



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)
Classe LT-12

Tesina di Laurea

El misterio de la cripta embrujada di Eduardo Mendoza: una narrazione neopicaresca?

Relatrice
Prof.ssa Maura Rossi

Laureanda
Giada Bertolin
n° matr.2010179 / LTLLM

Anno Accademico 2023 / 2024

*Al mio caro nonno Pitter,
che sognava di essere con me in questo momento
ancor prima che io iniziassi questo percorso.
Come ogni giorno, sarai sempre al nostro fianco.*

*A tutta la mia famiglia,
spero di rendervi sempre orgogliosi come oggi.*

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
CAPITOLO I. Il protagonista mendoziano può essere considerato come un <i>pícaro</i> ?.....	5
1.1. Le origini del protagonista- <i>pícaro</i>	5
1.2. Emarginazione, degrado e inganno.....	10
1.3. Libertà, determinismo ed evoluzione psicologica.....	16
CAPITOLO II. L'ibridazione della narrazione mendoziana con la picaresca e il genere detectivesco.....	21
2.1. I canoni formali della picaresca in <i>El misterio de la cripta embrujada</i>	21
2.2. Elementi del romanzo poliziesco nell'opera di Mendoza.....	26
CAPITOLO III. Elementi di critica socio-politica nella narrazione mendoziana.....	37
BIBLIOGRAFIA.....	47
RESUMEN EN ESPAÑOL.....	51
RINGRAZIAMENTI.....	55

INTRODUZIONE

El misterio de la cripta embrujada di Eduardo Mendoza è il secondo romanzo pubblicato dall'autore, nel 1978. Costituisce il primo libro di una saga che conta in totale quattro romanzi (*El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas* del 1982, *La aventura del tocador de señoras* del 2001 ed *El enredo de la bolsa y la vida* del 2012), centrati sulla vita e sulle avventure di un protagonista che, pur essendo rinchiuso in un manicomio, viene nominato detective dal commissario Flores. L'opera aderisce ai canoni della narrazione poliziesca, ma questo lavoro di tesi ha l'obiettivo di offrirne una lettura che la metta in relazione con il canone della picaresca. L'opera è ambientata nella città di Barcellona alla fine degli anni Settanta e, dunque, si rende necessario capire in che contesto si sviluppano gli avvenimenti narrati ovvero la Spagna postfranchista e il periodo della Transizione. La Transizione spagnola, che va verso la democrazia, inizia dopo la morte del dittatore Francisco Franco avvenuta il 20 novembre 1975. Pochi giorni dopo, Juan Carlos di Borbone assume il comando dello Stato, sotto il titolo di re Juan Carlos I, come indicato da Franco. Il panorama politico spagnolo vedeva tre tendenze diverse: chi era ancora fedele all'ideologia franchista, chi aveva un'inclinazione totalmente democratica e chi optava per un passaggio governativo ampiamente mediato. Nel testo troviamo riferimenti precisi al franchismo come, ad esempio: "Con la celeridad que caracterizaba a las fuerzas del orden en la era preposfranquista [...]" (28), "- ¿Con Franco vivíamos mejor? [...] - Cualquier tiempo pasado fue mejor" (104). Da quest'ultimo esempio possiamo vedere come ci sia una sorta di malcontento per il periodo attuale in cui si trovano i personaggi. Come anticipato, lo scopo di questa tesi sarà valutare quanto l'opera di Mendoza aderisce ai canoni del romanzo picaresco tradizionale. Il Secolo d'Oro, anch'esso periodo di transizione, tra Rinascimento e Barocco, fu un'epoca florida a livello artistico e in questo contesto vediamo proprio la nascita del genere letterario della picaresca. Il nucleo classico di questo genere è rappresentato da tre grandi opere: *Lazarillo de Tormes* (1554), *Guzmán de Alfarache* (1599), *Historia de la vida del buscón* (1626). Queste consolidano il canone picaresco entro determinate caratteristiche strutturali. Il nome del genere deriva dall'elemento fondamentale, dal protagonista, che è il *pícaro*, che potremmo definire come imbroglione, briccone, furfante. Il personaggio è caratterizzato da un'infanzia e da un contesto familiare che condiziona la sua indole e lo sottomette a un determinismo vitale, come afferma Gustavo A. Alfaro (1969: 200) la discendenza familiare annuncia il carattere del protagonista e il determinismo ereditario annuncia la *picardía*, ma all'interno dell'opera è soggetto ad un'evoluzione psicologica e cerca di ottenere l'ascesa sociale per superare la sua condizione di partenza, utilizzando anche la sua volontà o il suo libero arbitrio (J. A. Garrido Ardila, 2009: 49); inoltre, il personaggio è un emarginato sociale, che svolge diverse professioni ma che utilizza la delinquenza come principale

mezzo di sopravvivenza, servendosi anche dell'inganno (Garrido Ardila, 2009: 123). La trama, per di più, rappresenta l'autobiografia del protagonista, che segue un andamento episodico e che è quasi sempre narrato in prima persona. Questo conferisce alla narrazione due piani, quello del narratore e quello del protagonista (2009: 49). Il *pícaro*, nella sua narrazione, si rivolge ad un lettore esplicito. Il racconto ha un obiettivo preciso, che in questo contesto chiamiamo *caso*, e implica una tesi dogmatica. La tesi dogmatica è doppia come sono doppi i piani della narrazione, quindi, la tesi e l'obiettivo del protagonista sono quelli propri del narratore. All'interno dell'opera picaresca c'è sempre una contrapposizione tra l'apparenza e la realtà, il determinismo e il libero arbitrio, l'avarizia e la carità (2009: 49). Questo genere letterario nasce in contrapposizione ai libri cavallereschi, che erano in voga all'epoca, ma sorge anche come critica alle istituzioni spagnole e ai ceti ricchi della società. Sebbene questo sia un genere nato nel XVI secolo, in realtà, possiamo trovarne delle tracce nell'epoca di Mendoza, il XX secolo, e pertanto possiamo parlare di *neopicaresca* o di romanzo picaresco contemporaneo (Fallend, 1994: 52). Possiamo collocare questo recupero subito dopo la fine della Guerra civile spagnola (1936-1939), fase in cui ci fu un incremento degli studi, delle teorie e degli autori interessati a questa tipologia di narrazione. Uno dei principali motivi fu proprio il carattere condannevole nei confronti della società che la picaresca, in tutte le sue sfumature, fa emergere.

Goytisolo diceva:

La novela picaresca, al reflejar la sociedad tal cual es y no tal cual quiere ser, da una lección de valentía, pues en vez de abandonarse a sueños gloriosos o místicos -sustitutivos de esa realidad- se ocupa de exponer las existencias vulgares o mediocres de las víctimas de una crisis; si es literatura de copia, ello no constituye defecto, ya que para copiar se precisa tener los ojos bien abiertos; la copia de la realidad del mal encierra un valor catártico a través de ese mal concreto y presente; en fin, los autores picarescos poseen inteligencia y habilidad para hacer llegar esta voz crítica al público (in Gonzalo Sobejano, 1964: 223-224).

Nel Secolo d'Oro la picaresca si focalizza su una società cristallizzata in ordini sociali prestabiliti, con scarsa possibilità di ascesa e con un'evidente contrapposizione tra i ceti ricchi, che prosperano sempre di più, e gli emarginati sociali, che soffrono e pagano per tutti. Inoltre, essa critica anche le istituzioni spagnole che non intervengono ma appaiono avvolte da un immobilismo strutturale. Invece, la *neopicaresca* ha come riferimento storico il Novecento caratterizzato da innumerevoli avvenimenti.

Durante il XIX secolo non ci sono state delle risonanze significative, ma nel dopoguerra c'è una riscoperta e un nuovo interesse per questo genere che offre un nuovo metodo di riflessione sugli eventi della contemporaneità (Rosa Fernández Urtasun e Margarita Iriarte López, 2005: 716). In questo periodo si sviluppa nuovamente un sentimento di disorientamento e di sconforto e la picaresca permette di creare una narrazione che riflette tutti questi aspetti in maniera realistica. Poi si arriva al

periodo della Transizione, che assieme a tutte le sue contraddizioni diventa un tema fondamentale della narrazione, in cui il genere picaresco produce interesse sia per ciò che riguarda la sua ricchezza compositiva sia per gli innumerevoli significati che esso ingloba. In questo studio, vedremo come *El misterio de la cripta embrujada* di Mendoza sia un perfetto esempio di *neopicaresca*, proprio perché sembra essere stato composto secondo i dettami e i canoni del romanzo picaresco.

Nei primi due capitoli il principale metodo usato è il confronto che serve a comprendere le analogie e le differenze che intercorrono tra questi elementi. Nel primo capitolo, il protagonista mendoziano viene scomposto a confronto con le caratteristiche principali del *pícaro* classico, andando ad indagare quali sono le somiglianze e le differenze tra queste due tipologie di personaggi. I criteri di confronto si basano soprattutto su alcuni fattori: la genealogia familiare, le origini e l'infanzia, aspetti che segnano la condizione di degrado di tutta la vita del protagonista; questo degrado viene reiterato anche nelle parole che il protagonista stesso utilizza per descrivere i propri familiari. Altri criteri sono: l'emarginazione sociale sia dal punto di vista degli altri personaggi sia dal punto di vista dello stesso protagonista, che descrive se stesso con termini non stimabili; la delinquenza e l'inganno che caratterizzano il *pícaro* classico sono peculiarità anche del protagonista mendoziano, il quale utilizza la manipolazione, la persuasione e il furto d'identità. Gli ultimi criteri corrispondono al determinismo, l'evoluzione psicologica e l'ascesa sociale. A differenza del *pícaro* classico, il protagonista mendoziano non aspira all'ascesa sociale, ma all'ottenimento della libertà; ed, inoltre, è oggetto di un'evoluzione psicologica che, però, non lo porta ad un'emancipazione, poiché viene riportato al manicomio. Nel secondo capitolo, la narrazione mendoziana viene analizzata attraverso l'ibridazione con il romanzo picaresco e con il romanzo poliziesco, canoni che compongono la base narrativa su cui Mendoza scrive la sua opera. L'opera *El misterio de la cripta embrujada* è composta dalla fusione di queste due tipologie di narrazioni: per quanto riguarda la narrazione poliziesca, l'aspetto più considerevole è la narrazione del caso su cui indaga il protagonista. Infatti, l'ultima parte del capitolo è concentrata sul caso affidatogli dal commissario Flores, ossia la risoluzione del caso di sparizione di una ragazza del *colegio de las madres lazaristas* di San Gervasio, e sui meccanismi logici che utilizza per raccogliere dettagli, testimonianze e prove. Per la risoluzione di questo caso, il protagonista si basa su un analogo caso avvenuto sei anni prima con il quale nota numerose similitudini. Il protagonista, attraverso abili doti detectivesche, che sorprendono il lettore, riesce a risolvere il caso e ad esporne la soluzione con abili doti del linguaggio. Come per l'evoluzione psicologica, il protagonista non viene ricompensato con la libertà, ma viene soffocato dai dettami di persone che godono di una posizione sociale più agiata, che consente loro di dominare sui più deboli. Il terzo capitolo è dedicato alle critiche dell'autore: l'autore utilizza la narrazione per parlare, in modo

negativo o positivo, del mondo che lo circonda e questa è una caratteristica ripresa sia dal romanzo picaresco sia dal romanzo poliziesco. Mendoza rivolge la sua critica maggiore alle istituzioni, soprattutto a quelle poliziesche che sono caratterizzate da violenza e corruzione. Critiche presenti, ma meno corpose rispetto a quella precedentemente citata, sono dirette alla società, al servizio ferroviario RENFE, al contesto sociale e urbano. Mendoza giudica la società come troppo schematizzata e rigida: i ricchi hanno sempre più potere sui deboli, i quali non riescono ad accrescere le loro condizioni di vita e la loro posizione sociale. Questa differenza tra strati abbienti e meno abbienti è simboleggiata anche dalle descrizioni delle case e dei quartieri in cui vivono queste persone, quindi, la descrizione del luogo è un indizio della classe sociale di riferimento. Tutta l'azione si svolge nella città di Barcellona, che gode di una grande partecipazione nelle descrizioni dell'opera e per questo può essere considerata anche come un personaggio; essa corrisponde ad un filtro attraverso il quale si può leggere nuovamente il degrado della società contemporanea.

Il titolo di questo lavoro di tesi propone la seguente domanda: l'opera *El misterio de la cripta embrujada* di Eduardo Mendoza, può essere considerata come una narrazione neopicaresca? A questa domanda ritengo opportuno rispondere sulla base delle analisi che ho osservato attraverso i vari capitoli. Innanzitutto, il protagonista mendoziano può essere considerato un prosecutore della tradizione picaresca in quanto incarna la maggior parte delle caratteristiche del *pícaro* tradizionale. Queste caratteristiche vengono anche enfatizzate dalla condizione di pazzia che contraddistingue la personalità e il metodo d'azione del protagonista. Inoltre, anche la narrazione mendoziana è contraddistinta da chiari calchi dei canoni della narrazione picaresca. Mendoza riprende gli elementi essenziali della narrazione picaresca (la forma autobiografica narrata in prima persona, il protagonismo di un *pícaro*, la tesi dogmatica, i due piani della narrazione ecc.) e li unisce alla narrazione poliziesca: crea un intreccio tra queste due tipologie di narrazioni che trovano punto comune nella narrazione di un caso. Questi primi due punti, il protagonista e la narrazione, basterebbero per affermare che Mendoza è un abile seguace della tradizione picaresca. Mendoza riesce a captare e a rielaborare il vero obiettivo della picaresca: compiere una critica della società contemporanea e dei suoi rappresentanti. *El misterio de la cripta embrujada*, alla luce di queste riflessioni, può essere considerata un'opera neopicaresca in quanto si sviluppa nel XX secolo ed è una chiara ripresa dei canoni del romanzo picaresco tradizionale adattato al contesto contemporaneo.

