

*La ciudad narrada. Barcelona
en las novelas urbanas de Eduardo Mendoza.
La relación entre texto y ciudad*

Susanne SCHWARZBÜRGER

RESUMEN

A través de la lectura de las más importantes novelas de Eduardo Mendoza, se realiza un análisis fenomenológico que permite poner de manifiesto los aspectos comunes en su elaboración temática y/o formal del «asunto Barcelona», entendido en casi todas como la ciudad-laberinto.

PALABRAS CLAVE: Barcelona en la literatura, Eduardo Mendoza, Espacio urbano y novela.

I

Parece superfluo comenzar con una definición de 'ciudad'. Pero, como parece tan natural, casi nadie se toma la molestia de hacerlo. Sin embargo, no todas las ciudades se prestan a una visión literaria. Para delimitar el concepto de la ciudad en la literatura hay que recurrir a la sociología. Se trata por lo general de la gran ciudad, la urbe, la metrópolis. En ella se concentran los servicios para toda la vida en común. Hay un aparato administrativo grande, hay industria y comercio, centros de formación escolar y una o más universidades...; hay teatros, cines, museos, en suma, hay todo lo que se entiende bajo el término *cultura* en su sentido más amplio y en su forma más desarrollada. Todas las instituciones sociales y culturales de la vida pública de un pueblo se reúnen en una gran ciudad. Algunas de ellas no existirían sin los estímulos que obtienen de otras o por la vecindad de otras. Por lo tanto se reúnen en nuestra urbe todas las capas sociales y todo tipo de profesiones. Y, en Europa por lo menos, se trata la mayoría de las veces de

una capital que ha llegado a ser lo que es gracias a un largo proceso histórico. Además, normalmente, se trata de una ciudad cosmopolita. 'Cosmopolita' quiere decir, una metrópolis que normalmente tiene más de un millón de habitantes, cuyo influjo destacado a nivel mundial se expresa en vínculos y funciones supranacionales en los campos de la economía, cultura y arte, tráfico, comunicación y política. Suele ser sede de instituciones nacionales e internacionales importantes.

En España hay *dos* ciudades que se pueden considerar cosmopolitas: Madrid y Barcelona¹. Ésta última, ciudad cosmopolita, tiene un carácter y unos problemas muy propios. Barcelona es por lo tanto, igual que Madrid, una ciudad ideal para ser motivo literario, incluso se presta quizás mejor que Madrid, por su historia más conflictiva, más dinámica y por su eterna rivalidad con Madrid.

En la crítica literaria alemana, que yo sepa, no se encuentra hasta hace poco ninguna interpretación de alguna obra literaria con enfoque especial a Barcelona. La crítica se refiere por lo general siempre a las mismas ciudades: París, Londres, Roma, Berlín, a veces Viena, en España: Madrid; San Petersburgo, Moscú, también —sobre todo por James Joyce— Dublín, y, fuera de Europa, Nueva York. En 1969 se publicó una primera obra fundamental sobre el tema: *La ciudad narrada*, de Volker Klotz. Tiene como subtítulo: *Un sujet* como desafío de la novela, desde Lesage hasta Döblin. O sea, desde el Madrid del siglo XVIII pasando por el Londres de Defoe y Dickens, el París de Victor Hugo, Sue y Zola, el San Petersburgo de Andrej Belyjs y el Nueva York de John Dos Passos, hasta el Berlín de Wilhelm Raabe y el de Alfred Döblin del siglo XX. Klotz no pretende hacer en primera instancia un análisis geográfico, sociológico o arquitectónico de las novelas que interpreta, ni quiere comparar la realidad física con la ficción. Él quiere comprobar su hipótesis que reza que hay una afinidad entre el género narrativo de la novela y el complejo espacial de la ciudad, o sea entre un género poético y una materia extrapoética. Por eso eligió una selección de novelas que tienen, según él, una característica en común: su estructura, su perspectiva poética así como su estilo están impregnados, determinados, por la ciudad; la ciudad no es sólo un mero fondo escénico. Es más que un simple escenario para unos sucesos y más que un poder social al lado de otros que influyen en los personajes, y estas novelas no tratan solamente de

¹ Normalmente en un país no existe más de una ciudad cosmopolita; en Alemania, por ejemplo, es Berlín sólo, que está a punto de volver a ser ciudad cosmopolita con el traslado del gobierno de Bonn a la nueva, vieja capital.

la ciudad; su discurso, o sea, su poética interna, depende de la ciudad. Así la ciudad puede adquirir hasta un papel protagónico.

Ciudad y novela tienen ciertos rasgos en común, por ejemplo la amorfía: no existe una definición absolutamente clara y unívoca de ninguno de los dos —llamémoslos— ‘discursos’. Por su forma abierta y flexible, la novela se abre para el *sujet*, el tema, ciudad. La cantidad de acontecimientos que ocurren paralelamente en una ciudad, la posibilidad de verla desde muchas perspectivas diferentes, la ambigüedad que contiene, revelan a la urbe como una compleja forma de masas que precisa de la prosa porque con ella se puede adaptar a su sujeto con sintaxis, vocabulario, ritmo, o sea, con diferentes niveles estilísticos. Una gran ciudad, además, necesita espacio, es algo como un ‘contenedor de contenedores’; la novela es una gran forma literaria de extensión variable. Puede contener diferentes episodios relativamente independientes entre sí, favorece saltos, repeticiones e invita a divagaciones. Además dispone de diferentes maneras para presentar su materia —diálogo, descripción y narración—, y es capaz de describir acontecimientos pasados y presentes, relatar procesos interiores o mostrar las relaciones entre personas por sus diálogos. La voz del narrador es la que proporciona toda la historia; está siempre presente, pero al contrario de un poema, por ejemplo, el tema obtiene una vida propia más fuerte por el despliegue épico.

