

EL ARTE *POST*PICARESCO DE EDUARDO MENDOZA

Hay novelas contemporáneas cuyo valor literario se considera independiente de la realidad circundante, creando un universo ficcional semánticamente autónomo. Otras en su concepción de la obra literaria parten de la idea del compromiso social y moral, y mantienen, aun favorecen, la función referencial con la cual se vincula la obra literaria con el momento histórico de su aparición.

*El misterio de la cripta embrujada*¹, con sus ventidós ediciones en once años, pertenece de cierto modo a ambas categorías a la vez. La novela del escritor español Eduardo Mendoza reúne en fusión ecléctica una novela policiaca, una historia gótica al estilo de E. A. Poe, con una, de toda acribie dotada, sátira moral, para desembocar en una novela contemporánea acuñada en la tradición picaresca española.² Polisémica en su mensaje, heterogénea en su composición, con un afán de demistificación inmanente y un humor entre carcajeante y mordaz, la obra de Mendoza hace hincapié con su lectura múltiple tanto en el ideario postmodernista de la novela contemporánea, como en la picaresca, estableciendo de este modo relaciones con varios géneros literarios a la vez.

Este artículo se propone buscar en la novela de E. Mendoza la revestida y modernizada estructura de la novela picaresca española. El prefijo *post-* del neologismo titular, a la vez polémico y desafiante, procurará ponderar en qué medida la existencia de la estructura picaresca revela en la obra de Mendoza la dimensión evolutiva de esta forma literaria, y cuáles son los indicadores de su posible alejamiento o ruptura con el modelo primordial.

Carente hasta ahora de una etimología indiscutible así como de una definición históricamente sostenible por la ambigüedad exacerbante del concepto del género picaresco³, bajo la novela picaresca en su sentido tradicional comprendemos, teniendo en cuenta la mayoría de las reseñas, una forma narrativa de estructura pseudo-autobiográfica, compuesta de una serie de episodios de carácter satírico o irónico de la vida de un anti-héroe en lucha en la que todos los medios están permitidos para sobrevivir o ascender en la jerarquía social. "La picardía original de la novela picaresca", afirma Ortega y Gasset, "ha de buscarse, pues, en la mirada insolente que de bajo arriba lanza a la sociedad el

1 Eduardo Mendoza, *El misterio de la cripta embrujada*, Biblioteca de bolsillo, vigesimosegunda edición, Barcelona, Seix Barral, 1990 [1979]. Los números entre paréntesis, que aparecen en el texto, se refieren a las páginas de esta edición.

2 Los cuatro géneros literarios como calificativos de la obra de Mendoza vienen mencionados ya en la contraportada de la edición utilizada.

3 Uno de los últimos trabajos entre los análisis genéricos es el estudio de Peter N. Dunn, *Spanish Picaresque Fiction. A New Literary History*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1993.

pícaro autor”⁴ Si intentamos rastrear en el texto vestigios de la novela picaresca española del Siglo de Oro, la obra de Mendoza se acercará a un grupo considerable de obras contemporáneas, españolas y de otras literaturas nacionales, que bajo distintas etiquetas, tales como “nueva novela picaresca” o “la neopicaresca”, siguen apareciendo en el horizonte literario de nuestra época y continúan inspirando controversia entre los críticos. Se trata de una serie de obras que no sólo se relacionan o imitan una “protoforma” picaresca, sino que en su trayectoria llegan a alterarla e introducir nuevos planteamientos según las exigencias de la época. El espacio de este artículo, sin embargo, no permite ahondar en el debate sostenido respecto a la picaresca en general y al género picaresco en especial. Partiendo de un juicio normativo, a diferencia de la aproximación restrictiva al género, que se limita a la forma y época clásica de la picaresca española, este trabajo optará por una concepción extensiva y abierta, y enfocará el análisis hacia la picaresca del siglo XX. Lo que interesa, por ende, es la cuestión del grado de involucración de la estructura picaresca tradicional con la realidad literaria descrita por E. Mendoza.

En vez de una yuxtaposición de episodios sin aparente nexo anecdotal, como es el hecho en la picaresca tradicional, Mendoza nos ofrece una serie de episodios relacionados entre sí de modo causal que inducen a la formación de una trama.⁵ El personaje principal, aunque todavía cumpliendo sentencia en un sanatorio barcelonés, obtiene la tarea, impartida por el comisario Flores, de encontrar la solución de la desaparición misteriosa de una alumna del colegio de las madres lazaristas de San Gervasio en Barcelona, asunto repetido por segunda vez en seis años. La razón de tal selección del “detective provisional” se halla en la intención, expresada sin vacilaciones por el comisario Flores, de encontrar

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 del que, llegado el momento, podamos desembarazarnos sin empacho (26).

En vez del cesarismo de reyes y príncipes, nos encaramos con el cesarismo del Estado simbolizado por el comisario Flores. Tal actitud intransigente de un miembro del aparato estatal revela la magnitud del abismo formado entre los dos polos de la sociedad, el poder institucionalizado y los desprivilegiados. Con esta actitud, toda esperanza de reinserción social favorecida por la concepción ideológica de las sociedades democráticas carece de base. Mendoza, como antes Quevedo, muestra que el pícaro “no puede escapar a su destino por venir de donde viene”.⁶

4 J. Ortega y Gasset, “La picardía original de la novela picaresca”, en: *Obras completas II*, Revista de Occidente, séptima edición, Barcelona, 1966, 124.