PRIMO CAPITOLO
IL PROTAGONISTA MENDOZIANO PUÒ ESSERE CONSIDERATO
COME UN *PÍCARO*?

1.1. Le origini del protagonista-*pícaro*

Prima di analizzare la figura del protagonista dell'opera di Mendoza attraverso le caratteristiche del romanzo picaresco ci si deve soffermare sull'etimologia e sulla definizione della parola *pícaro* per comprenderne meglio il significato. Il dizionario italiano Treccani (2009) fornisce la seguente definizione: "Popolano furbo e privo di scrupoli, avventuriero che vive di espedienti, soprattutto come personaggio tipico di opere narrative spagnole appartenenti alla letteratura detta appunto picaresca"; definizione molto simile è quella che ne dà il dizionario Garzanti (2023): "Personaggio popolano, imbroglione e briccone, che vive di espedienti e trovate ingegnose; è il protagonista dei romanzi picareschi". Per riportare anche una testimonianza spagnola si può consultare il dizionario della Real Academia Española (2023), nel quale vengono fornite cinque alternative nella definizione del termine indagato:

- a. (adj.) Listo, espabilado. (aplicado a persona, usado también como sustantivo).
- b. (adj.) Tramposo y desvergonzado. (aplicado a persona, usado también como sustantivo).
- c. (adj.) Que implica cierta intención picante. Una comedia pícaro.
- d. (adj.) Dañoso y malicioso en su línea.
- e. (m. y f.) Personaje de baja condición, astuto, ingenioso y de mal vivir, protagonista de un género literario surgido en España en el siglo XVI.

Le proposte di questi dizionari mostrano un filo conduttore comune che caratterizza il *pícaro* come una figura disonesta, ingannatrice e malavitosa. Un altro elemento comune, che si può trovare nei diversi dizionari, è l'indicazione che riguarda l'etimologia incerta o non ben delineata, come vediamo segnalato nel *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* di Joan Corominas (1981: 520-523).

Prendendo come esempio la prima opera picaresca della letteratura spagnola, il *Lazarillo de Tormes* (1554), si può notare immediatamente una differenza con l'opera di Mendoza che stiamo analizzando: la questione del nome. Nel *Lazarillo de Tormes*, il protagonista procede subito con la sua identificazione: "Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes" (Anonimo, 2018: 12); tale presentazione non è riscontrabile nell'opera di Mendoza, poiché il protagonista non esplicita mai il suo vero nome. Si possono individuare diversi riferimenti a quest'argomento, il più significativo è il seguente passo:

Cuando yo nací, mi madre, que otras ligerezas por temor a mi padre no se permitía, incurría como todas las madres de ella contemporáneas, en la liviandad de amar perdida e inútilmente, por cierto, a Clark Gable. El día de mi bautizo, e ignorante como era, se empeñó a media ceremonia en que tenía yo que llamarme Loquelvientosellevo, sugerencia esta que indignó, no sin causa, al párroco que oficiaba los ritos. La discusión degeneró en trifulca y mi madrina, que necesitaba los dos brazos para pegar a su marido, con el que andaba cada día a trompazo limpio, me dejó flotando en la pila bautismal, en cuyas aguas de fijo me habría ahogado si...[...], 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 inconmensurabilidad de la inventiva humana y el tesoro inagotable de nuestra lengua. (76-77)

Inoltre, si possono rintracciare anche dei riferimenti minori, ma non per questo meno significativi, in due casi: “[...] el inspector no respondió, porque seguía insistiendo en que yo me identificara, cosa imposible, pues no tenía encima papeles [...]” (62), “Ustedes se preguntarán quién soy y a título de qué me injiero en sus asuntos. Les responderé diciendo que lo primero carece de importancia y que a lo segundo no sabría dar explicación” (160). Non si riescono a trovare indizi sul nome del protagonista nemmeno nelle parole o nei dialoghi degli altri personaggi; a tal proposito, esaminiamo ora gli appellativi che questi rivolgono al protagonista. Innanzitutto, si può individuare una tendenza comune e ridondante, nella prima parte, della struttura “x, ejem ejem, x”, alcuni esempi sono: “Este, ejem ejem, sujeto” (20), “este, ejem ejem, individuo” (20), “la condición del, ejem ejem, interfecto” (22), “que el, ejem ejem, ejemplar” (22-23), “este, ejem ejem, personaje” (24). Ciascuna di queste frasi connota in maniera negativa il protagonista e anticipa l’opinione che i diversi personaggi hanno nei suoi confronti per tutto il corso dell’opera, visione riscontrabile nella frase enunciata dal comisario Flores: “Necesitamos, por ello, una persona [...] cuyo nombre pueda ensuciarse sin prejuicio de nadie” (35). Altri passaggi che mostrano disprezzo nei suoi riguardi sono: “Mira, hijo – respondió el comisario con gran dulzura por su parte y desconcierto por la mía, ya que nunca empleaba conmigo la palabra hijo salvo que a ésta siguieran los vocablos «de la gran puta»-, [...]” (66), “majadero” (67), “bestia” (67).

La questione del nome non riguarda solamente quello del personaggio principale, ma è presente una simbologia allusiva anche nei nomi o cognomi degli altri personaggi. María Celeste Rodríguez Serrano, nella sua tesi (2016), afferma che i nomi propri dei personaggi dei romanzi picareschi introducono una critica delle convenzioni sociali che l’autore sta criticando nell’opera. Dopo quest’affermazione, l’autrice (2016:7) analizza i casi più importanti di onomastica simbolica, ossia il nome del *pícaro* e quelli dei suoi genitori, poiché afferma che sono le origini disoneste dei genitori a determinare il destino e la storia del protagonista e anche il finale dell’opera. Dato che il nome dei genitori non viene esplicitato nell’opera mendoziana, il punto di partenza è Cándida, sorella del protagonista. La RAE (2023) indica il latino *candidus* come origine del nome Cándido, che significa: (1) “ingenuo, que no tiene malicia ni doblez”; (2) “simple, poco advertido”; (3) “color cándido”. Altre

ricerche mostrano tutte la stessa origine latina indicata precedentemente, però variano nella definizione del termine. Corominas (1981: 802) definisce *candidus* come ‘bianco’, ‘senza malizia’. Luis López de Mesa (1960^a: 584) lo definisce come ‘bianco’, ‘splendente’, che deriva dal sanscrito *candra*, cioè, brillare e che ha radice indoeuropea ‘kand’, ‘skand’. Javier García González e María Luisa Coronado González (1991: 68) includono il nome Cándida tra i *nombres motivados* con un’evidente intenzione umoristica poiché la professione che svolge, ossia la prostituta, è in contrasto col significato del suo nome che denota purezza e candore. Cándida non è l’unico personaggio femminile ad avere un nome simbolico, difatti, troviamo anche Isabel Peraplana e Mercedes Negrer¹. Un altro contrasto tra appellativo e atteggiamento di un personaggio può essere riscontrato nel commissario Flores. Questo cognome corrisponde al plurale della parola spagnola *flor*. Corominas (1973: 276) e Monlau (1881: 666) concordano sulla provenienza di tale parola dal latino *flor, floris*, mentre Luis López de Mesa (1960^c: 832) attribuisce al cognome la radice indoeuropea *bhel* che significa ‘fiorire’. Anche se l’origine e il significato di questo cognome suggeriscono un’accezione positiva, in realtà, il personaggio è caratterizzato da elementi negativi. Esempio lampante di ciò è la scelta di una persona instabile e rinchiusa in un manicomio, il protagonista, a cui affidare un caso da risolvere, quindi, già da questa scelta non è possibile definire il commissario come una persona responsabile o attendibile, tant’è che lo stesso protagonista, il *pícaro*, dubita della sua affidabilità: “¿Cómo era posible que el comisario Flores, tan meticoloso, no hubiera interrogado al jardinero, sobre todo teniendo éste como al parecer tenía antecedentes penales?” (p.75). Questa genealogia infima è rappresentata anche da uno dei nomi di cui si impossessa il protagonista per mascherare la sua vera identità, cioè, Ceferino che deriva dal greco *zéphyros*, che a sua volta deriva da *zóphos* e significa ‘oscurità’ (López de Mesa, 1960^b: 671).

Riprendendo il concetto espresso da María Celeste Rodríguez Serrano (2016), ossia che sono le origini indecorose dei genitori a marcare, negativamente, il destino del *pícaro*, ora ci soffermeremo più nel dettaglio sui componenti della famiglia del protagonista e sulle descrizioni che lui ne fornisce ai lettori.

Il primo genitore ad essere descritto del protagonista è il padre, di seguito le prime parole nei suoi riguardi: “Mi padre era hombre bueno e industrioso que mantenía a la familia fabricando lavativas con unas latas viejas de combustible muy en boga en aquel entonces por el uso extendido de un

¹ Come afferma María Celeste Rodríguez Serrano, nella sua tesi (2016: 14), il narratore della picaresca introduce delle chiavi interpretative che il lettore dell’epoca deve essere in grado di captare e capire. Il narratore ricorre a questo espediente per offrire una lettura più complessa del testo. Nel caso della picaresca tradizionale, i nomi propri dei personaggi sono dotati di una carica simbolica, che nella maggior parte dei casi serve a parodiare le convenzioni sociali dell’epoca. Per questa ragione, nella picaresca tradizionale, i nomi di Isabel Peraplana e di Mercedes Negrer avrebbero potuto acquisire una tale accezione. All’interno dell’opera di Mendoza, tale visione non sussiste, poiché nel contesto mendoziano essi non alludono a un simbolismo preciso.

artilugio denominado petromax” (137). In questo breve passaggio, si può notare come il figlio esalti il lavoro del padre anche se, in realtà, non c'è nulla di onorabile nella sua attività dato che i clisteri sono costruiti con del materiale scadente. Dopodiché, un'informazione interessante è racchiusa nella seguente frase: “Fue papá hombre de suerte variable: de la cruzada fratricida del 36-39 salió mutilado, ex combatiente y ex cautivo de ambos bandos, lo que sólo le reportó trasiegos burocráticos, pero no recompensa ni castigo” (138), poiché ci fa capire che suo padre aveva combattuto per entrambe le fazioni della guerra, quindi, possiamo dedurre che sia una persona che non sa prendere una reale posizione. Questa figura viene degradata ancora di più nel seguente passaggio:

Obstinadamente rechazó las pocas oportunidades que le deparó la fortuna y aceptó a ciegas todos los espejismos que el diablo tuvo a bien poner a su paso. Nunca fuimos ricos y los escasos ahorros que hubiéramos podido reunir los perdió papá apostando en las carreras de ladillas que se celebraban los sábados por la noche en la cantina del barrio. (138)

Quindi, alla luce di questo passaggio, le parole stimabili espresse nella prima frase vengono automaticamente annullate, poiché capiamo che i soldi che il padre racimolava per mantenere la famiglia sono gli stessi che poi sperperava con la sua dipendenza per il gioco d'azzardo. Infine, viene descritto anche l'atteggiamento del padre verso i suoi figli: “Por nosotros sentía un desapego posesivo; sus muestras de cariño eran sutiles: tuvieron que pasar muchos años para que las interpretásemos como tales; sus muestras de irritación, en cambio, eran inequívocas: nunca precisaron exégesis” (138).

Successivamente alla descrizione della figura paterna, il protagonista dell'opera procede delineando quella materna optando per un'opposizione negli atteggiamenti verso i figli: “Con mamá todo era distinto. Nos profesaba un auténtico amor de madre, absoluto y destructivo” (138). Questo passaggio sembra preannunciare una figura positiva, ma com'era successo precedentemente per il padre, questa visione si annulla con le frasi che seguono: “Siempre creyó que yo sería alguien; siempre tuvo conciencia de que yo no valía para nada; desde el principio me hizo saber que perdonaba de antemano la traición de que según ella, tarde o temprano le haría víctima” (138). Come da schema già osservato, ora continua con la degradazione del personaggio, infatti, ci dice che è una detenuta: “Por el escándalo aquel de los niños tullidos y el congreso eucarístico, [...], fue a parar a la cárcel de mujeres de Montjuich. [...]. Mi hermana y yo visitábamos a mamá los domingos en el locutorio y le llevábamos a hurtadillas la morfina sin la cual no habría podido soportar con alegría el encierro” (138-139). Successivamente, il protagonista dice che la professione di sua madre, prima di venire incarcerata, era l'addetta alle pulizie. Poi, rivela che questi lavori duravano poco poiché la sua occupazione principale era rubare gli oggetti di dimensioni più grandi dalle case, come orologi da parete, poltrone e una volta rubò anche un bambino (139). Secondo gli elementi più frequenti dei romanzi picareschi

e secondo quanto afferma M.C. Rodríguez Serrano (2016: 26), per quanto riguarda le madri dei picari, le nefandezze della professione possono essere ridotte a due soli mestieri: la prostituzione e la stregoneria. In questo caso, la narrazione in *El misterio de la cripta embrujada* non segue lo schema prefissato dalle caratteristiche della picaresca, poiché la madre è una ladra-domestica, ma l'autore attribuisce l'attività della prostituzione alla sorella del protagonista, Cándida.