Volker Klotz analiza novelas de tres siglos para poner a prueba estas ideas. Todas estas novelas tienen en común que sus autores responden a la ambigüedad y cantidad de perspectivas de sus ciudades respectivas con las fuerzas épicas adecuadas; éstas a su vez son siempre limitadas o determinadas, por supuesto, por el marco de su grado evolutivo dentro de la historia literaria. La ciudad como *sujet* es un desafío de la novela, porque la obliga, siempre según Klotz, como ningún otro sujeto a agotar sus recursos narrativos.

Parece que después de quedar planteado por Klotz, el tema ‘ciudad y literatura’ empezó a desasrrollarse y sigue haciéndolo. Desde 1980 se han publicado algunos trabajos sobre ‘ciudad y literatura’ en general. Pero casi todos o en el campo de la anglística o americanística sobre la ciudad norteamericana o en el campo de la literatura comparada sobre la gran ciudad en general, tomando como ejemplo siempre las mismas obras que tienen como fondo o tema siempre las mismas metrópolis europeas ya mencionadas. Aparte de tratar la materia diacrónicamente (como Klotz) o sincrónicamente, los estudios se distinguen por su punto de vista y su vocabulario técnico. El último depende sobre todo del grado evolutivo de la

crítica literaria y el primero del campo científico del autor, porque al tema se dedican por igual sociólogos, teólogos, críticos de arte o psicólogos. Ninguno de estos trabajos se refiere a Barcelona. Y la única referencia a Madrid se encuentra en el libro de Volker Klotz, pero se refiere a un autor francés —Alain-René Lesage— cuya novela —*Le Diable Boiteux*— pretende presentar el Madrid de su época (principios del siglo XVIII), y en realidad se aprovecha de la capital española para esconder detrás de un desconocido fondo extraño, exótico, la crítica moral que hace a los habitantes de su propia capital, París.

¿Por qué no se habla sobre autores españoles y sus ciudades? ¿Por qué, hasta hace poco, no se ha dedicado la hispanística alemana a la novela urbana en la literatura española? Sólo puedo especular sobre las razones, pero creo que mis conjeturas no carecen de fundamento. Antes de la muerte de Franco faltan las características de la gran ciudad moderna, sobre todo de la ciudad cosmopolita, y como consecuencia, faltan las obras literarias sobre el tema. Hay un comienzo con la posguerra, pero excepto *La Colmena* —que se compara a menudo con *Manhattan Transfer* y *Berlin Alexanderplatz*— las novelas de aquella época tienen la gran ciudad más bien como fondo que como tema —no le conceden todavía el papel protagónico—, o se las trata bajo otras perspectivas, por ejemplo, como novelas tremendistas (*Nada*) o del realismo social. Otro cambio trae la muerte de Franco: la vuelta de la vida cultural, pero también de problemas sociales... la capital española y la catalana se convierten sólo ahora en grandes ciudades cosmopolitas. Madrid o Barcelona son ahora fondo para muchas novelas; Barcelona también por su situación de la siempre suprimida ciudad. El especial interés por Barcelona viene sobre todo por su arquitectura, mientras que en el caso de Madrid, más bien por la movida y las novedades culturales, el cine... Y a los urbanistas, artistas e historiadores de arte les siguen ahora los críticos literarios.

Otro enfoque más que la mera imagen de la ciudad tiene el libro editado por el germanista Klaus R. Scherpe, que alude con su título —*La irrealidad de las ciudades*— a la frase célebre del psicoanalista Alejandro Mitscherlich, quien hablaba en 1965 sobre la «inhospitalidad de las ciudades», en alemán «Unwirtlichkeit der Städte». Se llama *Die Unwirklichkeit der Städte* en alemán la colección de ensayos². El subtítulo concreta: *Presentaciones de grandes ciudades entre la modernidad y la posmodernidad*.

² Claro, el juego de palabras con el cambio de sentido que obtiene la frase cambiando sólo un fonema no funciona en español.

Estas presentaciones tienen un punto de partida histórico; tratan del presente, pero analizan las condiciones previas y experiencias de la modernidad. Scherpe es quizás el primero que tiene en consideración el desarrollo en la filosofía y en la crítica literaria de las últimas décadas: las teorías posmodernistas, la semiótica, la deconstrucción, Jacques Derrida, Roland Barthes, Umberto Eco, etc. *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino sirven como ejemplo de una 'ciudad irreal': la gran ciudad es ahora un fenómeno estético. Un texto como el de Calvino produce la realidad imaginaria de una metrópolis por la ausencia de la misma. Hay que distinguir entre significados mentales y alucinatorios y la cartografía real de una urbe. Lo que usaron los autores de la modernidad fueron los discursos metropolitanos reales que consisten en el tejido de política, justicia y administración, de religión, sexualidad y cultura, y en las corrientes de mercancías, tráfico e información, es decir, de sucesos materiales de la ciudad. En la posmodernidad, los elementos reales, los hechos, pierden valor, y ya no parece importante consolidarse en la urbe —como ocurre en muchísimas ficciones urbanas de la modernidad—, sino comprender lo transitorio como elemento más propio e importante de la ciudad. Reducida a lo que Scherpe denomina *urban eccentrics*, la ciudad posmoderna sirve como estímulo estético. Las presentaciones de la gran ciudad moderna pueden compararse con una zona en obras, las de la gran ciudad posmoderna más bien con una zona para el espectáculo y el juego, quizás también con una zona donde aparcar un simbolismo que ya no lleva mensaje alguno y que sirve sólo para un *remake*. Ahora se habla de un 'texto de la ciudad' que nace con la 'estetización', el embellecimiento de los fenómenos, (o sea, que ya no se habla de la metrópolis como foco de crisis, sino que los fenómenos transitorios se vuelven estéticos), producida con un nuevo placer intelectual.