5 Como ya está mencionado en el comienzo del artículo, el autor tiene que cumplir con las exigencias de varios tipos de discursos a la vez; la existencia de la trama es imprescindible para el género policiaco, subyacente, junto con el picaresco, al tejido narrativo de la novela de Mendoza.

6 A. Egido, “Retablo carnealesco del Buscón don Pablos” en: «*Hispanic Review*» 46, 1978, 180.

De modo general podemos decir que la confrontación del individuo con la sociedad⁷ dentro de la óptica del problema de identidad representa el distintivo fundamental de la picaresca tradicional que surge en una época de creciente conflictividad en el ámbito social, económico e ideológico en la España de los siglos XVI y XVII regida por la Casa de los Austrias. El discurso del pícaro, resumiendo la bibliografía casi inabarcable sobre el tema, representa el discurso de un marginado expulsado de la estructura de la sociedad feudal española comparable con las castas. Nacido como miembro de los más bajos estratos sociales, por eso desprivilegiado y sin honra, al pícaro no le queda otro remedio que “rebelarse” contra tal estado de cosas. En la lid que inicia tendrá que mostrar toda su astucia, destreza, tenacidad y un afán irresistible de mejorar sus condiciones de vida sin prestar atención a los medios que utiliza para conseguir su meta. La perspectiva narrativa, por tanto, es la de un “outsider”, un expulsado y excluido quien perfila en el curso de la narración en primera persona una sociedad corrompida, hasta perversa en su egoísmo y dejadez. La imagen del mundo que contemplamos es caótica. El ser humano en tal entorno se siente cada vez más alienado y ensimismado.

La obra de Mendoza sigue esta preceptiva. El protagonista de la novela, el detenido del sanatorio psiquiátrico de Barcelona, proviene de los bajos estratos sociales: su padre era un “ex-combatiente y ex-cautivo de ambos bandos” (119) y apostante desafortunado de las carreras de ladillas; su madre “fue a parar a la cárcel de mujeres de Montjuich [...] por su incontrolable afán de robar de las casas los objetos más visibles, tales cuales relojes de pared, butacones y, una vez, un niño” (120). El inframundo en el que creció es desamparador:

No tienen [...] de qué preocuparse: ni mandan a sus hijos a la escuela ni los llevan al médico ni tienen que vestirlos ni darles de comer: los sueltan desnudos a la calle y allá te las compongas. Les da lo mismo tener uno que cuarenta. Visten de harapos, viven hacinados como bestias, no frecuentan espectáculos ni distinguen entre un solomillo y una rata chafada (146).

A lo largo del texto llegamos a conocer el mundo de prostitutas de su hermana Cándida, hoteles de reputación sospechosa, asesinatos, estafas, robos, mentiras, engaños. Otra vez tenemos lo que R. Buckley llamó, al hablar de la picaresca del Siglo de Oro, “sociedad agresiva, ambientes degradantes”.⁸ La escritura de Mendoza se convierte de este modo en “suma de la disidencia social”.⁹ De las citas mencionadas se desprende una severa crítica moral y social expresada en la época de “cambios recientemente acaecidos en nuestro suelo” (52), la transformación radical política que sacude España a mediados de los años setenta. Precisamente el hecho de tratarse de una sociedad en tránsito ha sido destacada por la crítica como el momento propicio de la aparición (y la sucesiva

⁷ Véase sobre este enfoque sobre todo C. Guillén, *Literature as System*, Princeton, Princeton University Press, 1971; R. Bjornson, *The Picaresque Hero in European Fiction*, Madison, University of Wisconsin Press, 1977.

⁸ R. Buckley, *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, Barcelona, Ediciones Península, 1982, 122.

⁹ F. Carrillo, *Semiología de la novela picaresca*, Madrid, Cátedra, 1982, 144.

reaparición) de la forma picaresca.¹⁰ “El típico fondo social para la novela picaresca”, dice R. Alter, “es el mundo en el cual el viejo orden social se está desintegrando, no obstante sigue considerado como si continuara inalterado”.¹¹ La temporada de crisis cristaliza aun más los conflictos interiores y polariza la sociedad hasta constituirse en ella dos frentes, entre sí incompatibles e incompatibles.