Un aspetto interessante è proprio l'istruzione di Cándida alla prostituzione, poiché è proprio il fratello, il protagonista, a insegnarle tutto in merito: "Mi hermana, la pobre, nunca fue muy lista, por lo que tuve que ser yo quien velara por ella, quien le enseñara a ganar algún dinero y quien le proporcionara los primeros clientes, aunque ella ya contaba por entonces nueve años de esas y yo sólo cuatro" (139)². Infatti, essendo stati abbandonati dal padre e avendo la madre in carcere, i due fratelli devono imparare a sopravvivere da soli. Cándida è la prima persona che il protagonista cerca non appena ottiene la libertà per risolvere il caso. Il loro primo incontro è caratterizzato da una nota ironica poiché il protagonista è travolto dalla compassione, non tanto per il ritrovamento della sorella quanto per i segni di invecchiamento che scorge sul viso della donna (39). Oltre a questi segni, lui riporta una breve descrizione della donna in quel momento:

Tenía, por el contrario, 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: siempre se había resentido de un parto, el que la trajo al mundo, precipitado y chapucero, acaecido en la trastienda de la ferretería donde mi madre trataba desesperadamente de abortarla y de resultas del cual le había salido el cuerpo trapezoidal, desmedido en relación con las patas, cortas y arqueadas, lo que le daba un cierto aire de enano crecido [...]. (40)

Nell'opera ci sono molti passaggi in cui capiamo il rapporto tra questi due fratelli. A seguito del loro incontro, Cándida si rivolge al fratello nei seguenti modi: "Me cago en tus huesos, ¿te has escapado del manicomio!" (40), "Le había prometido un cirio a santa Rosa si te tenían encerrado de por vida [...]. ¿Has cenado? Si no, puedes pedir un bocadillo en la barra y decirles que lo carguen en mi cuenta. Pero no te voy a dar ni un duro, más vale que lo sepas." (41), "Tienes un aspecto horroroso" (41), "[...] si no quieres dinero, ¿a qué has venido?" (41), "Vuelve al manicomio: techo, cama y tres comidas diarias, ¿qué más quieres?" (42), "desde que naciste no has hecho más que traerme complicaciones" (42), ed infine "Tú me metiste en este lío. Yo vivía feliz mientras tú vegetabas en el manicomio. Mamá siempre decía que tú me protegerías cuando papá y ella faltaran, y, como tú bien dices, su profecía no ha podido ser más errónea." (186). Nelle sue parole possiamo individuare un sentimento di rifiuto nei confronti del fratello. Gli atteggiamenti dei due fratelli, sia da piccoli che da grandi, sono caratterizzati da delinquenza e disonestà proprio come gli atteggiamenti che avevano i

² All'interno dell'opera, Mendoza caratterizza, in maniera reiterata, l'enunciazione di elementi aberranti attraverso un registro leggero. Lo stile del linguaggio utilizzato dall'autore sarà oggetto di analisi del secondo capitolo.

loro genitori; poiché, secondo quanto afferma M.C. Rodríguez Serrano (2016: 8), i genitori sono i trasmissori della cultura in relazione alla loro posizione nella società e i *picari* imparano dai loro comportamenti anche solo osservandoli. Attraverso la sola osservazione, il bambino apprende *picardías* dai genitori e userà queste nozioni nelle situazioni che vivrà nel futuro. Da queste descrizioni possiamo vedere come il *picaro* mendoziano presenta il proprio background familiare in maniera naturale, anche burlandosi delle professioni dei propri genitori e descrivendo le loro cattive azioni come autentiche imprese (2016:10). È per tutti questi aspetti che M.C. Rodríguez Serrano (2016: 7) definisce la discendenza del *picaro* come una genealogia ignobile e questa visione è applicabile anche al protagonista mendoziano.

1.2. Emarginazione, degrado e inganno

Juan Antonio Garrido Ardila (2009: 49) sostiene che una delle caratteristiche fondamentali della figura del *picaro* è l'essere considerato un emarginato sociale. Questo requisito viene espresso perfettamente da Mendoza nella sua opera visto che, nella fase di creazione dei personaggi, decide di rinchiudere il protagonista in un manicomio conseguentemente al suo stato di follia. Nel testo si afferma che, se non fosse stato per la decisione della procura, il protagonista avrebbe potuto essere rinchiuso in un'istituzione penitenziaria (20-21). Questa visione viene confermata anche dalla seguente affermazione di Kalen R. Oswald (2008: 44): "In light of his significant criminal activity, X's mental state actually saves him from a less desirable prison sentence". Il dottor Sugrañes, invece, afferma che, se fosse dipeso da lui, il personaggio starebbe godendo già da tempo di un rilascio provvisorio (21). Il protagonista non è solamente confinato nell'istituto psichiatrico, ma viene addirittura abbandonato dai suoi stessi familiari: "Ya que no tenía yo amigos ni había recibido visita alguna en los cinco años que llevaba confinado en el sanatorio, habiéndose desentendido de mí mis familiares más próximos, no sin razón" (16), quindi viene emarginato anche dalla famiglia stessa. L'ironia mendoziana si riscontra addirittura nelle parole che il protagonista attribuisce a se stesso, come il "no sin razón" della citazione precedente, oppure, un altro esempio può essere riscontrato nelle seguenti frasi: "Soy, en efecto, o fui, más bien, y no de forma alternativa sino cumulativamente, un loco, un malvado, un delincuente y una persona de instrucción y cultura deficientes, pues no tuve otra escuela que la calle ni otro maestro que las malas compañías de que supe rodearme" (22). Alla luce di questo, il protagonista possiede una delle caratteristiche fondamentali della figura del *picaro*, concetto che viene espresso chiaramente dalle seguenti parole di Christopher Eutis (1986: 15): "Una novela picaresca representa una actualización distintiva de la situación literaria esencial que gira alrededor de la figura de un huérfano o personaje inexperto abandonado en medio de un mundo inestable y engañoso, donde no le queda más remedio que valerse por sí mismo".

Nel precedente passo di Mendoza emerge l'accettazione del protagonista verso la sua condizione e le sue origini disonorevoli, infatti, non cerca di innalzare la sua figura, ma si limita a descriverla realisticamente. Il suo *desarreglo síquico* (19) si può identificare anche nella modalità con cui si presenta ad Isabel Peraplana, cioè:

No tiene nada que temer de mí. Soy un ex delincuente, libre sólo desde ayer. Me busca la policía para encerrarme otra vez en el manicomio, porque creen que estoy envuelto en la muerte de un hombre o quizá de dos, [...]. También ando metido en asunto de drogas: cocaína, anfetaminas y ácido. Y mi pobre hermana, que es puta, está en chirona por mi culpa. [...]. Repito que no tiene nada que temer; ni estoy loco como pretenden ni soy un criminal. (92)

Il suo stato di demenza alterna dei momenti in cui ammette di essere pazzo a momenti in cui lo smentisce. Nella precedente citazione smentisce tale malattia, ma nella frase “no sé mentir cuando se trata de principios” (113) sembra aver ritrovato uno spiraglio di razionalità. La negazione di suddetta condizione ritorna anche in un dialogo con il dottor Sugrañes verso la fine dell'opera:

- No hay tal negro – dijo el doctor -. Has estado delirando, como de costumbre.
- ¡Yo no estoy loco! – protesté.
- Eso es a mí a quien compete determinar lo – dijo el doctor. (189)

Da questo dialogo possiamo condividere la visione di Kalen R. Oswald (2008: 34) in cui dice: “He is much more than marginalized; he is institutionalized against his will”, poiché dice al dottore di non essere pazzo, quindi, rifiuta la sua condizione di rinchiuso nel manicomio. Infatti, le sue azioni ruotano attorno ad un obiettivo principale: il raggiungimento della libertà, argomento che verrà affrontato nello specifico nei prossimi paragrafi.

Ora, vediamo quali sono le parole che il protagonista utilizza per descriversi: “Como prueba de consanguinidad nuestro parecido físico, siendo ella como es tan hermosa, *beautiful*, y yo, pobre de mí, un excremento” (51), “lerdo como soy, tomé una leyenda por otra” (179), “que un pendejo como yo” (181), “mi presencia enturbió un poco la festividad de la ocasión” (195); quindi, non riserba parole stimabili nemmeno nei suoi stessi riguardi, ma si descrive sempre con termini peggiorativi. Rappresentativi della sua condizione di emarginato e folle sono gli argomenti che si ricollegano alla nutrizione e all'igiene personale. La qualità della nutrizione corrisponde alla sua posizione sociale, infatti, la sua fonte principale di approvvigionamento è l'immondizia: “No tenía amigos, dinero, alojamiento ni otra ropa que la puesta, un sucísimo y raído atuendo hospitalario [...]. Como primera medida, decidí que debía comer algo [...]. Busqué en las papeleras y alcorques circundantes” (38), “recurrí una vez más a los cubos de basura, que se habían convertido para mí en ventajoso sustituto del Corte Inglés” (89). Inoltre, vive anche dei momenti di digiuno: “Hace dos días que no pruebo bocado” (109). Per di più, un elemento distintivo del protagonista è la sua igiene personale. Sia dalle sue parole che dalle parole degli altri personaggi deduciamo che non è una persona che prende molto

a cuore la propria cura personale. Lui stesso dice: “Soy propenso a oler mal” (15), “sin separar mucho los brazos del cuerpo para evitar que se expandiera por el ambiente el acre hedor de mis axilas” (24), “nadie se sentó a mi lado, a todas luces por causa de la fetidez que mis axilas expandían. Decidí sacar provecho de los remilgos humanos” (101), “mi aroma ofensivo” (105). In aggiunta, vediamo anche quali sono le parole degli altri personaggi: “Tienes un aspecto horroroso! [...]. No me refiero sólo al olor” (41) e “Seis años llevo guardando este secreto y acabo contándoselo a un rufián maloliente cuyo nombre ni siquiera sé” (136). Riportiamo di seguito la conclusione che Paloma Gómez Crespo esplicita in un suo articolo (2014): “[...] el loco de la cripta en buena medida es mucho más marginal que el pícaro. El Lazarillo, por ejemplo, tiene más recursos para sobrevivir y cambiar su suerte y, en última instancia, es dueño de su vida. El loco de la cripta, no”. Inoltre, aggiunge anche: “El personaje-narrador, el loco, es lo marginal entre lo marginal; tanto, que ni siquiera tiene una identidad definida. No tiene nombre.” (2014); quindi, la sua è una marginalità totale.

Partendo dal presupposto che il principale mezzo di sostentamento del *pícaro* è la delinquenza (Garrido Ardila, 2009: 123), come visto nel paragrafo precedente, il protagonista non è stato scelto a caso per la risoluzione dell’indagine, ma l’obiettivo era proprio quello di trovare una persona che avesse familiarità con gli ambienti più malfamati della società e il cui nome potesse macchiarsi senza conseguenze (35). Nell’opera questo soggetto causa più problemi e si fa coinvolgere in più crimini di quanti ne riesca a risolvere (Kalen R. Oswald, 2008: 34). L’autrice aggiunge:

His crimes include, among others, multiple thefts, breaking and entering, arson, invasion of privacy, burglary, possession and administration of illegal substances, obstruction of justice, fraud, indecent exposure, reckless endangerment, resisting arrest, assaulting a police officer, destruction of private property, improper conduct with a minor, desecration of a grave and possibly up to two counts of manslaughter. (2008: 44)

Alcuni esempi possono essere trovati senza grandi complicazioni. Il protagonista viene coinvolto in un omicidio e cerca anche di occultare il cadavere: “Pero no era el tema familiar lo que debía ocupar mi cerebro por el momento, sino la forma de deshacerme del cadáver en forma discreta y expeditiva” (53), “opté, pues, por la solución más sencilla: desembarazarme del cadáver dejándolo donde estaba y poniendo tierra de por medio” (53-54). Lo si può trovare in possesso di sostanze stupefacenti: “[...] el inspector no respondió, porque seguía insistiendo en que yo me identificara, cosa imposible, pues no tenía encima papeles y sí una bolsa de plástico llena de estupefacientes” (62), “y extrayendo del bolsillo la bolsita de estupefacientes que el sueco me había legado, disolví en el vino los polvos de coca, las pastillas de anfetamina y los papelitos de LSD” (71). Lo si può accusare di furto: “robé a un niño el cartoncito marrón que había de permitirme viajar en la legalidad” (100). Questo esempio è ancora più significativo poiché avviene a discapito di un bambino e ancor più rimarchevoli del suo

stato di delinquenza sono le parole che seguono: “Más tarde presencié cómo la madre del niño abofeteaba a éste ante la mirada estricta del revisor. Me dio un poco de pena, pero me consolé pensando que aquella enseñanza tal vez le fuera útil al niño en el futuro” (100-101). Inoltre, dimostra anche complicità nell’attività di prostituzione della sorella, visto che era lui a procurarle clienti anche tramite l’inganno: “[...] dije poniendo en estas palabras la única sinceridad que ha informado mis aseveraciones desde los tiempos en que juraba a los clientes de mi hermana que tenía para ellos un merengue de guindas” (140). Tutte queste cattive azioni sono esplicitate e confermate dallo stesso protagonista, come vediamo nella frase: “[...] cada vez que tu, ejem ejem, desarreglo síquico te llevaba a cometer actos antisociales – a lo que respondí afirmativamente” (19), e anche nel seguente passaggio: “Con una lima de uñas que llevaba en el zurrón y la experiencia adquirida en mi pasado delictivo, forcé la cerradura” (176). Infine, è autore anche di corruzione e aggressione di pubblico ufficiale:

Y sacando del bolsillo el billete de mil pesetas que había encontrado en el cadáver del sueco, lo puse en la mano del inspector, que se quedó mirando el billete con cierto anonadamiento y no sin un asomo de duda en cuanto al destino que debía darle, momento este que aproveché para darle un cabezazo en la nariz, de la que brotó inmediatamente un chorro de sangre [...]. (64)