También, más en nuestro sentido, afirma en 1992 Manfred Smuda, editor del volumen colectivo *La gran ciudad como 'texto'*: «La gran ciudad es un 'discurso', un 'lenguaje', una 'escritura', y quien se mueve en ella, es 'una especie de lector' [según Roland Barthes]; ella es un 'tejido complejo de textos' [según Michel de Certeau], un 'palimpsesto' [...] y tiene, igual que un texto literario, tantas interpretaciones como éste lectores». Con la discusión de estos tópicos el libro de Smuda quiere integrarse en un debate actual sobre la gran ciudad. Sus artículos se entienden como diferentes lecturas del «texto» gran ciudad, lecturas sociológicas, teológicas, estéticas, literarias, históricas, topográficas, etc. Pero de nuevo el enfoque es el fenómeno de la metrópolis en general; Berlín, Viena... y siempre París sirven una vez más de ejemplos.

La romanística y la hispanística alemanas se han dado cuenta mucho más tarde que otras disciplinas universitarias, de la actualidad e importancia del tema. Sólo en 2000 han salido las actas de la sección *La otra ciudad. Imágenes urbanas en la perspectiva de la mirada ajena* de las jornadas romanistas que tuvieron lugar en 1997. Todas las ponencias se refieren a la perspectiva que nos transmite de alguna metrópolis una persona extranjera. Sólo una conferencia se refiere a Madrid, al Madrid de *Off-Side* de Gonzalo Torrente Ballester (1967), y otra con el título «¿Periferia sin centro? Del cambio de función en la presentación de metrópolis en la literatura española e italiana» toca a España.

El primer estudio que se dedica explícitamente a la ciudad española, se refiere a Barcelona. Es la tesis de Elke Sturm-Trigonakis, *Barcelona en la literatura (1944-1988)*, que incluso ha sido traducida al catalán. En un preámbulo, la autora lamenta la ausencia del tema de la gran ciudad en la literatura como campo de investigación en la hispanística³. Claro que 1992 fue un año de arranque, el año de las ciudades en España. Todo el mundo pudo observar lo que pasó en Sevilla con su exposición mundial, en Madrid como capital cultural europea, y sobre todo en Barcelona. Y fue sobre todo Barcelona la que consiguió atraer la atención global y ganarse una reputación universal con su creativa productividad en el campo arquitectónico, fomentada por arquitectos, urbanistas y diseñadores famosos. Un argumento suficiente para Sturm-Trigonakis para dedicarse a esta metrópolis. Ella emprende un estudio diacrónico. Examina novelas de entre los años 40 y los años 80, escritas tanto en español como en catalán. Era condición para entrar en su análisis que Barcelona tuviera que formar parte imprescindible y unívocamente identificable de la acción, y que los personajes de la novela tuvieran que representar a los ciudadanos⁴. Se concentra en la presentación de los espacios urbanos como medio narrativo por antonomasia en la literatura urbana, para poder entrar más profundamente en el tema y no perderse en una 'batalla de material'. Después de unos capítulos introductorios acerca de la gran ciudad en general, su relación con la literatura, un resumen de la historia literaria del tema que evoca las novelas y ciudades ya clá-

³ Pero excluye a la latinoamericanística, ya que aquí sí existen bastantes publicaciones acerca del tema. Pero suelen dedicarse a otro tipo de ciudad, no a la que traté de definir al inicio, sino a la 'megalópolis' rápidamente crecida como São Paulo o la ciudad de México.

⁴ Entran *Nada* (Carmen Laforet), *Estrictament personal* (Manuel de Pedrolo), *La noria* (Luis Romero), *Las mismas palabras* (Luis Goytisolo), *Últimas tardes con Teresa* (Juan Marsé), *El día que va morir Marilyn* (Terenci Moix), *Los mares del sur* (Vázquez Montalbán), *Somni Delta* (Valentí Puig), *Lady Pepa* (Jesús Ferrero), y varias otras que resume brevemente.

sicas (París, Berlín...), se va acercando poco a poco a Barcelona. La caracteriza brevemente y resume su historia haciendo hincapié en su papel como centro urbano importante desde siempre —al contrario que Madrid. En sus interpretaciones individuales de las novelas seleccionadas no analiza tanto el discurso poético, sino que más bien sigue a los protagonistas en sus caminos por la ciudad, describiendo lo que notan con sus cinco sentidos, y analizando las informaciones sobre el aspecto, los ruidos, los olores, etc. que además suministra el narrador. Siempre tiene en cuenta, además, el fondo histórico y político de la época de la publicación de la novela respectiva. En sus conclusiones Sturm-Trigonakis destaca la importancia que tiene Barcelona a vista de pájaro, que tienen los diferentes barrios que ayudan en la búsqueda de identidad, que tiene el tema del bilingüismo, y relaciona el desarrollo en la novela urbana barcelonesa con el desarrollo de la ciudad misma.

II

Italo Calvino escribió una vez —en la introducción a su *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979)— que «las novelas largas escritas hoy acaso sean un contrasentido: la dimensión del tiempo se ha hecho pedazos, no podemos vivir o pensar sino retazos de tiempo, que se alejan cada cual a lo largo de su trayectoria y al punto desaparecen. La continuidad del tiempo podemos encontrarla sólo en las novelas de aquella época, en la cual el tiempo no parecía ya inmóvil ni todavía como estallando, una época que duró más o menos cien años, y luego se acabó».

En España el tiempo pareció estallar después de la muerte de Franco, cuando, de repente, fue posible y además deseado, recuperar todas las cosas forzosamente suprimidas durante tanto tiempo, tanto en la vida privada como en la cultural, pública. Y esta explosión encuentra su eco en la literatura, sobre todo en el discurso libre de la literatura en prosa. Como ya descubrió en 1969 Volker Klotz, la narrativa, o más concretamente, la novelística, se presta mejor que ningún otro género para elaborar el tema de la ciudad. De la misma manera se presta para adaptar la cantidad y variedad de los nuevos discursos que nacen ahora. Claro, fue en las ciudades donde más pronto se notaron los efectos del «estallido». Por lo tanto, no extraña que a la vez comenzaran a brotar las novelas urbanas — y uno de los autores que más éxito tuvo con este sujeto ha sido Eduardo Mendoza. Él se dedicó explícitamente a devolver a su ciudad natal —Barcelona— su historia

supuestamente perdida. Para sus novelas vale otra frase de Italo Calvino: «la ciudad como lenguaje, como ideología, como condicionamiento de cada pensamiento y palabra y cada gesto»⁵, o sea que parece que la narración sobre la ciudad retrocede, pasa a un segundo término detrás de la ciudad que se narra a sí misma.

