

Modelos urbanos de serie: *Los misterios de Madrid* de Antonio Muñoz Molina

EUGENIA POPEANGA

Universidad Complutense de Madrid
eugeniapop@filol.ucm.es

Recibido: 28 de febrero de 2009

Aceptado: 30 de abril de 2009

RESUMEN

El artículo intenta relacionar el texto de Muñoz Molina, *Los misterios de Madrid*, con la novela por entregas de Valle-Inclán, *Cara de Dios*, teniendo como texto crítico base el ensayo de Alonso Zamora Vicente, *Valle-Inclán, novelista por entregas*. Se trata de enmarcar dentro del mismo género dos obras que tienen una historia parecida y que implican como elemento de fondo y “personaje” la ciudad de Madrid.

Palabras clave: Literatura comparada, novela por entregas, espacio urbano.

Urban Serial Models: Muñoz Molina's *Los misterios de Madrid*

ABSTRACT

This paper tries to relate Muñoz Molina's text, *Los misterios de Madrid*, to Valle-Inclán's serial novel, *Cara de Dios*, taking Zamora Vicente's essay, *Valle-Inclán, novelista por entregas*, as a critical framework. Our objective will be to frame these two works within the same genre, since they share a similar plot and they both portray the city of Madrid as a background element and “character”.

Palabras clave: Comparative literature, serial novel, urban space.

Hace ya algún tiempo, abrimos una línea de investigación dedicada a la historia y a la poética de la ciudad, investigación en la que otorgamos especial atención al espacio de la ciudad en la literatura. Celebramos en Madrid –mayo de 2000– un

Seminario Internacional dedicado a este tema; y al revisar el material contenido en la publicación *Historia y poética de la ciudad*¹, consideramos las afirmaciones de Dieter Ingeschay sobre la novela de A. Muñoz Molina, *Los misterios de Madrid*²: «¿Adónde se han ido las abejas? Imágenes de Madrid (Antes y) después de *La Colmena*», en el volumen arriba citado, un punto de partida interesante (el plano costumbrista) para relacionar una novela posmodernista con investigaciones concernientes a la novela por entregas, el folletín y la práctica literaria de algunos importantes escritores españoles de comienzos del siglo XX, entre los que se encuentra Valle-Inclán. Paraliteratura, intertextualidad interna y externa, una actitud similar por parte de la crítica del momento, un texto muy adecuado para trabajar la dimensión paródica, nos llevan a una lectura cruzada de la novela de Muñoz Molina en relación con determinadas técnicas literarias puestas de relieve por A. Zamora Vicente al estudiar la obra de Valle-Inclán, especialmente su novela *La Cara de Dios*, en *Valle-Inclán, novelista por entregas*³. El encuentro con *Los misterios de Madrid*, de M. Molina nos proporciona una primera lectura costumbrista y lúdica, un nivel previsto por el autor al publicar su novela por entregas en el diario *El País*, del 11 de agosto al 7 de septiembre de 1992, como un folletín de verano.

Al retomar la lectura, ya en forma de libro editado por Seix Barral, con intereses definidos hacia la representación del espacio urbano, nos encontramos con un texto que ofrece sorprendentes posibilidades de interpretación. Sin embargo, oportuno es advertir desde el comienzo que si bien tanto el lector como el crítico literario libres son de establecer relaciones, analogías y comparaciones más o menos aceptables, la realidad literaria no siempre confirma los juicios de la crítica, y menos aún tratándose de una obra reciente y de un autor en pleno auge creativo. Los riesgos de unos juicios harto rotundos son conocidos por quienes trabajan de forma habitual o se acercan de manera puntual, como es nuestro caso, al mundo literario contemporáneo. La confortable seguridad que se siente al investigar obras y trayectorias literarias cerradas, acusa marcadas grietas al adentrarse uno en la resbaladiza senda de la lectura crítica de un texto muy cercano al lector en el tiempo. Incluso siempre se podrá oír la voz del autor que tome cartas en el asunto. La novela de Muñoz Molina recibe, como era de esperar, una acerba crítica, al igual que la novela por entregas de Valle-Inclán. En su momento, críticos importantes lo hicieron en publicaciones emblemáticas, dejando claro el «patinazo literario» del escritor jienense. Care Santos, en *Quimera* (116,70)⁴; Rafael Conde, en *ABC* (CD-R, 1990-95), y Miguel García-Posada, en *El País Internacional* del 4/01/93⁵, dejaron clara su postura frente a la novela. En primer lugar, se alude al «encargo» que el diario *El País* hizo al escritor para una novela por entregas que cubriera los vacíos informativos de las lar-

¹ Popeanga, E. / Fraticelli, B. (eds.), *Historia y poética de la ciudad*, *Revista de Filología Románica* Anejo nº 3 (2002): 11-24.