Al presentar las personalidades típicas de la sociedad española de aquel entonces, el autor anónimo de *Lazarillo de Tormes* (y con mayores o menores variaciones los demás autores de la novela picaresca tradicional) ha logrado transmitirnos en líneas generales los pilares de aquella sociedad que, más que personajes literarios, son tipos que solamente relacionamos con un determinado momento histórico — el de Siglo(s) de Oro: el clérigo, el escudero — “hidalgo famélico”, el fraile, el buldero, el capellán, el alguacil. En cuanto a la figura del pícaro como personaje principal de los relatos, en la literatura picaresca clásica y moderna se observa también un descuido notable del desarrollo emocional del narrador-protagonista y su escasa individualización caracterológica. Pero, a diferencia de los personajes-tipo mencionados, en él hay algo de lo colectivo que es al mismo tiempo eterno, y que W. Schuhmann ha llamado acertadamente “el reflejo de las circunstancias históricas” [Wiederspiegelung von Zeitumständen].¹² Sin tener vida propia, a través del pícaro se transparenta la fragilidad y la incertidumbre de una época.¹³ Siendo un tipo y no un personaje individualizado, lo impersonal del pícaro invoca y acompaña su inmortalidad, su reiterativa resurrección y su perseverante fuerza del criticismo burlón. La misma idea de la transparencia, no solamente del pícaro sino del relato picaresco en su totalidad, se halla ya en el fondo del reproche, expresado por Ortega y Gasset, de que la novela picaresca representa “un arte [...] que no tiene independencia estética; necesita de la realidad fuera de ella, de la cual es ella crítica”.¹⁴ La ficción picaresca, tradicional o moderna, no es nunca una finalidad en sí, sino que sirve para ilustrar de modo entretenido los males morales y sociales y con ello se opone a lo puramente estético y autónomo. El realismo consustancial de la novela picaresca revela una literatura de compromiso que brota de la necesidad perenne del ser humano de criticar la injusticia y luchar por su propio bienestar. El discurso aparentemente individual, autobiográfico del pícaro se convierte en realidad en el discurso de todo ser humano desprivilegiado y anonadado por las circunstancias sociales y, mucho más aún, de las morales, y como tal llegamos a identificarlo también en el texto de Mendoza. Lo ahistórico y supratemporal del pícaro son rasgos que le han ayudado a sobrevivir hasta hoy en día.

¹⁰ A. Hague, “Picaresque Structure and the Angry Young Novel”, en: «*Twentieth Century Literature*» 32 (1), 1986; A. Blackburn, *The Myth of the Picaro: Continuity and Transformation of the Picaresque Novel*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1979; R. Bjornson, *Ob. cit.*

¹¹ R. Alter, *Rogue's Progress: Studies in the Picaresque Novel*, Cambridge, Harvard University Press, 1964, 66. La traducción es mía.

¹² W. Schuhmann, “Wiederkehr der Schelme”, «*PMLA*» 81, 1966, 473/474.

¹³ *Ibid.*, 474.

¹⁴ J. Ortega y Gasset, *Ob. cit.*, 124.

El carácter transparente posee también el fraguar de la identidad de muchos pícaros tradicionales, que a menudo tienen nombres de connotación simbólica (Lázaro) o eligen y adoptan, ya adolescentes, nuevos nombres (Guzmán de Alfarache) o bien su individualidad se oculta bajo un denominador común de la capa ínfima de la sociedad (el Buscón).

En cuanto a algunos nombres personales que aparecen en la novela de Mendoza, tales como Plutonio Sobobo Cuadrado, Cagomelo Purga, Hermafrodito Halfman, reprobados por P. Gil Casado por ser “indignos patronímicos de que tanto gusta el escritor”¹⁵, en gran medida invoca el autor barcelonés con ellos el arte quevedesco por ser “mera dimensión física del lenguaje, voceros del autor”.¹⁶

El reflejo del tiempo y del espacio que se transluce a través de la novela de Mendoza es también muy instructivo. El tiempo histórico que abarca la novela es la era postfranquista, el año 1977, durante el mandato del Presidente Suárez. El “tiempo del discurso” es limitado: unos días. El marco espacial dentro del cual se mueve el protagonista es el sanatorio, Poble de l'Escorpí, pero sobre todo es Barcelona, una Barcelona que se nos ofrece pintada con pincel naturalista y acompañada de comentarios sardónicos, con sus “alegres bares de putas del barrio Chino” (29): “Nos adentramos en una de estas típicas calles del casco viejo de Barcelona tan llena de sabor, a las que sólo les falta techo para ser cloaca” (47). Los viajes que emprende el protagonista sirven para hacer ver el revés del mundo, lleno de conducta vituperante, vicios, crímenes y amoralidad. Simbólicamente, sin embargo, como todos los viajes literarios, es un camino de cognición de sí mismo y de los demás.

El problema de identidad se impone desde varios puntos focales en la trayectoria de la novela picaresca. El pícaro tradicional, siendo una persona sin estatus social, lucha con todo su fervor por ser reconocido por las capas superiores de la sociedad. El anti-héroe de Mendoza anhela también el reconocimiento y busca oportunidades para dar “muestras de comedimiento” (16). Acepta la oferta del comisario Flores de actuar de detective porque, como declara de sí mismo, “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” (53).

Mendoza pone de relieve el problema de la identidad por un lado siguiendo las ideas clásicas y por el otro, pagando el tributo a la época en la que le toca vivir. Su entorno le deniega el reconocimiento de la identidad al protagonista de la novela. En vez de por nombre propio, su médico y el comisario Flores lo llaman consecutivamente sujeto (13), individuo (13), interfecto (14), ejemplar (15), espécimen (16), personaje (16), perla (27). El denegado continúa el juego en un proceso que culmina en auto-denegación, sin revelarnos su nombre, metamorfoseando bajo distintos nombres, según demanda la situación, pero con un apellido común – Sugrañes, el de su psiquiatra. De esta manera, al hablar con el actual jardinero del Colegio, el protagonista innominado se presenta como “Arborio Sugrañes, profesor de lo verde en la universidad de Francia” (57); con el devoto antiguo jardinero es “Fervoroso Sugrañes, para servir a Dios y a usted” (64) etc. El

¹⁵ P. Gil Casado, *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona, Anthropos, 1990, 276.