Garrido Ardila (2009: 123), oltre alla delinquenza, afferma che il *pícaro* utilizza l’inganno nelle sue attività criminali e questo è un ulteriore punto di contatto con il protagonista mendoziano. Il protagonista, per raggiungere i suoi obiettivi, utilizza diverse forme di inganno che possono essere divise in tre categorie: manipolazione, persuasione e furto d’identità. La manipolazione, considerandola come una: “Rielaborazione tendenziosa della verità mediante presentazione alterata o parziale dei dati e delle notizie, al fine di manovrare secondo i propri fini e interessi gli orientamenti politici, morali, e così via” (Treccani, 2009), è visibile in due occasioni. La prima avviene nell’occasione in cui il protagonista, momentaneamente libero, si reca dalla sorella e cerca di indagare sul caso della ragazza appena scomparsa e pensa: “Para entonces sabía ya que no iba a darme ni una pista, pero quería ganar tiempo, porque si efectivamente esperaba a un cliente, la prisa por deshacerse de mí tal vez la hiciera hablar” (43). La seconda, invece, corrisponde sempre ad un ragionamento del protagonista e ha luogo all’inizio di un racconto di Mercedes Negrer: “No respondí para no decir algo que pudiera obstaculizar el curso de sus pensamientos. Sé que nadie divaga tanto como el que se prepara a hacer una confesión y decidí tener paciencia” (124). Antonio Semerari, all’interno dell’enciclopedia Treccani (V. A., 2009), definisce il termine persuasione come: “atto di indurre qualcuno a riconoscere la realtà di un fatto, la fondatezza di un’idea, o a comportarsi in un determinato modo”. Il protagonista assume questo atteggiamento per ingannare Mercedes e indurla a raccontare

tutta la verità sul caso avvenuto sei anni prima, nello stesso contesto cerca di persuaderla, di seguito il primo passaggio:

- Lo siento –dijo ella con ceño fruncido, mirada intensa y respiración agitada–: tengo por norma no aceptar chantajes sentimentales. No hay trato. Son las once y media. A las doce pasa el último tren. [...] Te daré dinero para el billete, si no lo tomas a mal.
- Nunca tomo el dinero a mal –respondí yo–, pero no son las once y media, sino las doce y media. En la estación vi a qué hora pasaba el último tren y, previendo su reacción, atrasé el reloj una hora mientras estaba usted en la cocina. Deploro pagar con una vileza su hospitalidad, pero ya le he dicho que me va mucho en el juego. (114)

Successivamente, uno degli ultimi scambi di battute tra i due personaggi è: “–Por Dios, basta de preguntas. Es la una. Vámonos a dormir.”, “–Vámonos a dormir, pero no es la una. Lo que dije antes del reloj no era verdad: me lo inventé para no tener que marcharme. Te pido disculpas nuevamente” (118). Il furto d’identità, ossia il celare la propria identità dietro a quella di qualcun altro per raggiungere il proprio scopo, è la forma d’inganno più ricorrente nell’opera. Le identità di cui si appropriava momentaneamente sono, in totale, otto più una minore. La minore riprende il concetto della scarsa igiene, che avevamo visto in precedenza, però, in questo caso, l’immondizia non è una fonte di approvvigionamento ma funge da travestimento: “[...] una clínica adyacente amontonaba sus basuras y donde esperaba encontrar, rebuscando entre éstas, algo que permitiera disfrazar mi identidad, como, por ejemplo, algún residuo humano que pudiera yo aplicar sobre mis rasgos con objeto de alterarlos ligeramente” (69).

Passando ora alle otto identità, si potrà notare che la maggior parte appartengono alla discendenza dei Sugrañes e avvengono tutte nella parte centrale dell’opera (tra le pagine 63 e 157). Per cominciare, il protagonista si finge l’assessore Ceferino Sugrañes per farsi liberare dal fermo, a seguito del ritrovamento del cadavere del *sueco* da parte di alcuni agenti della Polizia:

Decidí jugarme el todo por el todo y recurrir a una artimaña tan vieja como eficaz. [...] ¿Sabe usted con quién está hablando? [...] Está usted hablando, inspector, con don Ceferino Sugrañes, concejal del Ayuntamiento y propietario de bancos, inmobiliarias, aseguradoras, financieras, constructoras, notarías, registros y juzgadores, por citar sólo una parte de mis actividades marginales. [...] (62-63)

Secondariamente, dopo aver nascosto la sua identità con gli avanzi trovati nell’immondizia (69), con l’obiettivo di trovare il giardiniere del *colegio de las madres lazaristas* di San Gervasio, si presenta come Arborio Sugrañes: “Soy, en tal caso, afortunado [...], porque he venido de muy lejos a conocerle a usted. Permítame, ante todo, que me presente: soy don Arborio Sugrañes, profesor de lo verde en la universidad de Francia” (71). A seguito di questo dialogo, viene a conoscenza che il giardiniere di cui è alla ricerca si chiama Cagomelo Purga, licenziato esattamente sei anni prima, evento che desta sospetti poiché corrisponde esattamente con il caso precedente. Javier García González e María Luisa Coronado González (1991: 68) riscontrano, all’interno dell’opera di Mendoza, l’utilizzo di *nombres*

motivados con un'esplicita intenzione umoristica, che sono: Jaimito Bullón, Cagomelo Purga, Isabelita Peraplana, Plutonio Sobobo Cuadrado, Cándida, Arborio e Fervoroso. Tra questi nomi, sono significativi i nomi di Cagomelo Purga, in quanto rimanda a un tema putrido, e Plutonio Sobobo Cuadrado, in quanto rimanda allo spagnolo *soy bobo*, che significa essere scemo. La scelta di questi nomi rimanda alla leggerezza del linguaggio con cui Mendoza enuncia elementi aberranti, argomento che verrà analizzato nel prossimo capitolo. Durante l'incontro con Cagomelo Purga si presenta come Fervoroso Sugrañes (80). Successivamente, cercando il signor Peraplana, si presenta ad un gruppo di ragazze come Toribio Sugrañes (87) e inventa tutta una vicenda per ottenere informazioni sulla sua ubicazione:

Dejó que se burlaran un rato y luego fingí profunda tristeza. Pellizcándome con disimulo el perineo logré que unas lágrimas afloraran a mis ojos. Las criaditas, que en el fondo eran todo corazón, se compadecieron de mí y me preguntaron qué me pasaba.

–Una cosa tristísima que os voy a contar. Me llamo Toribio Sugrañes y fui compañero de mili del señor Peraplana, el que vive ahí, en esa torre tan bonita. Él hacía las prácticas de alférez y yo era turuta. Un día, en el campamento, una mula que iba alta estuvo a punto de darle una tremenda coz a Peraplana; yo me interpuse y le salvé la visa a costa de perder este colmillo cuya vacante podéis apreciar. Como cabe suponer, Peraplana me quedó muy agradecido y me juró que si alguna vez necesitaba algo no tenía más que acudir a él. Han transcurrido muchos años y me encuentro, como podéis inferir por mi aspecto, en una penosa situación. (86-87)

Per accedere in casa dei Peraplana e parlare con Isabel, finge di essere un fattorino della gioielleria Sugrañes del Paseo de Gracia (89) che doveva recapitare un regalo di nozze alla giovane donna; tale regalo di nozze non era altro che una scatola con alcuni fogli, uno spago e altri oggetti (89). Una volta raggiunta la donna, il protagonista le rivela la sua vera identità (92), come avevamo visto nei paragrafi precedenti. In seguito, procede nella ricerca di Mercedes Negrer e incontra la madre, alla quale si presenta come Rodrigo Sugrañes, direttore di Televisione Spagnola (97). Anche in questo caso, il protagonista usa la persuasione per ricevere informazioni sulla figlia: “Pero, señora, ¿va usted a negar su colaboración a Televisión Española, quel lega cada noche a todos los hogares de la patria?” (99), oppure, “Señora de Negrer, [...], a título confidencial le diré que el señor ministro de Información y Turismo, si aún se llama así tan alta instancia gubernamental, está muy interesado en este programa piloto” (99). Poco dopo, il protagonista riesce a raggiungere Mercedes e a lei si presenta nella seguente maniera: “Mi nombre no le diría nada, [...]. He venido ex profeso desde Barcelona para tener con usted un cambio de impresiones” (103). L'ultimo furto non coinvolge un'identità nello specifico, ma solamente una professione: “En realidad – dije yo explorando nuevas vías de acercamiento–, soy siquiatra infantil y quiero hablarle de su hija” (157); in questo caso, l'obiettivo è avere un dialogo con il signor Peraplana. Quindi, gli strumenti che usa di più nelle sue attività criminali per raggiungere il suo obiettivo, cioè la libertà, sono la delinquenza e l'inganno.

1.3. Libertà, determinismo ed evoluzione psicologica

Oltre alla caratteristica dell'emarginazione sociale e alla delinquenza come mezzo di sostentamento, J. A. Garrido Ardila (2009: 49) indica altre due peculiarità del *picaro*: l'averne una preistoria sinistra che ne condiziona l'indole e che lo sottopone a un determinismo vitale³ e il cercare di superare questa preistoria attraverso la ricerca dell'ascesa sociale utilizzando la propria volontà e il proprio libero arbitrio.

Il *picaro* tradizionale ambisce a migliorare il proprio status sociale, però, come dice M. C. Rodríguez Serrano (2016: 32), la struttura sociale non gli permette l'ascesa e lo obbliga a subire un'emarginazione sociale. Questa visione è riscontrabile anche nel protagonista mendoziano poiché alla fine dell'opera viene riportato al manicomio da chi occupa una posizione socialmente più alta della sua e gli viene preclusa la libertà che inizialmente gli era stata promessa. Diversa, però, è la questione dell'ascesa sociale dato che nell'opera non corrisponde ad una scalata di classi, bensì all'ottenimento della libertà. Anche in quest'occasione si può fare un confronto tra il Lazarillo e il protagonista dell'opera analizzata; come dice Surendra Singh Negi (2011: 633), il Lazarillo rifiuta il suo status in protesta contro il determinismo sociale che caratterizza ogni persona fin dalla nascita e cerca in tutti i modi di cambiare la propria classe economica per raggiungere una posizione rispettabile all'interno della società. Il protagonista mendoziano si dedica molto alla risoluzione del caso proprio perché la ricompensa sarebbe stata la sua libertà: “-¿Qué te va a ti en ello? -La libertad” (42), “del éxito de mis pesquisas dependen mi libertad y la de mi hermana” (92). Si può riscontrare un egoismo di fondo nelle parole: “[...] no tenía la más mínima intención de abandonar el caso, no porque se me diese un ardite lo que hubiera podido sucederle a una niña tonta, sino porque del éxito de mi empresa dependía mi libertad” (67), poiché capiamo che egli ha più a cuore un proprio interesse che il caso in sé. Si può notare quanto ciò sia importante per lui già dal fatto che solamente l'essere momentaneamente libero, per eseguire le indagini, lo faccia sentire allegro (38). L'importanza nel raggiungimento di questo obiettivo ricorre più volte nell'opera ed è il motore delle sue azioni: “[...] me tentó la nostalgia. Pero no hay mayor bien, dicen, que la libertad” (48), “Ponderé incluso la

³ Nella picaresca, si può notare la presenza di un determinismo che viene definito 'vitale' in quanto contraddistingue tutta l'esistenza del *picaro*. Esso impedisce al personaggio di raggiungere il proprio obiettivo. All'interno di questo determinismo si può osservare una stretta connessione tra il determinismo ereditario e la fortuna del personaggio alla fine del romanzo (María Celeste Rodríguez, 2016: 9). Il determinismo vitale è influenzato, in prima istanza, dal determinismo ereditario, che è l'elemento che marca la genealogia vile del protagonista e che ne influenza l'indole. Questo determinismo, infatti, serve per preannunciare la *picardía* dei personaggi: gli autori dei romanzi picareschi competono per contrassegnare la discendenza del *picaro* nel modo più degradante possibile (Alfaro, 1969: 189, 200). Questo meccanismo lo induce a pensare che ci sia un meccanismo sadico nell'universo, diretto soprattutto alle persone della sua degradazione sociale (María Celeste Rodríguez, 2016: 9). Nel caso del protagonista di Mendoza, l'elemento che più influenza la sua personalità è la follia della madre.

posibilidad de renunciar a mis pesquisas [...]. Pero ya dije en otra parte de este relato que soy un hombre nuevo y pronto rechacé la tentación” (141). Come ulteriore dimostrazione:

- [...] Vas a hacer lo que yo te diga y, tal como te prometí, mañana habremos resuelto el caso.
- ¿Y qué me importa a mí que se resuelva el caso?
- A ti, no sé; pero a mí, mucho. Mi hermana está en la cárcel y yo me juego la libertad, si no el pescuezo. No voy a claudicar a la vista de la meta. Estoy dispuesto a seguir solo si ello fuera preciso, pero tu ayuda me resolvería muchos problemas. (150)

Come detto in precedenza, il *pícaro* è soggetto ad un determinismo sociale e vitale fin dai primi momenti di vita. Gustavo A. Alfaro (1969: 200) attesta che la discendenza familiare annuncia il carattere del protagonista e il determinismo ereditario annuncia la *picardía*. Anche M. C. Rodríguez Serrano (2016: 10) dice che il destino del *pícaro* è marcato già dalla sua nascita e aggiunge che è un qualcosa contro il quale non si può lottare, quindi bisogna accettarlo. Prima di presentare la sua famiglia, il protagonista mendoziano dice: “Nací en una época que a posteriori juzgo triste. Pero no voy a hacer historia: es posible que toda niñez sea amarga. [...] De aquella etapa recuerdo que 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, pues siempre seremos lo que ya fuimos” (137). Queste parole esprimono perfettamente il concetto del determinismo e sono collocate prima della descrizione dei genitori, posizione non casuale:

Dicho de otro modo, el origen vil del pícaro se utiliza como un recurso de predeterminación vital de nuestro protagonista, que fija tanto el comienzo como el final del relato picaresco. El pícaro al retratar a sus padres, se estará retratando de algún modo así mismo dentro de una sociedad que no le permite superarse y lo empuja inevitablemente a su trágico final. (Rodríguez Serrano, 2016: 29)

Lo stesso protagonista capisce che il suo passato segnerà per sempre il suo futuro e che non potrà raggiungere una posizione socialmente migliore:

Aun cuando lograra resolver el caso de la niña desaparecida pronto y bien e hiciera brillar la inocencia de Mercedes [...]. En el hipotético supuesto de que también este misterio pudiera ser desentrañado, me decía yo, ¿qué iba a ser de mí? Con mis antecedentes delictivos y hospitalarios y mi total carencia de oficio, conocimientos y aptitudes, no me sería fácil encontrar un empleo bien remunerado sobre cuyos cimientos fundar un hogar. (142)

Vijaya Venkataraman (2011: 668) conferma questa visione: “El detective anti-heroico, como el pícaro, se adapta a las circunstancias sin intentar cambiarlas no porque sea cínico sino porque sabe que es una empresa imposible e inútil”. Il protagonista, infatti, è portato alla rassegnazione dall’immutabilità di questo mondo (Fallend, 1994: 62) e non ha altra scelta se non quella di cavarsela da solo (Eutis, 1986: 225). Il protagonista è pienamente consapevole di questo destino: “Quise demostrar -dije yo- que podía valerme por mí mismo” (193). Nella strada per tornare al manicomio, alla fine dell’opera il protagonista fa la seguente considerazione:

Y yo iba pensando que, después de todo, no me había ido tan mal, que había resuelto un caso complicado en el que, por cierto, quedaban algunos cabos sueltos bastante sospechosos, y había gozado de unos días de libertad y me había divertido [...]. Y, ¿quién sabe?, tomarme una Pepsi-Cola si el doctor Sugrañes no estaba enojado conmigo por haberle metido en la aventura funicular, y que no se acaba el mundo porque una cosa no salga del todo bien, y que ya habría otras oportunidades de demostrar mi cordura y que, si no las había, yo sabría buscármelas. (203)

L'isolamento nel manicomio, la condizione di folle, il determinismo, l'attesa di un'irraggiungibile libertà e l'emarginazione condizionano inevitabilmente la psicologia del protagonista. Garrido Ardila (2009: 124-125) attesta che la psicologia del *pícaro* deriva dalle sue esperienze e dalla sua preistoria, quest'ultima serve al narratore per giustificare i comportamenti passati⁴ del personaggio. All'interno dell'elenco delle caratteristiche del *pícaro* classico, Garrido Ardila (2009: 49) afferma che questo personaggio subisce un'evoluzione psicologica. Nel caso di Mendoza, il protagonista non è oggetto di una trasformazione psicologica poiché, alla fine della vicenda, accetta il suo immeritato finale senza opporre resistenza. Garrido Ardila (2009: 127) dice: "En su desarrollo psicológico el pícaro sufre dos mutaciones. Merced al primero de estos cambios psicológicos, el protagonista se hace pícaro; el segundo se obra cuando se da cuenta y reconoce su derrota ante una sociedad que no le permite adquirir la anhelada honra". Nel caso dell'opera mendoziana, la prima mutazione potrebbe corrispondere all'affidamento del caso e alla conseguente reazione del personaggio; mentre, la seconda potrebbe corrispondere proprio all'accettazione della sua sorte. La psicologia del protagonista mendoziano riguarda le tematiche che abbiamo visto nei paragrafi precedenti e ad altre che vedremo nei prossimi paragrafi, come il determinismo, la libertà, la risoluzione del caso e il pessimismo di fondo. Prima di analizzare i comportamenti del protagonista dell'opera, è utile riportare di seguito un passaggio di Fallend (1994: 60):

En el texto picaresco podemos discernir claramente la fenomenología de lo extraño y distinto. [...]. 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 urge 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.

L'inclinazione antisociale del protagonista può essere collegata anche all'argomento del pessimismo, aspetto che caratterizza l'asse concettuale del personaggio (Fallend, 1994: 61). Rappresentative di questi due concetti sono le domande che si sviluppano nei ragionamenti del protagonista, di seguito verranno analizzati alcuni esempi. Nel seguente passaggio si può notare una diffidenza nei confronti

⁴ Un esempio di giustificazione dei comportamenti passati è quando il protagonista dice: "Soy, en efecto, o fui, más bien, y no de forma alternativa sino cumulativamente, un loco, un malvado, un delincuente y una persona de instrucción y cultura deficientes, pues no tuve otra escuela que la calle ni otro maestro que las malas compañías de que supe rodearme" (22).

delle altre persone da parte del personaggio principale: “[...] y entiendo [...] que la conversación a que estaba asistiendo había sido previamente orquestada y ensayada sin otro objetivo que el imbuirme de una idea. Pero, ¿cuál?, ¿la de que debía seguir en el sanatorio por el resto de mis días?” (22). Tale diffidenza ricorre anche nel seguente ragionamento:

¿Quién era en realidad aquel individuo? [...] ¿Por qué había venido a mi cuarto? Estando como estaba en las últimas, su hipotético interés por mi hermana no parecía un motivo plausible. ¿Cómo había sabido dónde encontrarme? Sólo muy avanzada la noche había encontrado yo sitio donde pernoctar; mal podían saberlo mi hermana y su cliente. ¿Por qué me había amenazado con una pistola?, ¿por qué llevaba drogas en el pantalón?, ¿por qué se había afeitado la barba? (54-55)

Il pessimismo e il determinismo possono essere individuati nella frase: “Loco anhelo, pues siempre seremos lo que ya fuimos” (137). Nelle affermazioni: “Prométeme poner en libertad a mi hermana y acepto el trato” (202) e “No voy a claudicar a la vista de la meta” (150) si può osservare una psicologia volta alla libertà. Si possono trovare diversi esempi per ciò che riguarda la risoluzione del caso. Nel primo episodio, lo stesso protagonista dubita dell’ autorità del commissario Flores e delle sue azioni: “[...], porque la revelación que acababa de hacerme me había dejado perplejo. ¿Cómo era posible que el comisario Flores, tan meticuloso, no hubiera interrogado al jardinero, sobre todo teniendo éste como al parecer tenía antecedentes penales?” (75). In due occasioni, non sembra neanche che sia un folle a parlare, ma sembrano parole di un vero detective: “Lo que yo indagaba era otra cosa y mis sospechas se confirmaron: Mercedes Negrer también había desaparecido del retrato” (84), “No quise preguntar qué le había impulsado a tal exilio y qué motivos la retenían en un lugar que a todas luces aborrecía, porque supuse que la respuesta a tales preguntas era precisamente el objeto de mi viaje y que, por eso mismo, no podían formularse sin cierta cautela” (105).

Fallend, nella citazione che abbiamo visto precedentemente (1994: 60), parlava anche di timori e demoni nascosti e questo è un aspetto che emerge anche nel protagonista mendoziano. I demoni del protagonista emergono sotto forma di ragionamenti e domande in merito a quanto gli sta accadendo, un esempio significativo è il seguente ragionamento:

¿Quién había concebido el plan de asesinarme?, ¿quién había tejido la red en la que me debatía como animalillo silvestre?, ¿de quién sería la mano que baría de inmolarme?, ¿De la propia Mercedes Negrer?, ¿del rijoso expendedor de Pepsi-Cola?, ¿de los negros superdotados?, ¿de los ordeñadores de la lacraria? Calma. [...] me dije, nadie te quiere mal. [...]. Calma. Todo tiene una explicación muy sencilla: algo raro que te pasó en la infancia; la proyección de tus propias obsesiones. Calma. [...] tus miedos infantiles. Llevas cinco años de tratamiento siquiátrico, tu mente no es ya una barquichuela a la deriva en el proceloso mar de los delirios, como antes, cuando creías, pedazo de bruto, que las fobias eran estas ventosidades silenciosas y particularmente fétidas que la gente incivil se permite en los trasportes públicos abarrotados. Agorafobia: temor a los espacios abiertos; claustrofobia: temor a los espacios cerrados. (121)

Si tratta di un passaggio in cui è lo stesso protagonista a parlare di ‘proiezione di ossessioni’, ‘paure infantili’ e traumi ed è anche testimonianza dello svolgimento di un suo momento di follia.

Parallelamente a questi istanti di demenza, si possono trovare anche dei momenti di sanità mentale in cui i ragionamenti del protagonista hanno un senso logico e sembrerebbero essere compiuti da una persona mentalmente stabile, come ad esempio:

Aun cuando lograra resolver el caso de la niña desaparecida pronto y bien e hiciera brillar la inocencia de Mercedes [...]. En el hipotético supuesto de que también este misterio pudiera ser desentrañado, me decía yo, ¿qué iba a ser de mí? Con mis antecedentes delictivos y hospitalarios y mi total carencia de oficio, conocimientos y aptitudes, no me sería fácil encontrar un empleo bien remunerado sobre cuyos cimientos fundar un hogar. (142)

Si può notare un accenno di sanità mentale anche nella frase: “Rememorando a la pobrecita Isabel, [...], no pude contener un par de lagrimones y algún que otro modo [...]. Pero no era el momento propicio a filosofías, porque otra idea había tomado cuerpo en mi cerebro” (147).

L’opera presenta una circolarità poiché finisce proprio com’è iniziata, ossia con un riferimento calcistico, vediamo il testo:

Y yo iba pensando que, después de todo, no me había ido tan mal, que había resuelto un caso complicado en el que, por cierto, quedaban algunos cabos sueltos bastante sospechosos, y había gozado de unos días de libetas y me había divertido y, sobre todo, había conocido a una mujer hermosísima y llena de virtudes a la que no guardaba ningún rencor y cuyo recuerdo me acompañaría siempre. Y pensé que quizá pudiera aún recomponer el equipo y ganar la liga local [...]. Y, ¿quién sabe?, tomarme una Pepsi-Cola si el doctor Sugrañes no estaba enojado conmigo por haberle metido en la aventura funicular, y que no se acaba el mundo porque una cosa no salga del todo bien, y que ya habría otras oportunidades de demostrar mi cordura y que, si no las había, yo sabría buscármelas. (203-204)

Nel corso dell’opera, il protagonista è caratterizzato da una certa evoluzione psicologica che, però, non riesce a trasformare in una vera emancipazione poiché lui accetta il destino senza opporsi alla società e rimane bloccato nella sua posizione iniziale.

SECONDO CAPITOLO

L'IBRIDAZIONE DELLA NARRAZIONE MENDOZIANA CON LA PICARESCA E IL GENERE DETECTIVESCO

2.1. I canoni formali della picaresca in *El misterio de la cripta embrujada*

Avendo analizzato le caratteristiche del protagonista mendoziano secondo i principi del *pícaro*, è importante anche analizzare la narrazione di Mendoza secondo i canoni della narrazione picaresca. Garrido Ardila (2009: 51) procede elencando le caratteristiche essenziali della narrazione picaresca: innanzitutto, la narrazione instaura una stretta relazione con un caso, che in Mendoza corrisponde all'indagine della scomparsa di una ragazza dal *colegio de las madres lazaristas* di San Gervasio; poi, la presentazione di una tesi dogmatica, per lo più enunciata in maniera ironica e legata alla condizione di emarginazione sociale; ed infine il protagonismo della figura di un *pícaro*. Uno degli aspetti fondamentali è la forma narrativa, infatti, come individuato da Garrido Ardila (2009: 49), il racconto corrisponde a un'autobiografia del protagonista, che ha tre principali proprietà. In primo luogo, nella maggior parte dei casi, viene narrata in prima persona, infatti, nell'opera di Mendoza c'è un narratore interno, il protagonista, che racconta la propria vicenda e permette anche una visione retrospettiva della sua vita (2009: 74). Questa tesi è supportata anche da Christopher Eutis (1986: 225), che afferma: “[...] es esencial a la novela picaresca el punto de vista narrativo pseudo-autobiográfico de la primera persona retrospectiva”, per esempio, il protagonista mendoziano presenta ai lettori le sue origini e fa un bilancio dell'origine della sua esistenza. In secondo luogo, l'autobiografia conferisce due piani alla narrazione: da un lato quello del narratore, Mendoza, e dall'altro quello del protagonista, il detective folle. Le intenzioni del narratore, cioè Mendoza, corrispondono alle critiche sottogiacenti della vicenda dell'opera che viene narrata attraverso la voce del protagonista. In terzo luogo, la narrazione autobiografica corrisponde a un atto di parola e, in quanto tale, viene enunciato in un contesto specifico; infatti, come affermano Rosa Fernández Urtasun e Margarita Iriarte López (2005: 719): “[...] vuelven a ser operativos algunos elementos propios de la novela picaresca, que han sabido adecuarse a las necesidades y circunstancias del siglo XX”. Le critiche indirette e il contesto specifico dell'opera mendoziana saranno argomenti specifici del terzo capitolo. Sevilla e Rey Hazas (in Garrido Ardila, 2009: 72) precisano che il romanzo picaresco può essere presentato come una pseudo-autobiografia, invece di un'autobiografia vera e propria. La pseudo-autobiografia non narra eventi realmente accaduti, ma integra la narrazione con elementi romanzeschi; questo è il caso della narrazione mendoziana. Francisco Carrillo (1982: 56) dice: “Partiendo de que el «pícaro» es el eje central de toda la acción de la picaresca, desde su punto de vista como protagonista y

narrador, la acción se presenta modificada por el punto de vista”. Questi aspetti sono rappresentativi anche della narrazione del protagonista dell’opera di Mendoza, che racconta le vicende secondo il proprio punto di vista. Infatti, come spiegato da Francisco Carrillo (1982: 83), il *pícaro* è dotato di una libertà narrativa, che non deve attenersi a delle regole precise, infatti: “Se liga exclusivamente a su pasado y escoge lo que concuerda más con el propósito de contar su historia”.