² Muñoz Molina, A., *Los misterios de Madrid*. Barcelona: Seix Barral 1992.

³ Zamora Vicente, A., *Valle-Inclán, novelista por entregas*. Madrid: Cuadernos Taurus 1973.

⁴ Santos, C., «Antonio Muñoz Molina». *Quimera*, 116 (1993).

⁵ Todos en Oropesa, Salvador A., *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*. Universidad de Jaén 1999.

gas y tórridas tardes de siesta veraniega. Reos del mismo delito literario son los autores de finales del siglo XIX que procuraban ganarse la vida con la producción de folletines, encargados por algún rotativo de la época, mejor cuanto más largo y tremebundo. Valle-Inclán acepta el encargo de llevar a la prosa la comedia de Arniches *La Cara de Dios*; los comentarios de Zamora Vicente acerca de este tipo de literatura, así como la considerable bibliografía en torno al tema en cuestión, ponen de manifiesto la fecundidad de novelas por entregas, o novelas de folletín, desplegada en Francia, España, Inglaterra..., por grandes escritores y por una caterva de imitadores. Vemos, pues, que «el pecado literario» de Muñoz Molina tiene honda raigambre y larga tradición, a despecho de quienes opinan que consiste en «resucitar un subgénero ya periclitado a través de lo paródico» (Oropesa 1999: 130).

Care Santos, en su artículo ya citado de *Quimera*, considera que el autor que nos ocupa “escribió una novela graciosa, con dosis de misterio y asequible para todos los públicos”. *Los misterios de Madrid* es «la hermana pobre» de las restantes obras de Muñoz Molina, con un “lenguaje poco elaborado, premeditadamente simple y preñado de expresiones tópicas. Desde luego, no es una obra a tener en cuenta”. La conclusión de la crítico es tajante: la actividad que promueven los periódicos, más que potenciar, rebaja nuestra literatura, dotándola de obras que algunos de nuestros mejores autores actuales harían bien en arrojar al fuego. El tono de Rafael Conde no es más halagüeño: “...quizá el éxito está asegurado pero hay operaciones que pudren los mejores manantiales y alienan los mejores frutos, y es de esperar que la demostrada sabiduría que hasta aquí existe en el fondo y la independencia conceptual del escritor hayan salido indemnes de tantas malaventuras” (Oropesa 1999: 134). A la vista de esto, pues, «la novelita» no se salva. Escrita por encargo y por entregas, folletín de verano, destinado a amenizar el ocio de los lectores de un periódico de gran tirada, con ingredientes medidos y mezclados para que la lectura resulte amena e intrascendente, con un personaje ya conocido de otras obras: Lorencito Quesada, empleado modélico del Sistema métrico de Mágina, lugar inventado por el autor para su uso y el de sus personajes. Una aventura con muertes, misterios, robos, todo revuelto en el ámbito de un Madrid primaveral y alocado, con el «provinciano» convertido en «periodista de investigación», tanto vocacional como de encargo. La clave de la escritura es la del humor y más allá de esto, la intencionalidad es la parodia; y puesto que nadie niega este punto, podemos dar la vuelta a la lectura crítica y malévola que de esta novela se hizo en el momento de su publicación como tal, en Seix Barral, a finales de 1992.