¹⁶ E. Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid, 1971, 237; cito por A. Egido, *Ob. cit.*, 185.

personaje principal de Mendoza no revela la identidad consigo mismo sino más bien la diferencia, y de esta forma concuerda con la tesis de T. Docherty, quien afirma que los personajes postmodernistas “siempre dramatizan su propia ‘ausencia’ de sí mismos”.¹⁷ La individualidad del protagonista está suprimida bajo una serie de roles sociales que el protagonista temporalmente asume y que se vislumbran por debajo de los nombres altisonantes con los que se presenta a los demás siguiendo el principio *nomen est omèn*. Este es uno de los ejemplos de la cuenta que rinde E. Mendoza a la literatura contemporánea, postmodernista, poblada con seres que metamorfoseándose nunca acaban formándose personalidades íntegras. Tal personaje literario “nunca es, pero está siempre a punto de ser”.¹⁸ La recurrencia al problema de la identidad en la literatura actual a su vez revela la precaria posición en la que se encuentra el ser humano en la sociedad contemporánea etiquetada a menudo como deshumanizada. Una vez puesta en tela de juicio, la integridad del sujeto establecida por el pensamiento cartesiano se disocia en la multitud de *yos*.¹⁹

Desde los tiempos míticos el nombre propio significaba el nacimiento de la personalidad y a la vez el momento en el que el sujeto llega a apropiarse del papel asignado por la sociedad. “El nombre propio”, dice S. Chatman, “como el artículo definido, es deíctico, y establece una especificación individual”.²⁰ El protagonista se burla de la exclusividad del nombre personal afirmando que en su caso

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” y otros epítetos cuya variedad y abundancia demuestran la incommensurabilidad de la inventiva humana y el tesoro inagotable de nuestra lengua (61/62).

La resistencia del protagonista mendocino a revelarnos su nombre tiene que ver con su final rechazo del papel social y su resignada permanencia en el sanatorio. El protagonista de Mendoza no está dispuesto a ningún compromiso político, social o ideológico. A pesar de su inicial rebeldía contra la decisión del comisario Flores de acabar de inmediato con la investigación encomendada, la sumisa aceptación final de la decisión del comisario Flores y del doctor Sagrañes de continuar su reclusión es también una tentativa de acabar la eterna huida en búsqueda de lo acogedor y afectuoso. La distancia que gana alejándose de la sociedad le ayuda a permanecer justo y sincero consigo mismo y a conservar, por lo menos hasta cierto punto, su integridad frente a la ideología vigente de la sociedad. El patente desarraigo del protagonista condiciona su imposibilidad de establecer relaciones emotivas, amorosas o amistosas.

¹⁷ Th. Docherty, “Postmodern Characterization: The Ethics of Alterity”, en: E. J. Smyth (Ed.), *Postmodernism and Contemporary Fiction*, London, B. T. Batsford Ltd., 1991, 183. La traducción es mía.

¹⁸ *Ibid.*, 169. La traducción es mía.

¹⁹ A. Encinar, *La novela española actual: La desaparición del héroe*, Madrid, Pliegos, 1990.

²⁰ S. Chatman, *Historia y discurso*, Madrid, Taurus Humanidades, 1990, 238.

El carácter del protagonista de Mendoza se acerca, en la superficie, a la definición del pícaro hecha por A. A. Parker²¹ según la cual el pícaro es en el fondo un delincuente, un transgresor. Hay que aplicar aquí, sin embargo, una diferenciación más esmerada. Cualquier análisis de una obra oscila entre las categorías de lo particular y lo universal. Intercambiar en todo caso estas dos nociones significa andar desencaminado frente al rigor del método científico. Lo que ha sido la categoría universal para Parker —todo pícaro es en su esencia un criminal— debe aplicarse en el análisis de la obra de Mendoza en su sentido casuístico. Y si tales semejanzas se observan en la superficie del protagonista mendocino, a pesar de las afirmaciones del propio protagonista de que es “un loco, un malvado, un delincuente y una persona de instrucción y cultura deficientes” (15), esto quiere decir que en el fondo no se trata aquí de ningún malhechor sino de una persona con sensibilidad y corazón, autocrítica y realista, constreñida por la rigidez de las convenciones sociales a defenderse y sobrevivir del modo que pueda. Y si continuamos con la afirmación de que, superficialmente, el protagonista es un rufián, los demás alrededor de él lo son aun más, a pesar de pertenecer a los privilegiados y poderosos de la sociedad. Es el mundo de las apariencias en el que se mueve el protagonista de Mendoza y él las pone en evidencia.

En cuanto a los demás personajes de la novela, son tipificados como en la picaresca clásica, y no como los personajes de C. J. Cela en su versión remozada del *Lazarillo*, que son, según J. M^a de Cossío,

singulares, más próximos en algunos casos a la realidad que sus antepasados, pero por excepcionales más aptos para la complacencia literaria que para la lección moral, o inmoral, aplicable e inmediata.²²

De un número de personajes-tipo presentados se pueden establecer dos parejas que están puestas en relación: por un lado la pareja antitética Mercedes e Isabel, por el otro, el comisario Flores y el señor Peraplana. Mercedes es la mujer emancipada e inteligente con principios y perseverancia; Isabel es la típica bella, más muñeca que ser humano, de la capa superior de la sociedad. Peraplana, el padre de Isabel, es el criminal de la clase alta que no hubiera podido tantos años sin estorbo llevar a cabo su actividad criminal sin tener al lado de la ley a un hombre como el comisario Flores, servil y condescendiente cuando se trata de los ricos, pero de facultades intelectuales limitadas. Entre todos ellos, como un malabarista, se mueve el pícaro innominado de Mendoza .