Il protagonista si rivolge a un lettore esterno, che viene esplicitato in più punti dell’opera, ad esempio: “Creo llegado el momento de disipar las posibles dudas que algún amable lector haya podido haber estado abrigando hasta el presente con respecto a mí [...]” (22) e “Y, como sea que este capítulo ha quedado un poco corto, aprovecharé el espacio sobrante para tocar un extremo que sin duda preocupará al lector que hasta este punto haya llegado, a saber, el de cómo me llamo” (76). Entrambe le frasi presuppongono uno stato di perplessità nel lettore, che viene dissipato dalle spiegazioni del protagonista sulla propria condizione di infermità mentale, nel primo caso, e sulla sua identità, nel secondo caso. Il protagonista utilizza anche lo stratagemma di annunciare l’interruzione momentanea dell’azione, che continuerà in un altro capitolo, tecnica che permette al narratore-autore di suddividere l’opera in capitoli e far progredire la narrazione in blocchi tematici, ad esempio: “[...] y relataba lo que en esencia constituya el capítulo siguiente” (26), “[...] nos condujo en poco más de una hora al centro de la ciudad y, por ende, al final de este capítulo” (37), “[...] y el fin de mis aventuras” (56) e “Se preguntará usted, sin duda, querido lector, cómo iba yo a reconocer a la niña en cuestión, a la que nunca había visto, y si tal es el caso, hallará la respuesta en el capítulo siguiente” (177). Annuncia anche degli eventi che accadranno in futuro in maniera esplicita oppure in maniera implicita. In maniera esplicita si può individuare: “Repuesto del susto, pero aún agitado, utilicé el pañuelo que me cubría los orificios respiratorios para restañarme el sudor de la frente, hecho lo cual, guardé distraídamente el pañuelo en el zurrón, descuido este que, como se verá, había de costarme caro” (180). Invece, in maniera implicita: “No quise preguntar qué le había impulsado a tal exilio y qué motivos la retenían en un lugar que a todas luces aborrecía, porque supuse que la respuesta a tales preguntas era precisamente el objeto de mi viaje y que, por eso mismo, no podían formularse sin cierta cautela” (105). Mercedes Juliá (1995: 136), sostiene che la relazione tra il protagonista-detective e il lettore è caratterizzata dall’ironia, che è una grande componente del linguaggio sia della narrazione picaresca (Garrido Ardila, 2009: 49, 52, 114) sia della narrazione mendoziana. Come nota Mercedes Juliá (1995: 136): “El alto grado de ironía se manifiesta en todos los niveles: en el lenguaje, en las acciones y en el personaje mismo, creando así un texto complejo y rico en contraste y humor”. L’ironia è utilizzata soprattutto in riferimento alle autorità spagnole, in particolare ai comportamenti

del dottor Sugrañes e del commissario Flores. Un esempio si può riscontrare nel seguente dialogo tra il protagonista e il commissario Flores:

- Mira, hijo—respondió el comisario con gran dulzura por su parte y desconcierto por la mía, ya que nunca empleaba conmigo la palabra hijo salvo que a ésta siguieran los vocablos «de la gran puta» [...]. Debo admitir que los buenos modales, a los que tan poco acostumbrado estoy, ejercen sobre mí un efecto mesmerico y que las palabras del comisario Flores y la delicadeza con que fueron pronunciadas casi hicieron acudir lágrimas a mis ojos [...]. (66)

In questo esempio si può collegare la visione di Garrido Ardila (2009: 116), il quale dice che il romanzo picaresco suona antifrastico, cioè, esprime ironicamente l'opposto di quello che vuole realmente intendere, poiché è conseguenza diretta dell'intenzione dell'autore di sostenere una tesi implicita. Interessante è la sua definizione del romanzo picaresco come: (1) antifrastico, in quanto implica il contrario di ciò che dice; (2) satirico, in quanto si scaglia contro la società e i suoi valori; (3) parodico, in quanto attacca i modelli letterari. Le caratterizzazioni antifrastica e satirica possono essere riscontrate anche nella narrazione di Mendoza.

Come sottolineato da Vijaya Venkataraman (2011: 667), il linguaggio del protagonista non riflette in alcun modo una mancanza di educazione o di cultura. Lui si esprime attraverso un linguaggio colto che unisce citazioni a espressioni popolari, canzoni, barzellette. Mendoza, nella sua narrazione e nella forma espressiva scelta, non cerca di nascondere gli elementi grotteschi e sgradevoli (Giovanni Caprara e Daniel Romero Benguigui, 2016: 90). Le citazioni di altri autori producono il riso nel lettore, poiché si inseriscono in situazioni ridicole, secondo quanto affermato da Mercedes Juliá (1995: 136-137). È possibile registrare anche la presenza di termini stranieri, come: “*in fragrantí*” (25), “*toilette*” (33), “*Me—dije recurriendo a mi inglés algo oxidado por el desuso—, Cándida: sister. Cándida, me sister, big fart. No, no big fart: big fuck. Strong. Not expensive.*” (44), “*beautiful*” (51), “*love, mistake*” (52), tanto per citarne alcuni; la maggior parte delle parole straniere sono inglesi e francesi. Ci sono anche degli echi classici, come: “Una de las losas, curiosamente, no presentaba restos de polvo en los intersticios ni de óxido en la pesada argolla que sobresalía de la piedra junto entre el risueño mentón de la calavera y la leyenda HIC IACET V. H. H. HAEC OLIM MEMINISSE IUBAVIT” (127)¹. Un altro riferimento latino è il seguente: “[...] y, por último, la capilla, llegando así hasta la falsa lápida, en la que se leía V. H. H.² y la frase HINC ILLAE LACRIMAE” (179),

¹ Come si attesta in Treccani (V. A.: 2009): *forsan et haec olim meminisse iuvabit* (Virgilio, Eneide, I, 203) sono parole tratte dalla fonte virgiliana, che significano: «Forse un giorno proveremo piacere nel ricordarci anche di queste cose». Queste sono le parole con cui Enea rincuora i compagni dopo la tempesta che li ha gettati sulle spiagge libiche. Esse si ripetono talora con senso generico, come previsione che un giorno sarà piacevole, oppure utile, opportuno, ricordare gli avvenimenti attuali.

² V. H. H. è la sigla di Vincenzo Hermafrodito Halfmann (197): “[...] dotó la casa de un pasadizo secreto que disimuló de huesas y que conectaba su vivienda, vía funicular, con la mansión de la montaña, con fines que quisiera imaginar lascivos per que intuyo políticos”. Questo passaggio segreto venne utilizzato da Peraplana dopo aver commesso il suo crimine. Il

riferimento alla commedia *Andria* di Terenzio. I riferimenti classici non sono indice di un'inclinazione colta del personaggio, ma sono sempre inseriti all'interno dell'ironia mendoziana e picaresca. Lo stesso personaggio afferma: “Si mi desconocimiento de los idiomas extranjeros no hubiera sido tan craso [...]” (179). Oltre ad usare termini linguistici, il protagonista affronta proprio la tematica della lingua nel dialogo con l'altro, con lo straniero di cui vediamo alcuni esempi: “Lo decía así, y no como nosotros, que pronunciamos todas las letras conforme van viniendo” (15), “[...] Hablaba bien el castellano, el condenado, incluso con un ligero deje aragonés en el acento, muy meritorio tratándose de un sueco” (44), “Veo, caballero—dije lentamente, con profusión de ademanes y procurando vocalizar bien para que la barrera del idioma no fuera óbice a nuestro entendimiento mutuo” (50) e “[...] dije yo introduciendo algún que otro giro inglés en mi plática para facilitar su asimilación, que parecía algo retardada” (52).

I canoni del romanzo picaresco stabiliscono che la narrazione debba avere una struttura episodica, in modo da riflettere la natura caotica della relazione che il protagonista ha con il proprio mondo (Christopher Eutis, 1986: 225). Questa struttura episodica si basa sul vagabondaggio del *pícaro*: dopo aver lasciato la propria famiglia, lui entra al servizio di diversi padroni attraverso i quali viene a conoscenza dell'ostilità della vita (Alonso Zamora Vicente, 2002); questo è quello che accade in primis al Lazarillo de Tormes. Il vagabondare del protagonista mendoziano è strettamente collegato all'obiettivo di risolvere il caso ed è circoscritto nel breve tempo in cui può godere della libertà conferitagli. Per quanto riguarda Mendoza, non è possibile riscontrare la stessa struttura alla base della narrazione dell'opera analizzata. Sebbene nell'opera mendoziana non ci sia una narrazione che procede per giustapposizione di episodi, Mendoza offre una serie di episodi che entrano in relazione tra loro in maniera causale e concorrono alla formazione della trama (Fallend, 1994: 52). Tuttavia, il protagonista mendoziano è paragonabile al protagonista picaresco perché esso diventa il motore della narrazione e la narrazione si sviluppa facendo riferimento alle sue esperienze di vita (Garrido Ardila, 2009: 72-73).

Un aspetto importante del romanzo picaresco è rappresentato dalla ricorrenza di coppie di sostantivi che oppongono un'inclinazione positiva ad una negativa, ossia: apparenza-realtà, avarizia-carità e determinismo-arbitrio (Garrido Ardila, 2009: 49). Teijeiro (in Garrido Ardila, 2009: 134-135), individua che nell'opposizione apparenza-realtà converge il problema dell'onore: nell'opera di Mendoza si può prendere come esempio il personaggio del signor Peraplana. Peraplana, in relazione al primo omicidio, non esplicita la propria colpevolezza per non infangare il proprio onore e la propria

cognome Halfmann ha una caratterizzazione picaresca, poiché nella sua traduzione di 'mezzo uomo' riconduce alla condizione del *pícaro*.

condizione sociale; comportamento che, però, danneggia la vita e l'onore di Mercedes. Nelle azioni del protagonista, questa dicotomia è rappresentativa degli espedienti che utilizza con l'inganno, osservati nel capitolo precedente insieme alla coppia di contrasto tra determinismo e arbitrio. L'opposizione avarizia-carità viene intesa come una critica agli strati più agiati della società in entrambi i romanzi coinvolti nel confronto; tale argomento, in relazione all'opera mendoziana, sarà analizzato nel terzo capitolo.

Per analizzare ulteriormente il personaggio mendoziano, secondo i canoni picareschi, possiamo fare un confronto con le osservazioni di Francisco Carrillo (1982: 69) sul *pícaro* tradizionale. Innanzitutto, individua che la sequenza della narrazione picaresca inizia con una situazione di privazione e abiezione che è dovuta alla bassezza dell'origine, all'infamia e alla povertà del personaggio; infatti, il protagonista mendoziano è rinchiuso in un luogo che esplicita queste tre caratteristiche. Inoltre, constata che il *pícaro* si presenta in uno stato di degradazione, che aumenta nell'opera di fronte alla libertà, alla fame, all'onore e al rispetto e che la privazione iniziale implica degli ostacoli che influenzano lo stato spirituale, materiale e sociale del personaggio: come osservato nel capitolo precedente, il protagonista è soggetto a una genealogia vile e orienta le proprie decisioni verso l'ottenimento di una libertà definitiva; infatti, Carrillo identifica la nascita e l'origine del *pícaro* come il suo maggior ostacolo e come il punto di partenza che innesca tutte le azioni del protagonista.

Fallend (1994: 51) afferma che l'opera di Mendoza, attraverso una lettura multipla, fa leva sia sull'ideologia postmodernista del romanzo contemporaneo sia sull'ideologia picaresca. Parlando dell'ideologia postmodernista è molto importante citare anche l'opera di Mendoza precedente a *El misterio de la cripta embrujada*, cioè *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), poiché con questo romanzo è possibile considerare l'autore come un precursore del postmodernismo nell'ambito della letteratura spagnola e come un iniziatore di un rinnovamento del romanzo spagnolo negli anni '70, come attestato da Maria Consolata Pangallo (2012: 138). Inoltre, per rafforzare la visione di quest'opera, come moderna, si può affermare che il romanzo picaresco costituisce il primo esempio di romanzo moderno soprattutto grazie al suo realismo e alla volontà di superamento della narrazione attraverso l'intersezione di fili narrativi prediligendo una struttura causale e coerente (Garrido Ardila, 2009: 48-49). Essendo il primo esempio di romanzo moderno, gli scritti successivi presenteranno le caratteristiche della verosimiglianza, dell'evoluzione psicologica del protagonista e della diegesi casuale, che vengono introdotte proprio dal romanzo picaresco (Garrido Ardila, 2009: 50). Parlando, invece, dell'ideologia picaresca è possibile considerare l'opera di Mendoza parte delle opere neopicaresche; infatti, come dice Fallend (1994: 52):

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.