Pero volvamos a la cita inicial de Calvino. Dice que los libros voluminosos hoy día parecen anacrónicos. Sin embargo, Eduardo Mendoza (que nació en 1943) ha conseguido formar de manera muy adecuada y conforme a la actualidad textos al parecer anacrónicos por su envergadura. Y sus novelas no han sido sólo éxitos nacionales, también han sido muy reconocidas a nivel internacional. El momento del primer gran éxito de Mendoza es significativo. *La verdad sobre el caso Savolta* aparece en abril de 1975, pocos meses antes de la muerte de Franco. Durante el proceso de la 'transición' las diferentes regiones del país aspiran a más autonomía, y Cataluña tiende más hacia Europa que hacia Castilla. Nada más consolidarse la joven democracia en los años ochenta, Barcelona compite con otras metrópolis por el honor de ser elegida como ciudad olímpica en 1992. Pero no sólo por la dinámica nuevamente despertada de Barcelona se hace interesante establecer aquí la acción; como ya destacó Klaus Scherpe, la conquista de la topografía es también característica del fondo estético de la época de los ochenta, que es la posmodernidad urbana. En el análisis de una novela urbana hay que tener en cuenta esta situación en la historia literaria —según Klotz—, este grado evolutivo: la posmodernidad como fondo histórico tanto a nivel de la Historia (con mayúscula) como a nivel de la historia/fabulación literaria. Y considerando la hipótesis de que existe un vínculo entre la composición, la estructura y el estilo de los textos de Mendoza con la ciudad de Barcelona, teniendo en cuenta además las teorías literarias actuales concernientes a la materia 'gran ciudad' que dicen que hay que leer la ciudad como un texto y el análisis de este texto revelará su esencia, entonces se puede abordar la interpretación con las preguntas: ¿En qué medida es Barcelona responsable del contenido y de la composición de las novelas de Mendoza?, ¿cómo funciona la vinculación entre composición y contenido de los textos con el fenómeno de la metrópolis de Barcelona? Además se puede preguntar si se puede percibir un desarrollo textual entre 1975, cuando apareció *La verdad sobre el caso Savolta*, y *Sin noticias de Gurb* de 1991. Y además: ¿En qué medida sirve Barcelona siquiera como fuente de inspiración a Mendoza y como condi-

⁵ Italo Calvino, *Una pietra sopra*. Torino 1980.

tio sine qua non de su *écriture*⁶? Barcelona está tomada aquí en su sentido más amplio, o sea que «ciudad» se refiere a todos los elementos que la forman: la arquitectura, la sociedad, la topografía, el fondo político e histórico, etc. Todos estos elementos constituyen el texto. El texto es la representación lingüística de la ciudad, o sea, el idioma de la ciudad.

Además de considerar el grado evolutivo de la historia literaria en el momento en que aparecen las novelas de Mendoza, hay que considerar también la mismísima ciudad de Barcelona, su posición en la historia, su ambiente, etc., una vez desde el presente de la narración y otra vez desde el período de la historia narrada. Parece recomendable avanzar de manera fenomenológica y buscar los enlaces comparando la ficción con la realidad, siempre teniendo en cuenta el correspondiente fondo histórico-político. Así, contrastándolo con los fenómenos textuales hay que destacar el contexto espacial y temporal. Entonces se hace casi imposible separar contenido y forma. Ambos son portadores de significado, forman juntos un relieve estético; estructura, estilo, sintaxis y relaciones temáticas no son estrictamente separables.

En *La verdad sobre el caso Savolta* Barcelona influye ya en estructura, punto de vista, estilo y personajes, aunque la ciudad todavía no es el tema central. Se trata de una situación histórica, de entre los años 1917 y 1919, que en España fueron caracterizados por agitaciones obreras y el movimiento anarquista. Este fondo histórico encuentra un eco múltiple en la ficción, sin que ésta pretendiese un discurso histórico objetivo. Una cosa en común con los años setenta, cuando Mendoza escribió la novela, puede hallarse en cierta inseguridad política y en el cambio social que comienza con la muerte de Franco el mismo año de la publicación. La época de la Primera Guerra Mundial se caracterizó también por unos grandes cambios en España, pero con presagios negativos: se acercaba la dictadura de Primo de Rivera. El discurso del *caso Savolta* expresa preocupaciones parecidas a las que había en 1975: después de una utopía revolucionaria se pone en tela de juicio el sistema dominante, el compromiso político, la ideología 'correcta'. La figura de Lepprince es un símbolo de una ideología competitiva sin escrúpulos morales —comparable a Onofre Bouvila, protagonista, once años más tarde, de *La ciudad de los prodigios*. Mendoza ironiza sobre el anarquismo desde la distancia posutópica, la utopía es sustituida por el capitalismo.

⁶ *Écriture* = escritura, según la definición de Roland Barthes que reza que la forma exterior y el estilo de un texto son tanto portadores de significado como su contenido. En el caso de Mendoza esto significa que la ciudad de Barcelona sería responsable de la organización de sus textos.