Es obligado y grato a este propósito recurrir al núm. 116 de los *Cuadernos Taurus*, donde Alonso Zamora Vicente publica su ensayo «Valle-Inclán, novelista por entregas». Se trata de un estudio que, sólo a la vista del rótulo de los capítulos que lo forman, podría servirnos de guía para la vilipendiada novela de Muñoz Molina. Claro está que *La Cara de Dios*, la «novela por entregas» de Valle-Inclán, en principio nada tiene que ver con la posmodernista *Los misterios de Madrid*. Sin embargo, de la mano de Zamora Vicente intentaremos leer la «novelita» de la misma manera que en su momento nos proponía la lectura de la de Valle. En primer lugar, explicando o situando el «desliz» literario en su contexto. Es sabido que *La Cara de Dios* está basada en la obra homónima de Carlos Arniches. Ciertamente la novela de

Valle es bien distinta de su modelo: en primer lugar, tenemos la fundamental disparidad de género entre el dramático arnichesco y el narrativo de Valle. En el caso del autor ubetense, la intertextualidad es tanto externa como interna, lo que se da también en su ilustre antecesor. *Los misterios de Madrid* responden a un modelo evidente: la vasta serie de misterios urbanos, encabezada por los célebres y exitosos *Misterios de París*, de Eugène Sue. El escritor jienense no tiene intención alguna de poner a prueba a sus lectores. El título está claro para el lector avisado, ya que el guiño cómplice del autor le orienta hacia la lectura paródica. En cambio, para el gran público, el título es lo bastante sugestivo para anunciarle sesiones de lectura «con intriga y misterio». Apunta Zamora la circunstancia histórica y personal de Valle-Inclán en el momento de escribir *La Cara de Dios*, así como su guiño irónico, la parodia que del género por entregas acuña en *Luces de Bohemia*, esc. II:

cuando una chicuela entra en la librería de Zaratustra a preguntar qué pasa esa semana con El hijo de la difunta, el viejo librero le contesta:

ZARATUSTRAS.— Niña, dile a esa señora que es un secreto lo que hacen los personajes de las novelas. Sobre todo en punto de muertes y de casamientos.

MAX.— Zaratustra, ándate con cuidado, que te lo van a preguntar de Real Orden.

ZARATUSTRAS.— Estaría bueno que se divulgase el misterio. Pues no habría novela. (Zamora Vicente 1973: 14)

Amores, muertes, casamientos y misterios son los ingredientes esenciales de la novela por entregas, y *Los misterios de Madrid* los brindan a manos llenas, ya que una vez adoptado el género (por entregas), se deben atender las exigencias del público, y seguir la retórica al uso. Como ya hemos visto, a nuestro escritor la crítica le ataca despiadadamente por este «patinazo» estival, que, para más *inri*, publica la prestigiosa Seix Barral, como una novela «en toda regla», según los cánones del género.

Alonso Zamora recuerda el ataque de la revista satírica *Gedeón* (artículo de Navarro Ledesma) a Valle-Inclán: “¡Lástima es que también a veces se vea el pobre hombre precisado a firmar folletines de esos, de a real la entrega y a que su nombre figure en las esquinas al pie de unos cromos terroríficos!” (Zamora Vicente 1973: 22-23).

Esta cita, como las anteriores, referentes a la novela de Muñoz Molina, nos da la medida de la valoración del «género» en medios literarios. En el filo de los siglos XIX-XX, igual que en nuestros días, se considera la novela por entregas una literatura de corte sentimental (si no sensiblera), no exenta de truculencia, propia para personas poco instruidas, plebe iletrada ajena a todo preciosismo, incluso a toda valoración racional y delicada; “turba, vulgo municipal y espeso” (Zamora Vicente 1973: 23). La novela por entregas es, pues, subliteratura; su destinatario está definido por Zamora, y la crítica, ahora como entonces, castiga al escritor que se degrada adoptando esta fórmula. Sin embargo, la tradición de la novela por entregas es importante, como lo es en toda la tradición periodística la publicación en folletín, tanto de grandes textos literarios, como de menor entidad. Así como hay estudios relevantes sobre la novela por entregas del XIX, igual que sobre el folletín en la

prensa española a fines de ese siglo y comienzos del XX, raros son los estudios que abordan tal cuestión en lo que se refiere al pleno siglo XX, máxime a su franja finisecular, con la visión posmodernista. Habría que ver si la hazaña de Muñoz Molina es un hecho aislado y condenable, o una nueva práctica literaria común a muchos escritores españoles de la misma época, práctica encauzada en la línea de la llamada «cultura popular» (mejor aún, de la «literatura popular») como uno de los productos destacables del postmodernismo español.