Del lazo que le une al protagonista con el comisario Flores como persona de autoridad se vislumbra el esquema tradicional “amo-mozo”. Según C. J. Cela, entre los dos se establece una relación dialéctica en la que el amo necesita la presencia del mozo

²¹ A. A. Parker, *Literature and the Delinquent*, Edinburgh, University Press, 1967; tal opinión comparten algunos otros estudiosos también, p. ej. A. Zahareas, “El género picaresco y las autobiografías de criminales”, en: M. Criado de Val (Ed.), *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979; Ramón Buckley, *Ob. cit.*; J. Manrique de Aragón, *Peligrosidad social y picaresca*, Barcelona, Clásicos y ensayos, Colección Aubí, 1977.

²² J. M^a de Cossío, “Prólogo” en: C. J. Cela, *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Barcelona, Noguer, 1955, 19.

(esclavo) para sentirse libre. Por otro lado, puesto que la liberación comprende la autoconciencia, el pícaro inevitablemente necesita obtener el reconocimiento por parte del amo.²³ El protagonista de Mendoza termina privado de tal reconocimiento.

La novela picaresca tradicional por medio de la forma pseudo-autobiográfica revela el ciclo de la vida de un individuo, su infancia, adolescencia y maduración, en precario equilibrio siempre entre los conceptos de engaño y desengaño. La perspectiva que se construye por medio de la forma de autobiografía fingida es doble: el punto de vista del héroe de la historia discrepa del punto de vista del narrador. Narrado retrospectivamente, desde la memoria, el desdoblamiento de la perspectiva en el relato hace viable la distancia satírica, irónica o cínica que se establece entre el narrador y el relato narrado. En otras palabras, es la ironía, la sátira o el cinismo los que sirven para que esta distancia se haga patente.²⁴ En cuanto a la segunda premisa, en la obra de Mendoza ya no se trata de tal rito de iniciación del protagonista sino de un episodio muy paradigmático de su vida, una excursión, por decirlo así, al mundo hostil de los valores sociales desde hace tiempo predeterminados, durante la cual nos enteramos también de algunos detalles de su vida anterior. Es una tentativa fugaz, temporal, de resocialización que termina en resignación. En este contexto se puede estrechar para la actualidad la afirmación de R. Buckley que la picaresca es “una confesión encubierta, un diálogo subterráneo, pero apasionado, entre el ‘yo’ que fue y el ‘yo’ que quiso ser”.²⁵ En esta incisión del deseo se halla lo trágico del pícaro.

La única verdadera libertad cuyo lujo puede permitirse el pícaro es la escritura misma, “un movimiento de liberación interior”.²⁶ A través de la escritura picaresca, nueva y vieja, se ha dicho repetidas veces, ocurre la caída de máscaras de la sociedad circundante. El pícaro desenmascara los vicios de la sociedad y pone de relieve sus verdaderos valores. En este respecto, el impacto que en la literatura del Siglo de Oro fue provocado por la aparición de la figura del pícaro, resulta comparable con la entrada en escena del cínico Diógenes en la filosofía idealista de la Grecia clásica (sobre todo en relación con el pensamiento de Platón). Con Diógenes en la filosofía europea comienza la resistencia contra el juego arreglado del “discurso”²⁷, otro nombre para la ideología o ideologización. La resistencia de ambos, tanto de Diógenes como del pícaro, es esencialmente satírica, dirigida hacia la destrucción de la mentira promovida ya en un modo de vivir y amparada por las autoridades de la época.²⁸ El desnudamiento de la mentira en la historia literaria lo

²³ C. J. Cela, “Pícaros, clérigos, caballeros y otras falacias, y su reflejo literario en los siglos XVI y XVII.”, en: A. Zamora Vicente (Ed.), *Novela picaresca española*, Tomo I, Barcelona, Noguer, 1974, 24.

²⁴ Sobre este aspecto véase, entre otros, los trabajos de M. Kruse, “Die parodistischen Elemente im Lazarillo de Tormes”, en: «*Romanisches Jahrbuch*» 10, 1959, 300; H. R. Jauss, “Ursprung und Bedeutung der Ich-Form im Lazarillo de Tormes”, en: «*Romanisches Jahrbuch*» 8, 1957, 297, así como F. Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970.

²⁵ R. Buckley, *Ob. cit.*, 89.

²⁶ *Ibid.*, 97.

²⁷ P. Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1983, 205.

