavaldá, 1992) y el diálogo potencial que atraviesa todo texto, espacio intertextual donde se produce el sentido (Cabanilles, 1992)». R. Gutiérrez Estupiñán, «Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento», *Signa – Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n°3, 1994 (15), p. 144. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5\\_21.html#I\\_16\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_21.html#I_16_) (consultado el 2/09/2024)

- 9 Analizando la hermenéutica barthiana, M.C. López Sáenz explica la conexión entre el carácter intertextual del texto y el papel activo del lector: «En *S/Z*, Barthes explora la fragmentación del texto como producto tejido con otros textos y otros lenguajes. Adopta la noción de «inter-texto» de Kristeva para expresar el pluralismo textual. Considera que la inter-textualidad es la traslación de un texto al interior de otro y es la matriz de cualquier texto. Es decir, el texto no tiene origen, sino que siempre está ya en otro; es texto en un espacio con múltiples dimensiones que integra incluso a los lectores. Ellos trasponen su unidad y experiencias en el texto que leen. Este es una galaxia de significantes y no una estructura inmóvil de significados». M. del C. López Sáenz, «Roland Barthes a la luz de la filosofía hermenéutica», *Estudios filosóficos*, 131 (1997), p. 46. <https://estudiosfilosoficos.dominicos.org/ojs/article/download/498/2456> (consultado el 24/07/2024).

los jardineros, la parodia se hace sociológica. A modo de colofón, la anécdota del cómico bacín de loza demuestra que, aquí, la miseria se compensa con creces gracias a la risa. Cuenta don Cagomelo Purga.

Años atrás teníamos un bacín de loza muy cómico, con un ojo y esta leyenda: te veo. A mi llorada esposa, que en paz descansa, le daba mucha risa cada vez que lo usaba. Cuando dios la llamó a su lado, insistí en que la enterrasen con el bacín. Era el único regalo que pude hacerle en treinta años de matrimonio y me habría parecido una infidelidad seguir usándolo en su ausencia. (Mendoza, 1979; 63-64)

15. Finalmente, con el dialogismo, el sentido no se da sino que se construye según una lógica hermenéutica barthiana. Acerca del mecanismo hermenéutico, M.C. López Sáenz precisa que:

[l]a pluralidad textual sólo puede percibirse a través de una relectura, una operación inhabitual que deconstruye la unidad del texto y revela su polivalencia: leer es como pelar una cebolla e ir descubriendo todas sus capas. Así entendida, la lectura es la única forma de interpretación; su meta es desenredar el texto, nunca descifrarlo, porque, en contra de las hermenéuticas clásicas, Barthes piensa que el texto no encierra sólo un sentido; el mensaje literario es constitutivamente ambiguo, porque la literatura se compone de dos sistemas de signos superpuestos: de un sentido literal y otro simbólico (López Sáenz, 1997; 47)

16. Hasta el desenlace es dual: se resuelve el caso, pero lo prometido por el comisario no se cumple. A cambio de la resolución del caso, el narrador protagonista no consigue ni la libertad ni la rehabilitación social.

17. En tercer lugar, la parodia renueva porque desmitifica los cánones y los mitos. En *El misterio de la cripta embrujada*, el narrador protagonista y también el comisario Flores, por su apellido burlesco y su manera de despachar, no sólo degradan la figura seria y respetable de los investigadores y detectives canónicos (Dupin, Poirot, Nick y Nora Charles, ...). La desmitificación se nota en la «emergencia de formas genéricas híbridas en las que se combinan elementos del arte popular con otros que se asocian normalmente con el arte elevado» (Navajas, 1996; 27). Lo ilustra la inserción en el relato de micro episodios chistosos en los momentos de mayor tensión. En *El misterio de la cripta embrujada*, el episodio con «el negro del África tropical» se burla del mito de los negros superdotados sexualmente. Trasunto carnavalesco del negro publicitario del Cola Cao, ese pone al descubierto el montaje posmoderno y posfranquista de la concepción étnico-cultural con los negros. Proclama el personaje:

–Yo soy aquel negrito del África tropical [...] y te voy a demostrar las múltiples cualidades de ese producto sin par. [...] Pero el negro había sacado de su abultado taparrabos un librito de bolsillo, del que leía con voz monótona un pasaje.