La verdad sobre el caso Savolta es ya una contribución a la búsqueda de identidad, en este caso de una ciudad, pero también de un país —de una etapa histórica importante para el desarrollo cultural. El sentido de una historia depende del *cómo* se relata. El historiador Hayden White dice que el *plot* (trama) de un relato cubre los acontecimientos que forman su base histórica con sentido, revelando al final una estructura que fue siempre la inmanente de esos acontecimientos. Si analizamos *La verdad sobre el caso Savolta* basándonos en la teoría de White, obtenemos de Barcelona la imagen de una jungla, en la cual la dictadura del mercado le hace al individuo la vida imposible y lo lleva a la soledad. El *plot* corresponde a esta presentación de gran ciudad porque está sujeto a un principio musical de contrapuntos que se puede llamar intermedial e intramedial. Dicho de otro modo, está sujeto a la fragmentación de muchos hilos narrativos diferentes y a una variedad de tipos de textos/discursos, que se distinguen entre sí por su estilo lingüístico, incluidos numerosos cambios de perspectiva lúdicos y paralelos (como el movimiento de dos voces en la música). Técnicas narrativas contemporáneas y tradicionales ligan la situación histórica con el momento de la creación del texto a nivel formal. El enredado *plot* está sujeto a un tono irónico, a veces paródico que se manifiesta en el uso del lenguaje, y también, y sobre todo, en el empleo de diferentes tradiciones narrativas. Mendoza juega con las expectativas del lector, produce un suspense increíble, para luego defraudar. Por ejemplo, ocurren varios asesinatos misteriosos, por lo visto a causa de una carta de contenido misterioso y significativo — parece revelar los autores de un crimen— que desapareció. Cuando finalmente reaparece, ya no hace falta para aclarar estos asesinatos y «el caso Savolta»⁷.

.... Un análisis detallado corrobora una impresión desconcertante: las incongruencias cronológicas son responsables de un transcurso de la acción ilógico y poco hermético. El texto se revela como laberinto en el cual se ha perdido hasta su autor —o como un juego ficticio llevado hasta el extremo (si Mendoza lo hizo a propósito). Revela una Barcelona momentáneamente desorientada, porque perdió su Historia durante la larga época de la dictadura.

Con *La verdad sobre el caso Savolta* hace su entrada la posmodernidad en el arte narrativo español. La 'Historia' (con mayúscula) es considerada como un complejo textual y, por consiguiente, tratado así. La multiplicidad de Barcelona determina la estructura del texto. Además, sus personajes

⁷ Este ejemplo, además, es una parodia del cuento *The Purloined Letter*, de Edgar Allan Poe.

simbolizan el momento histórico y forman un panorama de las capas sociales que viven en Barcelona, que fueron formadas por esta ciudad y que la forman⁸.

El fondo de *El misterio de la cripta embrujada* de 1979 refleja la situación barcelonesa en los años de la transición. Valores nuevos inquietan a la población. Esta circunstancia abre el camino a la novela criminal en España. Tal como es típico de este género, su acción transcurre en la gran ciudad. Se puede decir que el tráfago urbano decide en este caso sobre la elección del género. En la época de la posmodernidad, Mendoza acierta en el blanco en cuanto al *Zeitgeist* (en el sentido hegeliano), o sea, al espíritu de la actualidad, escribiendo *anti*-novelas detectivescas. Lo hace manteniendo la forma exterior y aprovechándose de los elementos que casi siempre forman el contenido de una novela detectivesca (como: crimen/asesinato, detective, solución del caso) pero los emplea de manera paródica. Comenzando con un detective aficionado a la Pepsi Cola, que cuenta en primera persona su salida del manicomio y de quien nunca llegamos a saber el nombre, y terminando con un enigma solucionado, pero con un asesino —a pesar de esto— no castigado. Detrás del cuño humorístico del texto se puede observar una crítica social que condena a la corrupción y a la distribución injusta del poder. Además agota los nuevos fenómenos sociales, que se notan sobre todo en la metrópolis —como, por ejemplo, el turismo, el terrorismo, el miedo al paro, el tema de los sindicatos recién legalizados, el influjo de los medios, sobre todo del cine y de la televisión, la propaganda en favor del aborto, etc.

Sin embargo, aunque Mendoza realiza una coordinación sociológica del espacio urbano según los barrios y las capas sociales de Barcelona, y aunque la perspectiva del narrador-héroe hace más bien hincapié en el reverso de la ciudad, Barcelona sirve sobre todo de suministradora de color local. Ofrece el espacio concreto para la historia, pero sería absolutamente posible establecerla en otra metrópolis española. El hecho de que no hay ninguna solución del caso al final, o mejor dicho, que sí se soluciona el misterio, pero no se castiga al delincuente, es una señal para las contradicciones todavía no resueltas en el sistema político y social de todo el país, no sólo de Barcelona.

En *El laberinto de las aceitunas*, en 1982, la democracia está ya consolidada, y se ha establecido una sociedad de consumo 'normal'. Ello se

⁸ Son la alta burguesía, trepadores, empresarios, anarquistas, etcétera, a quienes observa el pobre emigrante Javier Miranda.

nota en la repercusión negativa que tiene en el estilo y el humor del texto, que han perdido bastante nivel. Barcelona pasa a ser un fondo meramente geográfico, aparece como una gran ciudad intercambiable con sus típicos problemas de tráfico y del medio ambiente. Pero se parodia de nuevo el laberinto característico de una gran ciudad. Éste sirve como estrategia de la narración y como metáfora de la configuración de la realidad barcelonesa.

Una novela urbana por excelencia es *La ciudad de los prodigios* de 1986. Es decir, siguiendo los criterios de Volker Klotz y otros, se puede constatar que la composición, la visión y el estilo de esta obra están determinados por su *sujet*, su asunto, Barcelona. Dicho de otro modo: la metrópolis está envuelta activamente en el producto literario, es un elemento imprescindible de la acción. Además, los personajes de la novela representan a los habitantes de la ciudad, y también se cumplen los criterios sociales requeridos en muestras de conducta urbanas. En *La ciudad de los prodigios* Barcelona es tanto tema como protagonista. Sin esta ciudad no sería posible la existencia del protagonista humano de la novela, Onofre Bouvila, enfrentado a ella. Él es tanto producto típico como símbolo de su ciudad y de su época⁹. Pero ¿cuándo fue su época? El argumento tiene lugar básicamente durante el período entre las dos exposiciones mundiales barcelonesas de 1888 y 1929. Además se muestra toda la historia urbana de Barcelona, en especial el siglo XIX. El fondo histórico, lo forman entonces todo el proceso de la industrialización, las novedades técnicas, la época del ensanche (*eixample*), la europeización de la ciudad, etc. El fondo estético refleja el modernismo catalán así como el impresionismo en la pintura y luego el surrealismo. Se trata de una época de partida, de cambios, de transformaciones, también de transformaciones mentales, —hay que pensar en el psicoanálisis de Freud— y del cambio social—el surgimiento del nacionalismo—

Un ambiente parecido domina la época de la creación del texto: hace 15, 16 años Barcelona aspiraba a ser elegida ciudad olímpica; organizando un acontecimiento de tal envergadura se podía atraer la atención de todo el mundo hacia Cataluña¹⁰. Además se esperaban nuevos impulsos económicos y el embellecimiento del aspecto urbano, igual que en la época de las históricas exposiciones mundiales. Se encuentran muchos paralelos entre los niveles temporales histórico y actual, comparando diversos motivos

⁹ Su nombre poco común, Onofre, expresa su singularidad, su apellido tanto su procedencia rural (bou) como su destino urbano (vila).