Acerca de la serie de misterios, remitimos a la información básica de Leonardo Romero Tobar, en *La novela popular española del siglo XIX*⁶. Amén de enumerar las traducciones de *Los misterios de París*, de Eugène Sue, de mencionar las adaptaciones e imitaciones de los modelos franceses, el crítico comenta algunos rasgos distintivos de estas adaptaciones que le confieren cierto grado de originalidad (RomeroTobar 1976: 49).

La prensa de la época fomenta también la fórmula de los «misterios», ya que ésta tiene un enorme éxito de público. Según afirman Marie Claude Lecuyer y Maryse Villapadierna, en *Génesis y desarrollo del folletín en la prensa española*⁷, *La Presse* cuenta con más de 10.000 suscriptores gracias a Honoré de Balzac y *Le Siècle* gana 3.000 lectores en tres semanas con una «novela folletín» de Alexandre Dumas; si *Le Constitutionnel* contrata a Eugène Sue para los mismos menesteres, no nos rasguemos las vestiduras con los folletines de verano de los periódicos españoles actuales.

A todo esto habría que añadir las exigencias del editor, un punto negro en la ya larga lista de rasgos en este tipo de literatura. Galdós, en su novela *Tormento*⁸, pone en boca de José Ido del Sagrario que, tras colaborar con otro autor en la elaboración de novelas por entregas, decide escribirlas por su cuenta conforme a los deseos del empresario: “Quiero una obra de mucho sentimiento, que haga llorar a la gente y que esté bien cargada de moralidad” (Pérez Galdós 2002: 12). Como toda parodia, la de Muñoz Molina tiene un referente concreto. El título alude a la serie; el contenido de su obra, a la declaración de propósitos arriba señalada, añadiendo al espejo «de la calle del Gato», el archiconocido espejo cóncavo tan relevante en *Luces de bohemia*. Vemos cómo la amena novela por entregas se convierte en una truculenta, grotesca y estrafalaria historia que tiene a Madrid como testigo, al par que protagonista, a fin de que funcione el juego paródico, por el que los contenidos sentimentales y con «mucho moralidad» monten en la carroza carnavalesca en plena Cuaresma. Muñoz Molina conoce bien, sin duda, el oficio y sus referentes literarios.

Llegados a este punto, interesa plantear el aspecto teórico del subgénero, del concepto de literatura y cultura «populares», consustanciales a los grandes géneros dentro de «la otra cultura».

⁶ Romero Tobar, L., *La novela popular española del siglo XIX*. Barcelona: Fundación Juan March / Editorial Ariel 1976.

⁷ Lecuyer, Marie Claude y Villapadierna, M., «Génesis y desarrollo del folletín en la prensa española», en: Magnieu, Brigitte (ed.): *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*. Barcelona: Anthropos 1995.

⁸ Pérez Galdós, B., *Tormento*. Madrid: Alianza 2002.

Evidentemente, a medida que el público español mejora su nivel sociocultural, la no-vela por entregas, el folletín parece relegarse al último eslabón de la cadena literaria. Sin embargo, el «pálpito» del folletín, sus ingredientes básicos, se dejan ver en muchas de las novelas importantes de comienzos del siglo XX. Alude Zamora a muchas novelas, hoy consideradas de la familia «digna»: “–¡cuánto en Baroja!– están marcadas por ese impreciso folletinesco” (Zamora Vicente 1973: 32). Y, finalmente, considera tales manifestaciones en su justo valor para una sociología literaria (Zamora Vicente 1973: 33).