²⁸ *Ibid.*

llevaron a cabo locos, bufones, *servus astutus*, graciosos, clowns, cínicos, pícaros, zanni, arlequines, etc. Es la “filosofía de la calle”²⁹ que de este modo entra en las páginas de la literatura picaresca. El pícaro inicia la subversión del infructuoso discurso académico: graduado por la “universitas vitae”, a lo largo del texto picaresco despliega el esbozo de la filosofía de los que están privados de estatus social, oponiéndola abierta o soterradamente a la ideología oficial. El protagonista de Mendoza de este modo revela con una actitud antidogmática la hipocresía eclesiástica, la ineptitud y el carácter pequeñoburgués del aparato estatal o la petulancia y corrupción de los “buenos ciudadanos” de la clase alta. Es la cosmovisión pesimista del hombre capturado en el mundo desfasado en el que la relación entre las ideas y la realidad deviene sumamente desarmonizada. Lo desafiante, lo escandaloso, lo inaudito configura la expresión literaria y sirve para “comprometer las autoridades en su necedad hinchada, desenmascarar la falsedad pomposa, denunciar la presunción santurróna”.³⁰

Ironía, sarcasmo o ambigüedades son, según F. Rico, signos de un radical escepticismo del pícaro tradicional. El protagonista innominado de Mendoza utiliza una serie de medios lingüísticos y literarios para hacer patente su cosmovisión: parodia, ironía, caricatura, incongruencias. Teniendo en cuenta los entornos descritos por Mendoza y, sobre todo, la manera de presentarlos, se consigue relativizar la afirmación de G. Helmich³¹ sobre la imposibilidad de transponer a la novela picaresca moderna el humor de la miseria de la picaresca tradicional — recordemos los mencionados momentos de la historia de sus padres, o la descripción de su hermana Cándida que por lo grotesco y caricaturesco evoca la imagen de Cabra en *La vida del Buscón*:

Tenía [...] la frente convexa y abollada, los ojos muy chicos, con tendencia al estrabismo cuando algo la preocupaba, la nariz chata, porcina, la boca errática, ladeada, los dientes irregulares, prominentes y amarillos. De su cuerpo ni que hablar tiene: [...] trapezoidal, desmedido en relación con las patas, cortas y arqueadas, 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 desacreditaría su lente (30/31).

En las descripciones de este tipo se reconocen varias notas del humorismo: sarcástico, irónico, satírico, hasta burlesco. El tipo de humor que encontramos en la novela de Mendoza, respecto a la actual producción literaria española, es elogiado por L. Suñel del siguiente modo:

practicamente inédito en la novela española más reciente, tan temerosa de hacer reír como de la peste, siempre pensando en posibles malas interpretaciones y con ese miedo hacia algo que siempre fue tan literario, al me-

²⁹ Ibid., 207.

³⁰ W. Schuhmann, *Ob. cit.*, 468.

³¹ W. Helmich, “Der wiedererweckte Lazarus. Zu Gestalt und Funktion des Pikaresken in einigen jüngeren spanischen Romanen”, en: «*Iberoromania*» 25, 1987, 60. La traducción es mía.

nos, como hacer llorar contando la vida propia y que entre nosotros, lamentablemente, se asocia demasiado a menudo con la frivolidad, con las escasas intenciones de trascendencia, como si esto fuera también algún desdoro.³²

En cuanto a las incongruencias³³, el lenguaje utilizado por el protagonista no tiene justificación alguna en el origen humilde de los marginados de la sociedad barcelonesa, uno de los cuales es el protagonista. Pero la picaresca tradicional tampoco justifica las esporádicas erupciones de erudición de sus protagonistas afamados. Mientras P. Gil Casado lo llama, refiriéndose a la obra de Mendoza, un “recurso pobrísimo”³⁴ del autor, tal procedimiento en mi opinión más bien revela que E. Mendoza no solamente es admirador y sucesor de una secular tradición literaria española sino a la vez el producto ideológico del postmodernismo. El carácter no motivado del lenguaje utilizado por el protagonista, visto en estas dimensiones, adquiere un sentido nuevo y se vuelve instrumento del desencanto. De este modo el autor consigue destruir la ilusión de facticidad y poner al descubierto la ficticidad de la obra literaria. A esta categoría pertenecen las numerosas invocaciones al lector, el momento metaficcional en la narrativa: “no estaría usted saboreando estas páginas deleitosas” (45); “aprovecharé el espacio sobrante para tocar un extremo que sin duda preocupará al lector” (61); “Se preguntará usted, sin duda, querido lector” (154); “Nunca diga usted, lector, de esta agua no beberé” (156). En la picaresca tradicional, sin embargo, tales referencias al propio género cumplían la función mimética de la escritura fortificando la aparente verosimilitud autobiográfica y la confianza entre el “confesante” y su “confesor”.

En el texto picaresco podemos discernir claramente la fenomenología de lo extraño y distinto. Ya Lázaro sabiamente decía “¡Quantos deue de auer en el mundo, que huyen de otros, porque no se veen a si mesmos!”.³⁵ El pícaro es otra vez lo extraño, lo socialmente lejano, entorno de subcultura para los que tienen poder (y palabra) en la sociedad. De ahí surge también la mencionada “justificación” del comisario Flores por haber elegido al protagonista para un asunto tan delicado. La relación hacia lo extraño se reduce de ordinario a la proyección de la propia identidad, de sus temores y demonios ocultos, en lo raro y distinto de la “norma”, lo que subraya la estrechez de la cosmovisión y la incapacidad de conceder una co-existencia a individuos guiados por otro canon social. No sorprende por tanto una actitud antisocial que caracteriza al protagonista de Mendoza y al pícaro moderno en general.

³² L. Suñén, “Eduardo Mendoza y lo difícil que es ser uno mismo”, en: «*Insula*» 478, sept. 1986, 7.