¹⁰ Poco después de la consolidación de la democracia en España —esto hay que tenerlo en cuenta.

novelosos con descripciones de Barcelona y de sus ciudadanos de entonces y de hoy día.

Por ejemplo: tanto a nivel histórico como al nivel actual de mediados de los años ochenta aparecen advertencias de las posibles consecuencias negativas de los proyectos (por ejemplo casi nunca se han resuelto problemas urbanos mayores con presentaciones similares); se repiten el motivo de la crueldad del progreso; el de la ciudad cosmopolita versus el catalanismo; el de los problemas con Madrid; de la conciencia y del orgullo nacional; del mercantilismo de los catalanes y su audacia para crear algo nuevo; de la especulación inmobiliaria durante el ensanche del siglo XIX y antes de los juegos olímpicos, los planes arquitectónicos. En ambos casos los subvencionadores de los proyectos son personas privadas; el reverso del éxito (chabolas, pobreza, tráfico caótico); se repite el motivo de la relación de Barcelona para con el mar...

Estamos en plena época posmoderna. En lo que se refiere a la literatura, la estética posmoderna significa una apertura narrativa: la ficción se aprecia más que la verdad, y se estima más la fragmentación que unidad y coherencia; como característico para esta estética no hay que olvidar de mencionar casi lo más importante, que es ese matiz irónico constante. Esta estética ofrece la forma perfecta para corresponder a las demandas de los dos niveles temporales.

La poética inmanente, el discurso, de *La ciudad de los prodigios* corresponde a esta forma. El texto es como un proceso mimético: el complejo 'novela' trata de aproximarse al complejo 'ciudad'. Esto se logra con una actitud narrativa lúdica: una diversidad de modelos perceptivos y conexiones de sentido producen un efecto poético especial, donde no se puede encontrar un significado último. Hay que desenrollar el texto igual que una alfombra para encontrar cada vez dibujos nuevos¹¹. Haciéndolo con *La ciudad de los prodigios* encontramos primero dos niveles que a veces corren paralelamente, otras veces están entrelazados: yo los denominaría nivel de acción y nivel de demostración. El héroe del nivel de acción es Onofre Bouvila, ya que se cuenta la historia de su vida. La heroína del nivel de demostración es Barcelona. Para demostrar Barcelona con todas sus facetas y dentro de su contexto histórico global, el narrador mezcla hechos verificables de las múltiples filiaciones de la ciudad con ficción, sirviéndose de una técnica interdiscursiva. La función y el resultado de esta técnica es la mitificación de la ciudad. De esta manera Mendoza pretende devolverle su

¹¹ Imagen según Derrida/concepto posestructuralista de la deconstrucción.

Historia o mejor: su memoria histórica. Enfrentado con la colectividad de la ciudad está, en el nivel de acción, el individuo, Onofre Bouvila. Tiene una función más dinámica y su biografía determina el progreso de la acción. Al mismo tiempo enlaza la época histórica con la actual, es una especie de reduplicación de la actualidad, porque es como un símbolo de nuestros días y de la sociedad oriental actual, la cual se basa en el consumo y en el flujo libre de información. Sin embargo, Bouvila no es un «individuo problemático» en el sentido de Georg Lukács. El mundo exterior, o sea, Barcelona, tiene demasiado poder sobre él y lo manipula y decide sobre su destino.

Por las contradicciones entre los diferentes discursos usados y los enredos de los niveles de acción y demostración se crea una zona de tensiones donde se manifiesta la esencia irónica de *La ciudad de los prodigios*. El texto es producto de una sociedad posmoderna que se caracteriza por su perspectiva pluralista y ya no cree en una sola realidad.

El desarrollo de la estructura revela que, detrás de la estética posmoderna que dicta la forma, hay ciertos rasgos en común entre los dos protagonistas. Los dos son marginados. Bouvila aspira a su integración en la alta sociedad de Barcelona como sea, mientras Barcelona quiere ponerse al mismo rango que otras metrópolis europeas; a pesar del éxito financiero de Bouvila, se queda al margen de todo, no se puede identificar ni con los pobres, ni con los ricos, ni con el campo, ni con la ciudad. Así también Barcelona, que tiene que sentir siempre su marginalización y su inferioridad en comparación con Madrid u otras capitales europeas a pesar de su estatus elevado y su éxito económico. Los dos protagonistas comparten un trauma esencial en su pasado: Bouvila fue desilusionado tremendamente por su padre, mientras que Barcelona fue primero suprimida brutalmente por Madrid (Ciudadella) y luego desilusionada por la denegación de ayudas económicas. Bouvila, a su vez, corresponde a la mercantilidad proverbial de los catalanes. Los dos se comportan de manera conformista cuando esto les aporta más ventajas, a pesar de su rebelión latente contra el sistema dominante.

Aproximándonos más, sin embargo, resulta, que la ciudad es más humana que el hombre. Con sus rasgos personales parece viva y más auténtica que Bouvila. Este parece más bien un títere sin alma ni carácter. Barcelona le pone su sello y el narrador omnisciente, irónico, a menudo pone en evidencia su dependencia de su época y sus alrededores. Él es el producto, la creación; Barcelona la creadora.