Volviendo a Muñoz Molina, vemos que, dentro de su producción literaria «digna», *Los misterios de Madrid* deberían, en opinión de la crítica del momento, relegarse al olvido, como concesión que fuera a la demanda de un periódico que quería revitalizar el género del folletín de verano, cuando escasea la noticia y la gente se cansa de leer el periódico en la playa. Voces extranjeras, incluso españolas de allende sus fronteras (Alemania, EE.UU) reivindican un lugar para los vilipendiados «misterios» dentro de la producción literaria del escritor. En este ensayo no pretendemos emitir juicios de valor; solamente situar este folletín dentro del género, de la tradición literaria española y foránea, y tratarlo como lo que es: un guiño paródico al propio género. Desde *La Cara de Dios* y otros tantos novelones de la misma ralea, encontramos alusiones a la España y los españoles de la época. Es evidente que hay modelos para el aristócrata consorte, propietario de la talla robada, del cantante flamenco, del duro hombre de negocios, algo mafioso, que siente especial devoción por el Cristo de Medinaceli y que colecciona compulsivamente las reliquias más preciadas de la Cristiandad. Todo el ambiente urbano, descrito en forma trepidante y «nada profunda», mero cuadro de las andanzas del protagonista «detective y periodista», se reconoce en las páginas del mismo periódico que ha encargado el folletín de verano. Descripción costumbrista trazada en escritura «posmodernista» –el Madrid de Lorencito Quesada pergeñado en contraste con la idílica Mágina, hito especial en toda la obra de Muñoz Molina, sirve para mejor definir el género. *Los misterios de Madrid* se deben leer como una deliberada y aceda parodia del género, donde el autor utiliza los principales recursos para lograr sus propósitos. No entraremos aquí en los problemas teóricos que se plantean en torno a la parodia misma, considerada como género, una forma de «ironía» en que el autor imita en son de burla el estilo de otro autor⁹, o bien una «manifestación literaria ... que puede tener como objeto un registro (periodístico, religioso, político)»¹⁰.

Dicho esto, nos preguntamos cuál pueda ser nuestra lectura de *Los misterios de Madrid* a la luz de los presupuestos teóricos aludidos, tomando como guía la lectura de *La Cara de Dios*, en el citado ensayo de Zamora. Destacaremos varios aspectos que configuran las variantes en las que se articula la serie de los «misterios». En primer lugar, el marco urbano aclarado desde el título; se trata siempre de la gran ciudad que determina los pasos de los protagonistas y, dentro de esta gran ciudad,

⁹ Booth, W. C., *Retórica de la ironía*. Taurus, Madrid 1986, 110.

¹⁰ Domínguez Caparrós, J., «Sobre funciones literarias de la parodia», en: *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (1994), vol. 2, 97-104.

los barrios pobres forman contraste con algunas pinceladas de lo que puede ser la «ciudad rica». El recorrido urbano del protagonista está marcado y se organiza para comprender una puerta de entrada a la gran ciudad, en nuestro caso, la estación de Atocha, la pensión o fonda, cambiada desde el último viaje de Lorencito Quesada, y convertida en tugurio de baja estofa, atestado de inmigrantes, la iglesia, en este caso, una de las más emblemáticas de Madrid, cercana a la estación y a la pensión, la del Cristo de Medinaceli. *Tablao* flamenco, prostíbulo convertido en un macro *sex-shop*, el viaducto, lugar de muertes desesperadas, objetos de todo tipo que se ofrecen en la feria mercantil del Rastro... Dos miradas periféricas: la del poblado de chabolas, emporio de la droga adonde Lorencito viaja de forma no deseada por una carretera de circunvalación, y la prolongación de la Castellana, donde se encuentra el moderno edificio del «amante de las reliquias». A eso se añade el «café de moda», marco urbano articulado a través de los elementos mencionados, irreconocible en casi todas las novelas de la serie de los misterios, en la novela folletín, incluso en las «clásicas» de Pío Baroja. Consideramos que la gran ciudad (en términos de R. Barthes) es en realidad uno de los elementos constitutivos de este tipo de literatura.