Anche Vijaya Venkataraman (2011: 668) afferma che le opere di Mendoza possono essere lette come una parodia della picaresca, che si manifesta in un distanziamento ironico e critico, oppure come una manifestazione neopicaresca. Il termine 'neopicaresca', qui, viene definito da vari critici come:

La retomada (voluntaria o no) del género en nuestros días por autores que, sin repetir la receta clásica, nos ponen nuevamente ante la biografía de un antihéroe definido como marginal a la sociedad, narración que resulta ser la síntesis crítica del proceso de tentativa de ascensión social del protagonista por medio del engaño y la aventura, y a través de la cual se perfila una sátira de la sociedad contemporánea del pícaro.

Grazie a questi studi, è possibile definire il romanzo mendoziano come moderno e neopicaresco.

2.2. Elementi del romanzo poliziesco nell'opera di Mendoza

La narrazione di Mendoza, oltre ad essere collegata con il romanzo picaresco e con il romanzo moderno, è basata soprattutto sul modello del romanzo poliziesco. A supporto di questa tesi, Vijaya Venkataraman (2011: 669) dice che Mendoza propone una parodia strutturale sia del romanzo poliziesco sia del romanzo picaresco e che la loro fusione dà origine a un genere ibrido in cui si possono riconoscere le convenzioni di entrambe le narrazioni, ma queste: "[...] se transgreden y se fragmentan constantemente para crear un nuevo tipo de novela llamando nuestra atención a las limitaciones de los géneros parodiados". María José García Rodríguez, nella sua tesi dottorale (2019: 142), afferma che quest'opera di Mendoza è rappresentativa degli aspetti che caratterizzeranno tutta la sua futura produzione letteraria, ossia la costruzione di una narrativa poliziesca con sfumature picaresche e con un'inclinazione comica. Infatti, come verrà analizzato nel seguente paragrafo, la narrazione è costruita sulla risoluzione del caso della ragazza del *colegio* di San Gervasio. Vijaya Venkataraman (2011: 660), indica un altro modello della narrazione mendoziana:

A primera vista, saltan a la atención de cualquier lector el predominio de elementos tanto de la novela policiaca como de los grandes clásicos de la literatura española – la picaresca y la novela cervantina. Es decir, que tanto a nivel de discurso como al nivel de historia predominan los elementos más reconocibles de estas modalidades narrativas. A través del análisis de estas novelas, quisiera demostrar que la parodia de éstas, en las novelas de Mendoza, se manifiesta a nivel estructural para dar espacio a intentos satíricos [...].

Quindi, ha delle similitudini anche con il romanzo di Cervantes. Infatti, un ulteriore paragone tra questi due autori è la concezione di una letteratura che deve dilettere (Mercedes Juliá, 1995: 132). Questi modelli di riferimento rappresentano le tecniche narrative della narrazione mendoziana, infatti, essi sono vari, inoltre, si appoggiano e si rinforzano tra loro attraverso l'intreccio (Mercedes Juliá, 1995: 132). In effetti, il protagonista fonde nella sua narrazione comportamenti propriamente

picareschi con l'indagine poliziesca del caso, tutto caratterizzato da un'ironia e da una comicità che fa divertire il lettore; a supporto di questa visione dilettevole nei confronti del lettore, Diana Cerqueiro (2010) afferma che: “A finales del siglo XVIII y principios del XIX la novela sufre un cambio fundamental: deja de ser didáctica y se convierte en literatura de entretenimiento”. Come affermato da Giovanni Caprara e Daniel Romero Benguigui (2016: 90), all'interno del romanzo poliziesco, nel testo denominato *novela negra*³: “Confluyen, por tanto, una trama principal constituida por el hecho criminal, y varias tramas secundarias”. A dimostrazione di questa tesi è la storia del *sueco*, infatti, nella ricostruzione del caso il protagonista dice: “Hasta ese momento no se me había ocurrido que el asunto del sueco y la desaparición de la niña pudieran estar relacionados. Ahora, en cambio, lo veo claro [...]” (196). Nel corso del romanzo, l'atteggiamento del lettore cambia: all'inizio della narrazione, il lettore può provare un senso di superiorità nei confronti del protagonista folle, ma, con il susseguirsi delle vicende, esso inizia a mettere in dubbio questa sua superiorità. Il lettore sviluppa empatia e compassione per il *pícaro*, soprattutto per la sua situazione familiare e per la sua condizione di inferiorità nella società. La messa in dubbio della superiorità avviene di fronte alle capacità del protagonista di affrontare situazioni difficili in maniera geniale e insolita (Mercedes Juliá, 1995: 137). Come, ad esempio, nel seguente dialogo tra il protagonista e il commissario Flores:

- Lo que no comprendo –dijo el comisario mientras el funicular avanzaba lentamente por entre pinos olorosos ladera arriba– e por qué no me comunicaste lo que habías descubierto y cuáles eran tus intenciones. Te habrías ahorrado mucho esfuerzo y algún que otro peligro.
- Quise demostrar –dije yo– que podía valerme por mí mismo. (193)

Analizzando l'opera mendoziana secondo le caratteristiche del romanzo poliziesco si possono trovare innumerevoli punti di contatto, di seguito i principali (Vijaya Venkataraman, 2011: 662, 666). Il protagonista si distanzia dall'emblema del protagonista poliziesco classico, ma anche da quello del romanzo neo-poliziesco o del romanzo poliziesco americano; infatti, esso non è né un individuo superdotato né un individuo solitario e cinico che rimane ai margini della società. Mendoza opta per un individuo mentalmente instabile, rinchiuso in un manicomio che rappresenta un antieroe. Questa condizione caratterizzerà anche le sue azioni finali, poiché compie più crimini di quanti riesca a risolverne, un esempio è il caso del *sueco*. Come dice Vijaya Venkataraman (2011: 668):

El detective anti-heroico, como el pícaro, se adapta a las circunstancias sin intentar cambiarlas no porque sea cínico sino porque sabe que es una empresa imposible e inútil. [...]. Si el pícaro se contraponía al héroe

³ Secondo Concepción Bados Ciria (2007: 144): “Para concretar, el término novela negra se refiere a aquella en la que el héroe es un detective solitario y vulnerable, cuyas acciones se despliegan en una sociedad urbana corrupta y criminal”. L'argomento verrà approfondito nel terzo capitolo. Inoltre, afferma anche (2007: 145): “En la revista se confirmaba que existe una novela policíaca española, [...], ya que los críticos han oscilado entre los epítetos *criminal*, y *negra*”.

caballeresco en el proceso desmitificándolo, entonces aquí vemos que el personaje anti-heroico se contrapone al detective intelectual y capaz de salir airoso de situaciones peligrosas.

Ciò che dà l'impulso alle ricerche e alla risoluzione del caso nel protagonista è l'aspirazione alla libertà. Un ulteriore distanziamento con il classico romanzo poliziesco è ciò che riguarda innanzitutto la scelta del detective, ma anche la risoluzione del caso. Il detective non viene scelto sulla base di una precedente carriera o della bravura nella professione, ma viene scelto sulla base della degradazione dell'individuo, ossia di una persona il cui nome possa infangarsi senza pregiudizio di nessuno (35). Per ciò che riguarda la risoluzione del caso, il romanzo poliziesco è volto alla ricerca da parte del detective di un colpevole da portare di fronte alla giustizia (Giovanni Caprara e Daniel Romero Benguigui, 2016: 91), aspetto che non può essere riscontrato nell'opera di Mendoza. Alla fine dell'opera, il protagonista mendoziano con grande abilità espositiva, che potrebbe essere frutto della relazione di un vero detective, fa un resoconto della modalità d'azione del colpevole. Oltre a risolvere il caso affidatogli, lui svela la verità anche del caso di sei anni prima, poiché entrambi in stretta relazione ed imputabili al Signor Peraplana. La ricostruzione dei fatti delittuosi segue lo stile della ricostruzione poliziesca. L'atteggiamento che si distanzia dalla tradizione poliziesca è l'atteggiamento del commissario Flores dopo aver ascoltato la verità sul caso:

Te voy a exponer el problema sin tapujos. Ante todo, tenemos tu caso, que yo veo así: estás recién salido de un manicomio y buscado por lo que a continuación se enumera: ocultación de un delito, desacato a la autoridad, agresión a las fuerzas armadas, posesión y suministro de sustancias sicotrópicas, robo, allanamiento de morada, suplantación de personalidad, abusos deshonestos con una menor y profanación de sepulturas. (200)

Infatti, non si procede con l'arresto del Signor Peraplana, ma quello che prima era un detective, adesso viene esaminato come un colpevole. Il protagonista giustifica le sue azioni dicendo: “No hice más que cumplir con mi deber” (200); questo è un passaggio in cui il lettore prova profonda empatia per il personaggio. Giovanni Caprara e Daniel Romero Benguigui (2016: 92), a sostegno di questo, affermano che: “El autor de este tipo de novelas debe efectuar una importante labor de investigación para que su obra sea creíble. No pretende, como la novela enigma, tranquilizar mostrando el triunfo de la justicia, sino despertar conciencia en los lectores, hacer que puedan ver un ejemplo práctico de la situación que vive el país”. L'atteggiamento del commissario, quindi, un rappresentante delle autorità, è molto importante per la caratterizzazione sociale del romanzo, argomento specifico del terzo capitolo: “Dentro del realismo, la novela negra es la que expone de forma más cruda el componente social, ubica en unos ambientes sórdidos a una amplia gama de personajes, que exponen sus propias miserias, mientras se intenta resolver un crimen” (2016: 89-90).

Mendoza si attiene ai canoni del romanzo poliziesco basando la narrazione della propria opera sulla risoluzione di un caso, ossia la scomparsa di una ragazza dal *colegio de las madres lazaristas* di San

Gervasio. Come osservato precedentemente, la scelta del detective si basa su un individuo degradato e spregiudicato. Con una visione complessiva dell'opera, si può notare come il protagonista stabilisce un collegamento tra il caso affidatogli e un caso analogo di sei anni prima, risalente al 7 aprile 1971. Questa correlazione giustifica molte delle sue azioni, che verranno analizzate di seguito.

Innanzitutto, il commissario Flores gli spiega, in maniera superficiale e non complessiva, il caso di sei anni prima. In questa situazione è molto interessante l'atteggiamento del protagonista che pone delle domande, come anticipazione del suo ruolo da detective, per indagare e capire meglio i fatti che gli vengono raccontati: “¿Qué edad tenía la repetida criatura en el momento de la desaparición?” (31), “Disculpe mi entrometimiento, madre –dije yo–, pero hay un extremo sobre el que desearía una aclaración: ¿había reaparecido verdaderamente la niña o no?” (32). Nella conclusione di questa sezione, il narratore-protagonista dubita della versione appena raccontata: “Y así terminó el caso de la niña desaparecida. Calló la monja y se hizo en el despacho del doctor Sugrañes el silencio. Me pregunté si eso sería todo” (34); motivo per cui, in seguito, indagherà meglio anche su questo caso, notando soprattutto gli innumerevoli parallelismi. La scomparsa della ragazza, nel caso che gli è stato affidato dal commissario Flores, avviene nelle stesse circostanze del caso del 1971. Oltre alla scelta del detective, sono ambigue anche le premesse che il commissario fa al protagonista:

Ni de lejos te acercarás al colegio ni a los familiares de la desaparecida, cuyo nombre, para mayor garantía, no te diremos; cualquier información que obtengas me la comunicarás sin tardanza a mí y sólo a mí; no te tomarás otras iniciativas que las que yo te sugiera u ordene, según esté de humor, y pagarás cualquier desviación del procedimiento antedicho con mis iras y el modo habitual de desahogaras. (36)

Tali premesse si distanziano dal romanzo poliziesco classico, in cui i detective agiscono con totale libertà di investigazione e vengono messi al corrente di tutte le prove che sono state raccolte: “También es propio del género presentar un narrador que no conoce la entera realidad de lo sucedido hasta que el investigador-protagonista lo aclara o explica, [...]. Este será un recurso muy útil, porque permite al autor, en la medida que él quiera, contar al lector lo que está pasando por la mente del detective (Diana Cerqueiro, 2010). Oltretutto, il commissario Flores definisce quest'indagine come un “interesante experimento sicopático” (36). Lasciato nel centro di Barcellona, città da cui era rimasto assente per cinque anni, il protagonista-detective si dirige verso quello che giudica come il suo primo e più fedele contatto, ossia la sorella Cándida, che si trovava in: “[...] un tugurio apellidado *Leashes American Bar*, más comúnmente conocido por *El Leches*, sito en una esquina y sótano de la calle Robador” (39). Il suo scopo è quello di ottenere più informazioni sul caso, ossia sull'identità della ragazza scomparsa, informazione non esplicitata dal commissario. Il protagonista si recerà in diversi luoghi di Barcellona, infatti, una caratteristica tipica del romanzo poliziesco è rappresentata proprio dallo spazio urbano: “El espacio elegido por este tipo de novelas es de tipo urbano, aunque

no faltan algunas en las que el entorno rural sirva de marco para la historia. [...], es una atmósfera de tipo delictivo, donde el delito, la infracción, la amenaza y el asesinato son denominador común.” (Juan José Galán Herrera, 2008: 65). Successivamente, in seguito all’interruzione da parte di un cliente della sorella, il protagonista se ne va e capita nei pressi del *colegio* di San Gervasio: “[...] pensé que sería una buena idea asomar la nariz por las inmediaciones, a pesar de las advertencias que en contrario me había hecho el comisario Flores. [...]. Llegué calado frente a la verja y comprobé que la descripción del comisario había sido rigurosa” (44-45). In questo breve passaggio, si può notare come il protagonista, dubitando del racconto del commissario, con grande professionalità e come un vero detective vuole verificare i fatti personalmente. A questo passaggio si possono collegare due elementi dei romanzi polizieschi: il primo è collegabile all’atteggiamento tipico del detective che ritorna sul luogo del crimine per raccogliere indizi e il secondo corrisponde al metodo scientifico con cui si svolgono le indagini, che prevede delle fasi di osservazione, analisi e deduzione (Soledad Díaz Alarcón, 2013: 33, 34).