–Todos tenemos un cierto porcentaje de ambigüedad latente en nuestra personalidad [...] que hemos de aprender a sobrellevar sin orgullo ni vergüenza. Ya ve usted, por ejemplo –dijo señalando el bulto del libro–, que lo que se dice de los negros es algo meramente cultural. Y perdone el juego de palabras fácil, pero el amor a la paradoja es inherente a las culturas poco complejas. (Mendoza, 1979; 160)

18. Tampoco la cripta está a salvo. En el colegio de las monjas lazaristas, es el sanctasanctorum para los negocios sucios de los fariseos de la Transición y el embrujo lo produce el éter. Ahí entran incluso las palabrotas. La losa de acceso es «la condenada losa» (*Íbid.*; 155); el narrador protagonista maldice su estupidez soltando: «¡Asno de mí!» (*Íbid.*; 156) y, por supuesto, recae en el vicio del chiste grosero y de la payasada:

Pero, lerdo como soy, tomé una leyenda por otra, como el suizo aquél al que conocí en cierta ocasión, que, no sabiendo en castellano otra palabra que puñeta, la repetía dondequiera que iba en la creencia de que así hablaba el idioma del imperio y de que todo el que le oyera debía interpretar acertadamente sus intenciones. Yo, en aquella oportunidad, le había vendido como cocaína lo que no eran sino polvos de talco, que el presuntuoso y obtuso suizo pagó a tocateja e inhaló con entusiasmo hasta quedar hecho un payaso. (*Íbid.*; 156)

19. En resumidas cuentas, la parodia revela que cada uno se deja despistar por el embrujo de las apariencias y los significados convencionales. La locura del narrador protagonista ilustra una forma de racionalidad nueva, lúdica, abierta a la polisemia y a la hibridez. Su voz paródica sustituye la lógica racional y deductiva del investigador tradicional por la concepción activa de la hermenéutica. Por eso, cuanto más se avanza hacia la resolución, más se retrasa la revelación. Y lo sabe muy bien el narrador protagonista cuando dice «nadie divaga tanto como el que se prepara a hacer una confesión» (*Íbid.*; 106-107).

## **El lenguaje y la metaliteratura en la investigación posmoderna**

---

20. La hermenéutica nos enseña a desconfiar del lenguaje y, en particular, de su dimensión referencial. Contaminado por el dialogismo reinante, el lenguaje recobra su polisemia. Además de los dobles sentidos generados por el juego de palabras y la ironía, el narrador protagonista pone constan-

temente de manifiesto la inexactitud del lenguaje. Se recalcan embustes lingüísticos para engañar al consumidor y disfrazar la degradación cualitativa de los productos de consumo. El «Pentavín, vino común» no tiene, por ejemplo, nada común ni natural ya que, para sonsacarle informaciones al jardinero, el narrador protagonista vació en la botella una «bolsita de estupefacientes» que contenía «los polvos de coca, las pastillas de anfetaminas y los papelitos de LSD» (*Íbid.*; 56). Apuntamos también las palabras inadecuadas porque no tienen referente en España, ocasión inmediatamente explotada por la sátira. Corrigiendo el error de Mercedes Negrer, el narrador protagonista critica los fallos en la distribución de gas en España: «—En España no hay cámara de gas [...]. Si mucho me apuras, ni gas tenemos en las barriadas suburbanas» (*Íbid.*; 115). En esta categoría entran las palabras anacrónicas y los barbarismos. El narrador protagonista comenta lo anacrónico del epíteto «bombón» con el que Mercedes describe a Isabel Peraplana joven, subrayando que no conviene «en esta época de sexualidad desmitificada» (*Íbid.*; 111). Denuncia el barbarismo «gayez» para nombrar la homosexualidad, con una sátira de los extranjerismos y del recurso al eufemismo. Le grita al negro del África tropical:

—Yo no soy gay. [...] Bien es cierto que no tengo nada contra la gayez, salvo que repruebo el uso de un barbarismo habiendo en nuestra lengua tantos sinónimos idóneos, fenómeno en el que veo, por lo demás, no sólo el servilismo de nuestra cultura a lo foráneo, sino cierto pudor a denominar las cosas por su nombre. (*Íbid.*; 160)

21. Insistiendo en la ilusión como principio general en la representación, el narrador protagonista comparte, por ejemplo, su defraudación de que «el coche acribillado no explotara como hacen siempre análogos mecanismos en las series de televisión, aunque ya se sabe que entre la realidad y la fantasía media un abismo y que el arte y la vida no siempre corren parejas» (*Íbid.*; 79). Su análisis destruye la ilusión de realidad y destapa las artimañas de la ilusión televisiva y, más globalmente, de las artes. Recuerda que incluso la ficción realista, es ficción. Del embuste referencial participan también las metáforas y comparaciones que dan gato por liebre. Pasa con el queso de Gruyere para referirse a una superficie horadada cuando, como lo observa el narrador protagonista, «el queso de Gruyere no tiene agujeros» (*Íbid.*). A esas figuras del fraude referencial, se añade la larga lista de los nombres y apodosos carnavalescos de los personajes tipos. Todos estos embustes traen la prueba del final de los grandes relatos que embelesan por la magia del verbo. Aquí la magia es burlesca, rayana en lo absurdo. El cues-

tionamiento humorístico del referente revela que la realidad es una ilusión. La ficción le sirve, paradójicamente, de desengaño. Su forma predilecta de expresión es la ironía acerca de la que dice M. Vázquez Montalbán:

[...] la ironía puede convertir en juego el propio lenguaje, y la manipulación del lenguaje y el merodeo del lenguaje en un juego en sí mismo también. Estas podrían ser las tendencias [...] representadas por Eduardo Mendoza. Éste no renuncia a los datos de la realidad pero coloca un filtro irónico que acaba convirtiendo la propia descripción en un juego y en sus novelas nunca se sabe cuándo empieza la verdad y cuándo termina la mentira (Vázquez Montalbán, 1991; 19).

22. La referencialidad se renueva también gracias a la metatextualidad, es decir el discurso de la literatura sobre sí misma. Afirma G. Torrente Ballester que es: «jugar con el lector la partida a cartas vistas, poniéndole delante, de una manera sistemática eso que se le suele ocultar<sup>10</sup>». Cuando se dirige al lector para comentar su manera de contar, el narrador protagonista abre la literatura a la metaficción. De manera bastante recurrente, sobre todo en los primeros capítulos, parece independizarse del autor y, hasta, convertirse en el propio autor. Jugando con una confusión más, declara al final del capítulo I: «relataba lo que en esencia constituye el capítulo segundo» (Mendoza, 1979; 18). Concluye el segundo diciendo: «nos condujo en poco más de una hora al centro de la ciudad y, por ende, al final de este capítulo» (*Íbid.*; 27). En el capítulo VI explica que «como sea que este capítulo ha quedado un poco corto, aprovecharé el espacio sobrante para tocar un extremo que sin duda preocupará al lector que hasta este punto haya llegado, a saber, el de cómo me llamo» (*Íbid.*; 61). No duda en comentar sus decisiones con el lector y tomarlo como testigo: «ya dije en otra parte de este relato que soy un hombre nuevo» (*Íbid.*; 122). Comenta también el relato de Mercedes Negrer como si fuera el guardián de las convenciones genéricas: «—Un momentito, un momentito —dije yo un tanto sorprendido por el giro inesperado que tomaba la narración—. Esto no entra en el programa» (*Íbid.*; 110); «[m]e vi precisado a interrumpir nuevamente la digresión de Mercedes Negrer, que al parecer sabía un poco de todo» (*Íbid.*; 112). Dirigiéndose al lector, el narrador protagonista fomenta la empatía y facilita la adhesión a un pacto renovado de lectura, tanto más necesario cuanto que muchas cosas son delirantes. El inciso intimista y el autorretrato del capítulo III sella esa complicidad empática, suspendiendo la incredulidad lectora:

10 G. Torrente Ballester, *Los cuadernos de un vate vago*, Barcelona, Plaza y Janés, 1983, p. 365, citado en I. Andrés-Suárez, 1996; 185.