Leonardo Romero Tobar, en su libro citado, emprende un análisis de los códigos narrativos de la novela «popular», ofreciendo un importante listado de obras, bastantes de las cuales pertenecen a la serie de «misterios», entre ellas hay algunas cuyo título anuncia el marco urbano de Madrid. En el capítulo «Universo social», dedica dicho crítico una parte a los espacios que «resultan también reiterativos y topificados». Desde la primera época de los «misterios», Madrid, «Corte de los Milagros», es la meta de los personajes que aspiran a mejorar su condición social. Por ello, los personajes, en nuestro caso, y a más de siglo y medio de los primeros «misterios», viven dentro de la gran ciudad una serie de aventuras de carácter iniciático que redimen al protagonista de su condición de «provinciano», erigiéndolo en héroe romántico o posmodernista. La ciudad es un espacio que, de alguna manera, se debe conquistar y la tensión narrativa que se percibe en esta serie de aventuras de descubrimiento, conquista e iniciación, que imprimen un viaje marcado de pruebas, realizado a través de un «espacio central» que simboliza la concentración de poder en todas sus manifestaciones, y un espacio exterior, engañoso y aletargado». La mirada periférica de las novelas urbanas modernas tiene una vasta tradición en la novela decimonónica (Romero Tobar 1976: 141). Si la versión del autor es la ético-moral; si la novela pertenece a la serie «sentimentaloide» de los misterios, el espacio urbano puede adquirir una dimensión simbólica. No es el caso de la novela que nos ocupa, que prefiere adoptar para «su Madrid» la visión costumbrista, de larga tradición en la literatura española. Como decíamos, el autor marca las etapas de la búsqueda de Lorencito Quesada a través de unos espacios emblemáticos de Madrid, espacios asimismo tópicos dentro del marco de la gran ciudad, a la par que significativos en la configuración de la urbe madrileña. Los encontramos mencionados por Romero Tobar en su estudio, ya sea en relación con los «misterios», ya incluso entre los grandes escritores de finales del siglo XIX: Galdós, Baroja, o el mismo Valle.

En el espacio de la gran ciudad, la mirada de Muñoz Molina se detiene y descubre los detalles. La gran estación, el metro, el cuarto de la pensión, la escalera, las

tiendas que visita Lorencito, el interior de la iglesia, los bares y cafeterías, la cabina del sex-shop, merecen una descripción costumbrista. Bien es verdad que muchos de los objetos descritos forman parte de la idiosincrasia del personaje, mientras que otros pretenden incidir, con su iniciación, en los misterios de la gran ciudad. El lujo detallista va desde la descripción de interiores suntuosos –la capilla del Salvador y la entrada donde es recibido el protagonista por el aristócrata consorte–, hasta los motivos más humildes, incluso lúgubres y sórdidos. Los códigos de la vestimenta o de la alimentación, señalados por Romero Tobar para la serie decimonónica de «los misterios» están presentes en la novela de Muñoz Molina, sirviendo antaño, como hoy en día, para identificar a los personajes y marcar sus diferencias sociales. Al propio tiempo, los autores decimonónicos ofrecían, aparte de un enfoque moral, lo que U. Eco denomina «la estructura de la consolación», en su ensayo sobre *Los misterios de París*, de Sue¹¹.

Pese a mantener la envoltura externa y gran parte de las invariantes de la novela popular de «misterios», Muñoz Molina ofrece a este público que espera una placentera lectura de verano, una parodia desde la variante. Lo original, reside en los elementos intertextuales internos, elementos que se distancian de los típicos de la novela de misterios, para reajustarse en una serie de «cuadros intertextuales» propios del autor. En relación con esta técnica literaria, antigua y promovida hasta la saciedad por los autores en diversas épocas (greco-latina, medieval, renacentista, romántica...), se puede llegar al momento en que el canon literario al uso (romanticismo y lo que viniera después: realismo, simbolismo...) y especialmente la libertad creativa frente al canon, reniegan de las fuentes, las autoridades, los textos primordiales y elevan la bandera de la más pura y sublime originalidad –concepto que, por otra parte, nunca existirá en este estado tan anhelado por los escritores de las vanguardias, por los inventores de lo «absurdo», etc.... La literatura ha sido y sigue siendo un gran crisol donde se mezclan textos viejos con textos nuevos. Al lector, si la mezcla está bien hecha, poco le importa la receta. El crítico o el investigador suelen asumir la ardua tarea de detectar influencias, fuentes, alusiones, citas, incluso plagios, y convertir, en muchas ocasiones, una obra literaria en «pelele sucio confeccionado con trajes viejos». Descubrir lo que hay «detrás» es tarea poco grata para unos (entre los cuales nos incluimos) y caza fructífera y, a las veces mortífera, para otros.