Cuando se hace palpable ya el proyecto de los juegos olímpicos a principio de los años noventa, Barcelona se halla, para decirlo con la frase

inicial de la *La ciudad de los prodigios* que se refiere a la Expo 1888, «en plena fiebre de renovación». Todos los artículos que aparecen en la prensa alemana sobre las preparaciones del acontecimiento describen la fiebre de proyectos, derribos, obras y reconstrucciones y sus consecuencias para los ciudadanos. Esto es: aniquilamiento de viviendas económicas, especulaciones inmobiliarias, escasez de alojamiento en los hoteles y de aparcamientos de coches, obras, barullo, colapso del tráfico —pero, también se les anima a los barceloneses a algunas actividades y a cierta creatividad. Sucumben a la manía de entrenarse físicamente, la manía del *fitness*, gozan de una extensa vida nocturna en bares de diseño, etc.

Este escenario no es sólo el tema, sino también el programa de *Sin noticias de Gurb*. La pequeña novela salió al principio como novela por entregas en *El País* en el verano de 1990, en 1991 apareció el libro. Novela por entregas significa que el espacio concedido al texto era limitado así como el tiempo que Mendoza tenía para la elaboración. A pesar de estas condiciones externas, el texto ofrece una instantánea representativa de Barcelona. Su *plot*, su trama, se ve determinado por los síntomas efímeros del presente de Barcelona. Eso quiere decir que la dinámica, el humor y el ritmo de la novela son, también aquí, expresión mimética de la ciudad. Es sobre todo la figura del narrador, al mismo tiempo protagonista, que contribuye a la realización conseguida del texto. Él es un extraterrestre. Su estatus proporciona la ventaja de poder observar la ciudad desde una perspectiva ajena y darle así un carácter ajeno. Con su perspectiva exterior y distante provoca en el lector diversión sobre lo conocido reconocido. La vida urbana se transforma así en una sátira cósmicamente enajenada, pero comparado con la realidad lo que parece satíricamente exagerado resulta sólo un espejo deformante bastante débil. En *Sin noticias de Gurb* se fragmenta la realidad de manera sistemática y actual como en un *zapping* por los canales de la televisión.

El análisis fenomenológico de las cinco novelas permite algunas conclusiones en cuanto a aspectos comunes en su elaboración temática y/o formal del asunto 'Barcelona'. Siempre de diferentes maneras, es cierto, pero de todas formas siempre se presenta la ciudad como laberinto. Los protagonistas, siempre masculinos, dependen de las circunstancias sociales respectivas o son formados por ellas. Encima, no aguantan la vida en Barcelona: emigran —como Javier Miranda en *La verdad sobre el caso Savolta*; mueren— como otra figura importantísima en *La verdad sobre el caso Savolta* que algunos críticos consideran protagonista, Javier Lepprinck; o desaparecen sin dejar huella —como Onofre Bouvila; o prefieren pasar la

vida en un manicomio— como el detective sin nombre de *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*. Sólo los extraterrestres de *Sin noticias de Gurb* se animan y deciden quedarse en Barcelona. La metrópolis mediterránea parece haber mejorado y haber llegado a ser digna de vivir en ella en los años 90. Por lo menos para extraterrestres. Como ya se ha dicho: a pesar de una relación tan paródica, aquí la impresión que el lector recibe de Barcelona se puede comparar muy bien con la realidad.

Barcelona va adquiriendo dentro de la obra novelesca de Eduardo Mendoza entre 1975 y 1991 una personalidad cada vez más independiente. Es decir que influye cada vez más activamente en los textos y sus personajes y les impone su sello personal. La capital catalana es tema y programa. Es cada vez menos un mero escenario casual, sino que actúa como generador de historias, de cuentos; no inspira solamente las acciones que ocurren dentro de su espacio urbano, sino que es también responsable por la elección del género, de la forma, el lenguaje y de la técnica narrativa.

No todas las cinco novelas analizadas son ‘novelas de Barcelona’ en un sentido estricto. Es cierto que todas tienen Barcelona como escenario, y todas apuntan a la ‘gran ciudad’, pero no en todo caso a Barcelona. La evolución hacia la novela de Barcelona absoluta culmina en *La ciudad de los prodigios*. Aquí el texto apunta a Barcelona tanto diacrónica como sincrónicamente y abarca todas las influencias importantes que han formado la ciudad. Mientras tanto, *La verdad sobre el caso Savolta* apunta a Barcelona también, pero sólo a un período histórico limitado y especialmente a los conflictos entre las diferentes capas sociales. Esta novela ofrece ante todo un retrato de la clase dominante, la gran burguesía; la complejidad de la ciudad se muestra en la estructura laberíntica, en el inventario del personal y en los acontecimientos en sí. *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas* apuntan más que a Barcelona misma a los fenómenos nuevos de la transición. *Sin noticias de Gurb* también apunta a Barcelona, pero sólo sincrónicamente, y sobre todo a su apariencia urbana espacial. Aquí es, además, donde mejor se puede observar la transformación de los problemas sociales en problemas de medio ambiente.

El estilo que domina las obras de Mendoza es el posmoderno. Lo determinan un humor corrosivo, los relatos irónico-paródicos, un tratamiento lúdico del lenguaje y de las tradiciones literarias, y las técnicas cinematográficas. Con esto se consigue una desfiguración y un distanciamiento, extrañamiento de la realidad que ayuda a que se vuelva consciente y a criticarla. Esta poética de Mendoza significa a la vez descubrimiento e invención.

Mendoza mismo ha destacado a menudo su intención de entretener con su literatura; pero sus novelas de Barcelona son, sin embargo, también de interés político: muestran el compromiso de un autor interesado por el mundo, y por su medio ambiente.