Debo hacer ahora un inciso intimista para decir que mi primera sensación, al verme libre y dueño de mis actos, fue de alegría. Tras ese inciso añadiré que no tardaron en asaltarme toda clase de temores, ya que no tenía amigos, dinero, alojamiento ni otra ropa que la puesta, un sucísimo y raído atuendo hospitalario, y sí una misión que cumplir que presentía erizada de peligros y trabajos. (*Ibid.*; 29)

23. Esa forma de complicidad refuerza el papel activo al lector. Se trata, como lo dice A. M. Dotras, de «sorprender al lector al romper el acuerdo tácito de lectura –establecido entre autor y lector– y, así, comprobar si el lector cambia o asume la forma tradicional de leer<sup>11</sup>».
24. La metatextualidad sirve sobre todo para contar la aventura de la escritura y del texto que estamos leyendo. Es la forma más autorreferencial. Destacamos esa modalidad en los pasajes que ponen al descubierto las técnicas empleadas, como si fueran espejos, gracias a la especularidad. Cuando el narrador protagonista intenta convencer a Cándida de comunicarle informaciones útiles para el caso, su comentario de la actitud de su hermana refleja la técnica narrativa dilatoria de su propio relato de investigación y los métodos discursivos para llegar a la confesión: «Para entonces sabía que no iba a darme ni una pista ni nada, pero quería ganar tiempo, porque si efectivamente esperaba a un cliente, la prisa por deshacerse de mí tal vez la hiciera hablar. Me hice, pues, el remolón, alternando la súplica con la amenaza» (Mendoza, 1979; 33). La especularidad expresa también que lo que está en juego en la renovación es la manera de considerar todo lo que está fuera de la norma. Nos invita a cambiar la concepción del centro y de la periferia, del canon y de la paraliteratura, de lo esencial y lo accesorio. Por ejemplo, la resolución del caso no precisa cómo se va a sancionar a Peraplana ni si habrá vuelta a la normalidad. Lo esencial concierne la persona del marginado: resolver el caso es cuestión de vida o muerte social para él: «–Le he entendido a usted, señor comisario –repliqué–, pero, con el debido respeto, me voy a permitir desoír sus consejos, porque estoy decidido a probar ante la sociedad la suficiencia de mis aptitudes y la solidez de mi cordura, así pierda la vida en el empeño» (*Ibid.*; 53).
25. Al fin y al cabo, la figura metatextual más sintética es la imagen del laberinto en la cripta. Confiesa Mercedes Negrer lo que puede valernos como guía de lectura y descodificación de la narrativa policiaca paródica de

11 A. M. Dotras, *La novela española de metaficción*, Gijón, Júcar, 1994, p. 188, citado en I. Andrés-Suárez, 1996; 189.

Mendoza. Y no es, por lo tanto, un azar que la siguiente novela del díptico se llame *El laberinto de las aceitunas*:

Me vi abocada a una negra escalinata por la que descendí temblando. Del pie de la escalinata arrancaba un pasillo tenebroso por el que anduve a tientas hasta que una abertura lateral me indicó que había otro corredor que cortaba el primero. No sabía qué camino seguir y tomé la intersección pensando que siempre podría volver al primer pasillo. Al cabo de un rato vi que un tercer corredor se cruzaba con el segundo y se me heló la sangre en las venas, porque comprendí que me hallaba en un laberinto, sola y a oscuras, en el que perecería si no daba pronto con la salida. [...] Al cabo de un rato reanudé la marcha confiando en que el azar me pusiera en el buen camino. (*Ibid.*;109)

## Conclusión

---

26. A modo de conclusión, la novelística mendoziana de la Transición y, en particular, *El misterio de la cripta embrujada* utilizan la risa paródica e irónica fomentada por el narrador protagonista, «pedazo de bruto» que lleva «cinco años de tratamiento siquiátrico» (*Ibid.*;104), para representar un momento de búsqueda generalizada y de desorientación.