Pues bien, Valle hubo de pasar, en su andadura literaria, por las fauces de la «crítica» experiencia de utilizar lo ajeno en una obra que parte con grandes «pretensiones» de originalidad (Zamora Vicente 1973: 49). Por lo que cuenta este citado autor, las primeras críticas le llegan de Julio Andrade Malde, en el *Ideal Gallego* –rotativo editado en La Coruña– del 11 de febrero de 1973 (habrá de tenerse en cuenta que a Valle se le acusa «póstumamente», ya que la voz proveniente de tierras gallegas tiene en cuenta la edición que ha hecho Taurus de *La Casa de Dios*). Se trata, según eso, de un capítulo que la novela por entregas de Valle debería su modelo a la novela corta de Dostoievski *Nietochka Nezvanova*. De otra parte, en el diario *Informa-*

¹¹ Eco, U., *Edgar Alan Poe, Belinski, Karl Marx, Friedrich Engels, socialismo y consolación. Reflexiones en torno a «Los misterios de París» de Eugène Sue*. Barcelona: Tusquets 1970, 23.

ciones (22 de febrero de 1973), Gustavo Fabra Barreiro descubre a los lectores que *El trago*, cuento de Pío Baroja, también está «embutido» en *La Casa de Dios*.

Este autor pone de manifiesto un rasgo importante de la obra de Valle; esto es, su inspiración libresca, su conocimiento literario de obras «ajenas» que asoman con abrumadora claridad por toda su obra (Zamora Vicente 1973: 56-57). Esclarecedoras para ello son las opiniones de Cansinos Asséns en *La nueva literatura* (cit. en Zamora Vicente 1973: 39). A las opiniones del crítico se podrían añadir muchas páginas reveladoras de la forma de pensar y encubrir de algunas «gentes del 98». Escritores insignes, como Shakespeare, Lope de Vega y Goethe, componían sus obras leyendo creaciones procedentes de distintos autores, con cuantas imitaciones, glosas y modificaciones creyeran convenientes¹².

Esta generación, que inicia su andadura creativa a comienzos del siglo XX, portando consigo la herencia literaria y espiritual del afamado *fin de siècle*, es, en opinión del propio Baroja, una generación «excesivamente libresca». Ahora bien, volviendo a *Los misterios de Madrid*, de Muñoz Molina, nos hallamos de nuevo, a finales de siglo, con un texto que proporciona a la crítica un sustancioso cebo para saciar su afán detectivesco. Como quiera que comporta una parodia de los «misterios», tiene que organizar gran parte de la trama conforme a la estructura de los mismos. La práctica intertextual –elemento fundamental de lo poético posmodernista–, provoca todo un desplazamiento de agudeza. En los libros críticos dedicados a nuestro autor, publicados más bien fuera de España, como *The narrative of Antonio Muñoz Molina*, de Lawrence Rich¹³, Peter Lang, 1999; o como «El intertexto folletinesco, la tradición cervantina y las imitaciones sartrianas en los *Misterios de Madrid*» por Encarnación García de León¹⁴; o *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*, por Salvador Oropesa, se encuentran capítulos que abordan la intertextualidad en nuestro autor.

E. García de León anuncia en el título de su artículo «El intertexto folletinesco, la tradición cervantina y las limitaciones sartrianas del hombre en *Los misterios de Madrid*», ramificaciones, alusiones y citas ciertamente sorprendentes. Más cauto es el título «Intertextualizing the popular» de Rich, donde nuestra «novelita» merece un apartado bajo el título «Costumbrismo and the folletín en *Los Misterios de Madrid*». El investigador americano encabeza su estudio sobre la práctica de la intertextualización en una cita de Muñoz Molina, de su serie de ensayos y artículos publicados bajo el título *El Robinsón urbano*: «No hay palabra que no sea una cita». Lo que, en tiempos de Valle, se llamaba cita, alusión, referencia, incluso plagio –ominosa acusación que hubo de soportar el escritor gallego– hoy día se considera práctica intertextual, y todo escritor es consciente del poso libresco que, inevitablemente, radica en sus obras. En el caso de M. Molina se cultiva, en primer lugar, una

¹² Baroja P., «El escritor según él y según los críticos», *Memorias* I, 147 (cit. en Zamora Vicente 1973: 62-63).

¹³ Rich, L., *The narrative of Antonio Muñoz Molina*. Berna: Peter Lang 1999.