³³ Las incongruencias, tal y como están consideradas en este artículo, coinciden grosso modo con el término “desviaciones” utilizado por L. Hickey en su artículo “Deviancy and Deviation in Eduardo Mendoza’s *Enchanted Crypt*”; en: «*Anales de la Literatura Española Contemporánea*» 15 (1-3), 1990. El mencionado autor emplea la palabra “incongruencia” en el sentido reducido, como subcategoría de las “desviaciones” [deviations], mientras que en este artículo obtiene un significado más amplio.

³⁴ P. Gil Casado, *Ob. cit.*, 276.

³⁵ Anónimo, *La vida de Lázaro de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, (Ed. de J. Cejador y Frauca), Madrid, Espasa-Calpe, 1976, 72.

Para apoyar la tesis de la falta de personalidad, de ahí la individualidad del protagonista de E. Mendoza, sirva de indicador su relación con el concepto de tiempo, sobre todo si aquí diferenciamos entre un tiempo del mundo, exterior, medible con horas y años que es también un tiempo del cambio, resultante de la cognición aristotélica del tiempo, y otro concebir del tiempo, parecido a la instancia presentada por Thomas Mann en su *La montaña mágica*: estático, colectivo, un tiempo sin decurso, que es el tiempo del sanatorio. En el paso del uno al otro “arrojaba con alegría el tiempo por la borda, en la esperanza de que el globo alzara vuelo y me llevara a un futuro mejor. Loco anhelo.” (119). Muy revelador en este respecto es el artículo de C. Guillén sobre la disposición temporal de *Lazarillo de Tormes*³⁶ y los paralelos que se pueden trazar entre la obra mendocina y el *Lazarillo* en este respecto. La diferencia fundamental, sin embargo, se halla en el hecho de que Lázaro rompe la mágica línea divisoria interpuesta entre él y el mundo de los “buenos”, aceptando y obedeciendo *a su modo* a las exigencias de la sociedad, mientras que el héroe mendocino no rompe con esta línea divisoria y regresa al mundo sin tiempo lineal, un mundo que también recuerda al tiempo refutado de Bórges, en el que las leyes vigentes no tienen nada que ver con la concatenación histórica en la que vive el resto del mundo. Si la identidad de la persona es el heideggeriano “ser en el tiempo”, la falta de identidad, más aun, el carácter impersonal del pícaro le proporciona su inmortalidad.

Tanto el pícaro renacentista y barroco como su descendiente mendocino son “outsiders”, más aún — apóstatas. Éste de modo doble: no solamente por no tener acceso al mundo de los privilegiados por razones sociales y económicas, sino también por estar recluido en el sanatorio/prisión que por otro lado representa “una protección temporal del caos del mundo exterior y una ocasión de experimentar —en lugar de la sociedad externa al hospital, tradicionalmente estructurada— una jerarquía social que, aparte y de modo absolutamente arbitrario, está basada en la necesidad y la eficiencia”.³⁷ La reclusión en el sanatorio es la manera de apartarse de la realidad acongojada. S. Miller llama los motivos del sanatorio o de la cárcel “el cisma aventura-retiro”.³⁸ Debido a las amargas experiencias con el mundo, al desahucio causado por las circunstancias sociales y morales, sería lógico, dice Miller, que el pícaro renunciara a tal mundo y se retirara de él hacia una estabilidad interna, un tipo de monasticismo. Su incapacidad de hacerlo consecuentemente “arroja una especie de pesimismo fundamental sobre el género”.³⁹

Aunque algunos autores como U. Wicks privan a la picaresca de toda transigencia filosófica por su predilección por el detalle, por lo superficial, fragmentario y discontinuo⁴⁰, tal concepción se distingue bien en la obra de Mendoza. Es el pesimismo el que determina el eje conceptual del protagonista mendocino. No extraña, pues, que la esencia

³⁶ C. Guillén, “La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*”, en: «*Hispanic Review*» 25, 1957.

³⁷ A. Hague, *Ob. cit.*, 216. La traducción es mía.

³⁸ S. Miller, *The Picaresque Novel*, Cleveland, Case Western Reserve University Press, 1967, 88.

La traducción es mía.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ U. Wicks, *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions: A Theory and Research Guide*, Westport, Greenwood, 1989, 246.

de su cosmovisión quepa en una frase: “siempre seremos lo que ya fuimos” (119). El mundo de *El misterio de la cripta embrujada*, como el de *Lazarillo de Tormes* en palabras de H. Mancing, “es cínico e irreverente, caracterizado por la ausencia de todo valor positivo material, social y moral. En este contexto, los personajes se encuentran aislados de Dios, de los hombres y de sí mismos”.⁴¹ La inalterabilidad del mundo conduce al protagonista a la resignación.

“Señor, le dije, yo determiné de arimarme a los buenos”⁴², afirma Lázaro al final del libro. El protagonista de Mendoza también opta por los “buenos”, pero estos “buenos” son el revés de la sociedad tradicional, un mundo inconventional, alternativo, desengañado y pulcro en su concepción del mundo. Son los “bienaventurados” bíblicos que viven más allá de la corrupción, del chantaje o del crimen. Tanto Lázaro como el protagonista de la novela analizada al final de su trayectoria han tomado una decisión, han optado voluntaria y a la vez resignadamente por una solución que, lejos de ser revolucionaria, indica un alto grado de reflexión, tanto sobre el mundo como sobre sí mismo. Pero, mientras Lázaro se exilia *en* la sociedad, el protagonista de Mendoza se exilia *de* la sociedad. Su narración llega a ser una combinación de moraleja y justificación en la que el pícaro expresa reflexiones críticas acerca del mundo que le rodea como acerca de sus propios hechos, sin arrepentirse de ellos.