27. Frente al incipiente desencanto y la nostalgia del «con Franco vivíamos mejor» (*Ibid.*; 69, 87), E. Mendoza apuesta por la inventiva sin límite de la ficción, intertextual y paródica. Con una novela proteica, ilustra el final de los grandes relatos y de los modelos únicos. Con el narrador protagonista loco y delincuente del díptico policiaco, demuestra que a los escritores todavía les queda imaginación poderosa para inventar nuevas intrigas y renovar arquetipos. Y como dice el narrador protagonista al que le cedemos las últimas palabras para concluir la guía turística de la realidad por reorganizar:

Calma. Todo tiene una explicación muy sencilla [...]. Calma. En unos segundos se despejará la incógnita y podrás reírte de tus miedos infantiles. Llevas ya cinco años de tratamiento siquiátrico, 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 ventosidades silenciosas y particularmente fétidas que la gente incivil se permite en los transportes públicos abarrotados. (*Ibid.*; 103-104)

## Bibliografía

---

ANDRÉS-SUÁRES, Irene, «El discurso metafictivo en la obra de José-María Merino», en Georges Tyras (ed.), *Posmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine. Revue Tigre*, Grenoble, Université Stendhal, CERHUIS, 1996, p. 183-196.

DEL VALL RIPOLLÉS, Fernán, «Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española», *Revista de Estudios de Juventud*, nº 95, Diciembre 2011, p. 74-91.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Raúl Ernesto, «La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar», *Athenea Digital* - 13(2): 121-130 (julio 2013), p. 121-130. <https://www.raco.cat/index.php/Athenea/article/view/291657>

GARINO-ABEL, Laurence, «Eduardo Mendoza», en Annie Bussière-Perrin (coord.), *Le roman espagnol actuel. Tendances et Perspectives. 1975-2000. Tome I*, Montpellier, Editions du CERS, p. 223-246.

GARINO, Laurence, « L'enquête d'une rénovation conjugée dans *El misterio de la cripta embrujada* de Eduardo Mendoza », en *Histoire drôle et énigme policière II. Travaux des hispanistes de l'Université Stendhal. Tigre*, nº7, Centre d'Etudes et de Recherches Hispaniques de l'Université Stendhal (C.E.R.H.I.U.S.), 1993, p. 171-184.

GOÑI, Javier, «Entrevista con Eduardo Mendoza», *El socialista*, nº262, 16-22/06/1982, p. 6-7.

LÓPEZ SÁENZ, María del Carmen, «Roland Barthes a la luz de la filosofía hermenéutica», *Estudios filosóficos*, nº131, 1997. <https://estudiosfilosoficos.dominicos.org/ojs/article/download/498/2456>

LYOTARD, Jean-François, *La condición posmoderna: Informe sobre el saber*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987.

MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna". Antología de escritos y manifiestos*, Madrid, Ed. Akal, 1990.

PERRIN-BUSSIÈRE, Annie (coord.), *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture 1975-2000. Tome II*, Montpellier, CERS, 2001.

REUTER, Yves, *Le roman policier (1997)*, Paris, Armand Colin, 2017.

NAVAJAS, Gonzalo, «La para-doxa (pos)moderna. El paradigma de una estética anticanónica», en Georges Tyras (ed.), *Posmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine. Revue Tigre*, Grenoble, Université Stendhal, CERHUIS, 1996, p. 23-32.

TYRAS, Georges, «Entre memoria y deseo: la poética de la huida en la obra de Manuel Vázquez Montalbán», en José Colmeiro (coord.), *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria*, Woodbrige, Tamesis Books, 2007, p. 105-115

VASKES SANTCHES, Irina, «Posmodernidad estética de Frederick Jameson: pastiche y esquizofrenia», *Praxis filosófica, Nueva serie*, n° 33, Agosto-Diciembre 2011, p. 53-74.

VATTIMO, Gianni, *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, traduit de l'italien par Charles Alunni, Paris, Seuil 1987.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, «La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo», en Yvan Lissorgues (coord.), *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. Hespérides, 1991, p. 13-25.