¹⁴ García de León, E., «El intertexto folletinesco, la tradición cervantina y las imitaciones sartrianas en los *Misterios de Madrid*.», en: Ibáñez Ehrlich, M. T. (ed.), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*. Frankfurt am Main: Vervuert-Iberoamericana 2000.

auto-intertextualidad intensa, que relaciona sus obras entre sí; el elemento aglutinante es el espacio de Mágina, la ciudad inventada, con nombre de la sierra vecina, casi siempre escenario, punto de partida, espacio final. Contrasta y alterna con Madrid, y cada cual –la capital y la ciudad de provincias– elaboran su propia red de tópicos identificadores, red edificadora y envolvente de personajes que se repiten. L. Rich, el investigador americano ya citado, detecta en Muñoz Molina huellas de Quedo y de Lezama Lima, y remite a las palabras del autor mismo, que afirma su eclecticismo, considerándose heredero de toda la «tradición y la vanguardia». Reclama desde Cervantes hasta Joyce, de Chandler a las canciones de Concha Piquer (Rich 1999: 79).

Otro caso de intertextualidad interna, que puede establecer una isotopía semántica es la creación de un «misterio», cuya acción requiere una búsqueda y un detective; la isotopía puede trazar la línea de lo «popular, de lo folletinesco», a lo largo de la obra de M. Molina. Este esbozo investigativo de los cuadros intertextuales en la obra de nuestro autor, nos mueve a ver *Los misterios de Madrid* dentro de una estructura recursiva (personajes repetidos, espacio inicial y final uniforme). Estructura de novela policíaca, visión periférica, episodios amorosos, resueltos de forma folletinesca, lo cual confirma la teoría del «desliz literario». Sin embargo, no es éste el momento de entrar en un análisis de elementos seriados. La intertextualidad externa, evidente, va desde los cuadros costumbristas a la resonancia crepitante del mundo chabolístico que Martín-Santos plasma en *Tiempo de silencio*, o bien de diversas escenas de *La Colmena*.

En resumidas cuentas, nuestra novela, en su totalidad, constituye un pastiche, se configura como un texto *kitsch*, conjunto de retales literarios que, si no se reconocen de forma directa, nos recuerdan al menos lo ya leído, visto u oído. *Los Misterios de Madrid*, novela realista en apariencia, es la parodia de un tipo de literatura (la de los misterios, detectives, costumbrismo...; en definitiva, una literatura marginal). La parodia de la subliteratura o la paraliteratura nos lleva a una visión destructiva del mundo libresco. A nuestro juicio, el folletín de M. Molina es un cajón de sastre, donde el lector puede encontrar las referencias más cercanas a su enciclopedia nocional. No lejos de todo esto está Umberto Eco con sus novelas plagadas de citas, alusiones y referencias culturales que convierten el esquema «gótico» y el folletín detectivesco en juego semiótico intra e intertextual. A comienzos de siglo, Valle-Inclán ofrecía a sus lectores obras estrafalarias, llenas de guiños, de citas, de textos leídos y mínimamente modificados. Todo mezclado para satisfacer de forma rápida las exigencias del editor y del público. Al final, la palabra clara, el elemento que une obras dispares que no son en absoluto comparables, es el efecto lúdico del mecanismo, el gusto por la risa burlona o la ironía lacerante. Obras de fin de siglo, «realistas» o costumbristas para unos, modernistas o posmodernistas para otros. Bien es sabido que la parodia es un procedimiento literario que implica necesariamente la colaboración del lector; juego y disfrute en el reconocimiento de algunas claves, desconcierto y duda entre la incoherencia de otros, son vínculos que se establecen entre el autor y sus lectores. La novela por entregas, el folletín, la novela de aventuras, el cómic, la novela negra, puestas en balanza con la «novela verdadera», harían quizá que ésta se inclinase hacia el lado serio. Mas convendrá viajar, de vez en cuan-

do, buscando en el urbano laberinto, si no «el libro de la risa», al menos la Santa Imagen del Cristo de la Greña.

La ciudad de Madrid, protagonista de este estudio nos ha permitido enlazar amistades, descubrir calles y recorrer espacios conocidos y nuevos a la vez. Ahí están la «voz» de Alonso Zamora Vicente, la «mirada» de Dieter Ingenschay y la personalidad de Jaime Cerrolaza, amigos todos en esta gran Plaza Mayor que es la literatura.