El pícaro ha sido siempre una mezcla curiosa de cínico y fatalista. El aislamiento final del pícaro mendocino ¿no significa la tentativa de liberarse de todo lo mundano, de las emociones y necesidades que conducen al ser humano hacia una relación de dependencia, hasta de esclavitud? Utilizando como la base de comparación la filosofía de los cínicos, ¿no representa la “libertad” en realidad la independencia de todo lo exterior al ser humano? De un oportunismo amoral en este respecto no se puede hablar. Como los cínicos, el protagonista de Mendoza se opone a los valores institucionalizados de la sociedad, tales como Estado o clase social. Y sin embargo, tal actitud no la podemos atribuir exclusivamente a su decisión personal. Hay siempre algo de fatalidad en las creencias de los pícaros, el convencimiento de que las cosas, timoneadas por la Fortuna, no han podido ocurrir de otra forma.⁴³ Se establece aquí una tensión entre, por un lado, el deseo de modelar la propia existencia convenientemente, y por el otro, la resignación que surge frente a lo irrisorio de cualquier tentativa de libre albedrío o del cumplimiento de sus aspiraciones a la ascensión social.

⁴¹ H. Mancing, “El pesimismo radical del *Lazarillo de Tormes*”, en: M. Criado de Val (Ed.), *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, 462; sobre este aspecto véase también S. Gilman, “The Death of *Lazarillo de Tormes*”, en: «PMLA» 81, 1966.

⁴² Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, ed. cit., 238.

⁴³ S. Miller, *Ob. cit.*, 28-35.

Conclusión

La finalidad de este análisis ha sido demostrar que la idiosincrasia del protagonista de *El misterio de la cripta embrujada* así como de la obra en su totalidad corresponde en alto grado a la imagen tradicional del pícaro y de la picaresca. En cuanto al personaje principal de Mendoza, se trata, de modo parecido a la picaresca tradicional, de un individuo frecuentemente fracasado en la sociedad vista como suma de normas y hábitos. Su campo de acción va desde la resistencia y rebelión hasta su final resignación frente a un entorno hostil. De la multidiscursividad del texto mendocino irrumpen, mucho más reducidos en número, los rasgos que es legítimo considerar divergentes del modelo tradicional picaresco y procedentes de las tendencias literarias contemporáneas o géneros literarios confluientes: el nombre del protagonista no figura, como de costumbre, ni en el título ni en el texto de la obra — en vez de ello testimoniamos múltiples metamorfosis onomásticas del personaje principal; existe una trama, es decir, un nexo causal entre los episodios; hay incongruencias que sirven para desrealizar la ilusión ficcional; en vez de la presentación cronológica de su maduración, el protagonista-pícaro narra un episodio de su vida con reiterativos *flash backs* al pasado. No obstante, Eduardo Mendoza ha conseguido con esta obra recrear el inequívocable ambiente de la novela picaresca, intemporal en su mensaje, humor e impacto que produce.

La falta de una norma absoluta cedió el paso a una larga y todavía no acabada discusión sobre lo que es o no es la picaresca, un corpus de obras que para muchos críticos está por encima de toda categorización por épocas literarias o históricas. Cualquier tentativa de impugnar la estructura picaresca en la novela de la actualidad significaría reducir a nivel de pastiche las novelas que muestran semejanzas formales o de contenido con la picaresca tradicional. Tal juicio, sin embargo, no haría justicia a esta segunda novela de Eduardo Mendoza, ni a las obras de autores de tan gran renombre como C. J. Cela, F. Umbral, D. Fernández Flórez, J. García Hortelano, Th. Mann, G. Grass, J. Steinbeck, S. Bellow, I. Allende, y muchos otros.

POSTPIKARESNA UMETNOST EDUARDA MENDOZE

Idiosinkrazija glavnega junaka, kot tudi celotnega dela, v *Skrivnosti začarane kripe* Eduarda Mendoze popolnoma ustreza podobi klateža in pikareske, ki izhaja iz španske renesančne in baročne tradicije. Elementi, ki se izogibajo pikaresknemu prototipu in ki vplivajo na nastanek etiket, kot so "novi potepuški roman" ali "nova pikareska", so z ene strani posledica multidiskurzivnosti Mendozove pripovedi (v kateri sočasno obstaja več književnih zvrsti, kot so kriminalni roman, grozljivi roman, satira in pikareska), z druge pa posledica postmodernistično naravnane sodobnega romana: glavni junak večkrat spreminja svoja imena, ne da bi nam odkril pravega; namesto preproste vzporednosti dogodkov so le-ti vzročno povezani; neskladja služijo za to, da se ne bi uresničila iluzija fikcije; glavni junak-klatež nam namesto o svoji poti odraščanja pripoveduje le o eni dogodivščini iz svojega življenja in sicer tako, da se vedno znova vrača v preteklost.

S svojim drugim romanom se je tako Eduardo Mendoza uspel približati precejšnjemu številu španskih in tujih avtorjev, za katere je potepuški roman aktualna zvrst, ki se nahaja izven kakršnegakoli razvrščanja po literarnih ali zgodovinskih obdobjih.