BIBLIOGRAFÍA

- KLOTZ, VOLKER. 1969. *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. München: Carl Hanser.
- SCHERPE, KLAUS R. (ed.). 1988. *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- SCHWARZBÜRGER, SUSANNE. 1998. *La novela de los prodigios. Die Barcelona-Romane Eduardo Mendozas 1975-1991*. Berlin: ed. tranvía/Walter Frey.
- SMUDA, MANFRED (ed.). 1992. *Die Großstadt als «Text»*. München: Wilhelm Fink.
- STURM-TRIGONAKIS, ELKE. 1994. *Barcelona in der Literatur (1944-1988). Eine Studie zum Stadroman Barcelona unter besonderer Berücksichtigung urbaner Räume*. Kassel: Reichenberger. [1996. *Barcelona. La novel·la urbana*. Kassel: Reichenberger (Estudis Catalans 1).]

Ediciones citadas de Eduardo Mendoza:

- MENDOZA, EDUARDO. 1989 [1975]. *La verdad sobre el caso Savolta*. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca de Bolsillo).
- 1991 [1979]. *El misterio de la cripta embrujada*. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca de Bolsillo).
- 1991 [1982]. *El laberinto de las aceitunas*. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca de Bolsillo).
- 1987 [1986]. *La ciudad de los prodigios*. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve).
- 1991. *Sin noticias de Gurb*. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve).

ANEXO:

| | | | | |
|--|---|---|--|--|
| <p>Título, año de la publicación, páginas:</p> | <p><i>La verdad sobre el caso Savolta</i> (1975) — 415 páginas</p> | <p><i>El misterio de la cripta embrujada</i> (1979) — 178 páginas / <i>El laberinto de las aréctinas</i> (1982) — 271 páginas</p> | <p><i>La ciudad de los prodigios</i> (1986) — 394 páginas</p> | <p><i>Sin noticias de Gurb</i> (1991) — 139 páginas</p> |
| <p>Género/tipo de novela:</p> | <p>— novela histórica con elementos de la novela criminal — introduce una forma innovadora → primera obra de la transición → germen de las novelas posteriores de Mendoza</p> | <p>— parodias de novelas detectivescas o anti-novelas negras → típico de la novela criminal: barómetro de cambios sociales y económicos significativos y de las reacciones de los ciudadanos</p> | <p>— novela urbana (histórica) → ejemplo de la internacionalización creciente de la literatura española: valores globales, acierta en el gusto oriental (americano-europeo)</p> | <p>— novela por entregas → instantánea</p> |
| <p>Fondo político/cultural en el momento de la creación:</p> | <p>Fin de la era de Franco ⇒ apertura política y cultural: posibilidad de leer a autores extranjeros (sobre todo a los latinoamericanos)</p> | <p>La joven democracia aún tiene que luchar por su continuidad contra convenciones fijadas. Después de 1981 la situación se estabiliza</p> | <p>Apogeo de la <i>movida</i> ⇒ consumo y creatividad. Elección de Barcelona sede de los Juegos Olímpicos del '92</p> | <p>Cambio radical por los Juegos Olímpicos</p> |
| <p>Fondo histórico:</p> | <p>Apogeo del movimiento anarquista en Cataluña</p> | <p>el mismo ↑ ↓ género → parodia</p> | <p>Ante todo 1888-1929; además el siglo XIX y toda la historia urbana desde la fundación hasta el presente</p> | <p>el mismo ↑ ↓ género, ritmo acelerado, humor, efectos de enajenación</p> |
| <p>Barcelona influye en:</p> | <p>forma/estructura ↓ [de unos paralelos]:</p> | <p>«Una vez en la calle, vi que circulaban por ésta filas de obreros que se dirigían a sus fatigosas labores portando flanbreras y, como sea que los números iban en pos de mí y merced a su mayor envergadura, adiestramiento y entusiasmo no habrían tardado en darme alcance, me puse a gritar a ple-nitud: —¡Bravo por la CNT! ¡Aída Comisiones Obreras! A lo que respondieron los obreros izando el puño y profiriendo eslogans de analogo contenido. Esto provocó en los números, inadapitados aún a los cambios recientemente acaecidos en nues-iro suelo, la reacción que yo había previsto y, al amparo del fragor de la batalla resultante, conseguí gobernar a sal-vo» (<i>El Misterio</i>, p. 51s).</p> | <p>«Camino siguiendo el plano heliográfico [...] Me caigo en una zanja abierta por la Compañía Catalana de Gas. 15.02 Me caigo en una zanja abierta por la Compañía Hidroeléctrica de Cataluña. 15.03 Me caigo en una zanja abierta por la Compañía de Aguas de Barcelona. 15.04 Me caigo en una zanja abierta por la Compañía Telefónica Nacional. 15.05 Me caigo en una zanja abierta por la asociación de vecinos de la calle Córcega. 16.06 Decido prescindir del plano heliográfico ideal y caminar mirando dónde pisan» (p. 12).</p> | |
| <p>Ejemplo:</p> | <p>«Pensábamos que no vendríais —dijo la señora de Savolta [...] —Son manías de Neus —respondió el señor Claudedeu señalando a su mujer— [...] insistió en demostraros para no ser los primeros» (p. 12 [parte I, capítulo I, texto 3]). Cf.: «—¡Creía que no vendrían ustedes! —exclamó la joven anfitriona. —Cosas de mi mujer —respondió Pere Parells [...]—, temía que fuéramos los primeros en llegar» (p. 192 [parte II, cap. 1, texto 3]).</p> | <p>intertextualidad e intermedialidad, ↓ estética postmoderna ↓ «[...] nuestros pilotos [...] han inventado una pirueta [...] la de colocar las alas del avión en la perpendicular del suelo y hacerlo pasar así [...] por entre las torres del templo expiatorio de la Sagrada Família. En estos casos, sigue refiriendo la crítica, solía verse aparecer en lo alto de estas torres un anciano de aspecto fanfático y desaliñado que agitaba el puño como tratando ingenosamente de derribar de un sopapo el avión irreverente mientras cubría de denuestos al piloto. El protagonista de esta escena pintoresca (que había de inspirar años después una escena parecida. Hoy era otro que Antoni Gaudí i Cornet [...]» (p. 348).</p> | | |