Importante per quanto riguarda le narrazioni secondarie, anche se solo in apparenza poiché verso la fine dell’opera si capirà essere un elemento rilevante, è l’incontro con il *sueco*, che inizialmente si presenta come il fidanzato di Cándida. L’incontro tra i due personaggi è importante poiché esplicita il degrado che caratterizza il protagonista ed è anche uno dei primi dei crimini che compie durante l’investigazione. Il protagonista non sa agire solamente come detective, ma sa agire anche come criminale:

Y esbozando mi mejor sonrisa me acerqué a él con los brazos abiertos, en actitud papal, y como sea que el sueco no parecía oponerse a tal efusión, apenas me hube aproximado lo suficiente, descargué un fuerte rodillazo en sus partes pudendas, [...]. Seguía con los ojos bien abiertos, aunque ya no dirigidos a mí, sino al infinito, y de sus labios caía una baba verdosa. De estos detalles y del hecho de que no respirara, inferí que estaba muerto. Un examen más minucioso me permitió comprobar que el charco que se acumulaba a sus pies era sangre [...]. Pero no era el tema familiar lo que debía ocupar mi cerebro por el momento, sino la forma de deshacerme del cadáver en forma discreta y expeditiva. (53)

A questo scenario, il protagonista reagisce cercando di nascondere il corpo dell’uomo e scappando. Infatti, questo fatto provoca nel protagonista uno stato di inquietudine che sfocia in una successione di domande che pone a se stesso:

[...] no dejaba de formularme las preguntas que me habría formulado antes si las circunstancias me hubieran permitido concentrarme en el aspecto especulativo de la situación. ¿Quién era en realidad aquel individuo? [...] ¿Por qué había venido a mi cuarto? [...] ¿Cómo había sabido dónde encontrarme? [...] ¿Por qué me había amenazado con una pistola?, ¿por qué llevaba drogas en el pantalón?, ¿por qué se había afeitado la barba? (54-55)

A seguito delle quali decide di tornare dalla sorella, poiché la considerava come l'unica persona in grado di rispondere. Le inquietudini del protagonista si intensificano nel momento in cui arriva a casa della sorella:

Ven a casa. [...] ¡Qué raro! Juraría que al salir cerré con doble vuelta. [...]. Cándida pulsando el interruptor y la luz invadido la exigua pieza única de que constaba la vivienda, estando el retrete en el rellano y haciendo aquél las veces de descansillo, nos encontramos cara a cara con el sueco, el propio sueco [...]. ¿Sabía é tu domicilio? –No, ¿cómo iba a saberlo? (60-61)

Questa vicenda, a quest'altezza dell'opera, sembra essere solamente uno dei molteplici fili narrativi che si intrecciano nell'opera poiché appare scollegata dal caso delle ragazze scomparse; in realtà, alla fine dell'opera il protagonista capirà il collegamento tra vari intrecci narrativi. A seguito di questo incontro, Cándida viene portata in prigione e il protagonista scappa nuovamente. Questa situazione influenza il suo comportamento, infatti decide di chiamare il commissario Flores. La telefonata permette al protagonista di ritornare sul proprio compito e alla narrazione di progredire con il caso: “No tuve que recapacitar mucho para darme cuenta de que la situación, lejos de mejorar, había empeorado [...]. Resolví, pues, concentrar mis energías en la búsqueda de la niña perdida y postergar para ocasión más propicia el asunto del sueco [...]” (67-68). Le osservazioni fatte sull'edificio del *colegio* di San Gervasio gli offrono un punto di partenza per la propria indagine, infatti, deduce la necessità di un giardiniere: “columbré que tal individuo, ajeno a la comunidad religiosa y a la par inmerso en ella, sería un primer eslabón asequible en la retahíla de pesquisas que me proponía realizar” (70); questo metodo di indagine è sempre collegabile al metodo scientifico esposto in precedenza (Soledad Díaz Alarcón, 2013: 34) e sarà ancora più lampante durante la risoluzione finale del caso. Nel colloquio con l'attuale giardiniere si possono notare le caratteristiche del suo atteggiamento detectivesco, ossia il porre molte domande: “¿Es cierto lo que dicen por ahí las malas lenguas? [...] Que desaparecen niñas de los dormitorios”; “Hábleme de la otra niña, la que desapareció hace seis años”; “¿Qué pasó hace seis años?”; “¿Quién estaba?”; “¿Por qué despidieron a su antecesor?”; “¿Cómo se llamaba su antecesor?”; “¿Dónde puedo encontrar a su antecesor?, ¿a qué se dedica ahora?”; “¿Dónde estaba usted la noche que desapareció la niña? [...] hace un par de días” (73-74). Le premesse iniziali del commissario Flores introducevano una sorta di ambiguità nel caso, questa sensazione viene amplificata anche nello scambio tra questi due personaggi:

- ¿Cómo es posible que no se acuerde usted? ¿No le ha refrescado la memoria el comisario Flores así y así?– y le propiné dos ruidosas bofetadas que le provocaron una incontenible hilaridad.
- ¿La poli?–dijo muerto de risa–, ¿qué poli? Yo no he tenido contacto con la poli desde que estrangulé al jodido argelino aquel, hace ya tiempo. [...].
- ¿Cuánto tiempo?
- Seis años. Ya lo había olvidado.

[...]. Le dejé que se terminara la botella, porque la revelación que acababa de hacerme me había dejado perplejo. ¿Cómo era posible que el comisario Flores, tan meticoloso, no hubiera interrogado al jardinero, sobre todo teniendo éste como al parecer tenía antecedentes penales? (74-75)

Lo stesso atteggiamento è riscontrabile nel confronto con il vecchio giardiniere del *colegio*, Cagomelo Purga, sul quale il protagonista aveva già raccolto delle informazioni: “La calle de la Cadena es corta y no me fue difícil averiguar el domicilio específico del antiguo jardinero del colegio [...]. En el curso de mis pesquisas averigüé también que el individuo en cuestión, habiendo enviudado tiempo atrás, vivía solo y, por añadidura, muy escaso de medios” (78). Infatti, il protagonista sottopone l'uomo a una serie di domande specifiche: “¿Por qué estaba tan descuidado el jardín?”; “¿Qué era el colegio antes de ser colegio? [...] ¿Y antes?”; Hábleme de su trabajo en el colegio. ¿Decía usted que le pagaban bien?”; “¿No tenía ningún contacto con las niñas?”; “¿Por qué dejó usted el empleo?”; “¿Es verdad que poco antes de su jubilación hubo un extraño incidente en el colegio?”; “¿Conocía usted a la niña?”; “¿Isabelita Sugrañes un diablillo?”; “¿Qué otra?”; “¿Tiene usted fotos de las niñas?” (80-83). Questa predisposizione alle domande, tipica del protagonista mendoziano, produce una dilatazione dei vari dialoghi, poiché cerca di ricavare sempre più informazioni scendendo anche nei dettagli. Secondo Juan José Galán Herrera (2008: 65): “El diálogo es un vehículo para mostrar la psicología de los personajes”, ma anche le preoccupazioni e le ansie degli stessi personaggi. Le foto degli annuari permettono al protagonista-detective di visualizzare le figure di Mercedes Negrer e Isabel Peraplana, di raccogliere informazioni su di loro e di scoprire che anche Mercedes era sparita: “Lo que yo indagaba era otra cosa y mis sospechas se confirmaron: Mercedes Negrer también había desaparecido del retrato. Aunque seguía viéndolo todo muy confuso, las piezas del rompecabezas empezaban a encajar” (84). Ottenute abbastanza informazioni, il protagonista si dirige a casa della famiglia Peraplana: “[...] a la que localicé por la guía de teléfonos, ya que sólo había dos Peraplana y el otro era callista en la Verneda, era la única torre de la calle de la reina Cristina Eugeni” (86). A differenza degli altri incontri, nei confronti di Isabel Peraplana, il protagonista non nasconde la propria identità e si presenta come un ex delinquente, un pazzo e libero da un giorno (92). Da quest'incontro, però, non riceve informazioni e viene interrotto dall'arrivo della polizia. Cerca Mercedes Negrer con la stessa metodologia con cui aveva cercato i Peraplana: “Había diez Negrer en la guía telefónica [...] tuve que efectuar nueve llamadas engorrosas hasta que una voz femenina, que se hizo aguardentosa, admitió pertenecer a Mercedes Negrer” (97); l'unica differenza è che si presenta come Televisión Española (97). In seguito, scoprirà che la donna al telefono è la madre della giovane, la quale gli rivela l'ubicazione della figlia: “Pobla de l'Escorpi” (99). Durante l'incontro con Mercedes, il detective elabora il seguente ragionamento:

Pero ha de haber algo más. Algo que todos saben y todos callan. [...]. Isabelita Peraplana desapareció del internado hace seis años en circunstancias inexplicables y en análogas circunstancias reapareció. Con tal motivo, según parece, fue expulsada del colegio y también lo fuiste tú, que eras su mejor amiga y, cabe inferir, confidente. No quiero aventurar conclusiones precipitadas, pero ya es hora de creer que ambas expulsiones guardan alguna relación y que las antedichas están íntimamente unidas a la desaparición transitoria de Isabelita. [...]. Pero hace pocos días, no sé cuantos, porque he perdido ya la cuenta, pero pocos, desapareció otra niña. La policía me ha ofrecido la libertad si la encuentro y eso ya no me trae sin cuidado. (113)

Mercedes racconta al protagonista una prima versione degli accadimenti, ma il detective capisce che non era quella reale: “Prefiero que hablemos si me prometes no contarme más trolas. [...]. Toda la historia era una sarta de despropósitos, no siendo el menor de los cuales el que una adolescente amedrentada pudiera causar la muerte instantánea de un hombre apuñalándolo por la espalda” (123). Distinguere le informazioni veritiere da quelle erronee è una caratteristica del detective: “[...], el detective trata de distinguir lo verdadero de lo falso” (Soledad Díaz Alarcón, 2013: 34). A seguito di ciò, Mercedes racconta la vera versione e l’atteggiamento del protagonista corrisponde proprio a quello di un detective, infatti: “No respondí para no decir algo que pudiera obstaculizar el curso de sus pensamientos. Sé que nadie divaga tanto como el que se prepara a hacer una confesión y decidí tener paciencia” (124). Le uniche interruzioni che compie sono per approfondire meglio la questione e capirne anche i dettagli: “¿Hombre o mujer?”; “Una aclaración: ¿la puerta del dormitorio se cierra con pasador o con llaves?”; “¿Quién guardaba la llave?”; “Una pregunta más: ¿qué pasaba si una alumna tenía una necesidad perentoria a media noche?”; “¿No se te ocurrió pedir auxilio?”; “Me vi precisado a interrumpir nuevamente la digresión de Mercedes Negrer, que al parecer sabía un poco de todo, y le rogué que siquiera contando lo que pasó en la cripta una vez descubierto el fiambre” (125, 127, 130-131). In seguito al racconto di Mercedes, il protagonista dice di essere in possesso della risoluzione del caso, a cui mancano solamente alcuni dati complementari e una prova oggettiva (140). Il protagonista, a questo punto dell’opera, vuole risolvere il caso soprattutto per i sentimenti che prova per questa donna: “Me armé de paciencia y me recosté en un rincón, dedicando el resto del viaje a trazar planes, devanar proyectos, esclarecer enigmas y desenmascarar los embustes de que, en mi opinión, la mujer por la que mi corazón latía había sido víctima inconsciente” (141). Seguendo la classica attitudine dei detective, per indagare sulla colpevolezza del signor Peraplana, si dirige all’ufficio in cui vengono registrate tutte le varie proprietà:

[...] al cabo de cierto tiempo encontré lo que buscaba y confirmé mis sospechas: la finca que ahora era el colegio de las madres lazaristas había pertenecido entre 1958 y 1971 a don Manuel Peraplana, que la vendió a las monjas por una suma exorbitante, habiéndolo adquirido en el 58 por una mínima fracción de su precio a un tal Vincenzo Hermafrodito Halfmann, [...], 1917, quien, en esta última fecha, había adquirido el terreno, a la sazón baldío, y edificado en él la mansión. No me cabía duda de que el panameño, junto con aquélla, había construido otro edificio en un predio colindante o, al menos, próximo, y había puesto ambos en comunicación, vaya usted a saber por qué, mediante un pasadizo secreto que partía de la falsa tumba del

ábside de la capilla. Probablemente Peraplana había descubierto el pasadizo y lo había utilizado para sus perversos propósitos. (143)

Il protagonista, quindi, si dirige verso la casa dei Peraplana e sul luogo scopre del presunto suicidio di Isabel. Alla notizia, il protagonista rimane nei pressi dell'abitazione per osservare la famiglia, altro atteggiamento detectivesco, poiché: “[...] yo preveía que algo iba a suceder y mis pensamientos se vieron pronto confirmados” (152). I due personaggi iniziano a seguire il Seat: Mercedes con la sua macchina e il protagonista con un taxi. Il protagonista, con grande lungimiranza, decide di prendere un taxi poiché sapeva che l'autista del Seat si sarebbe accorto di essere seguito. Altri atteggiamenti del protagonista, tipici di un detective, corrispondono all'ispezione del Seat (154) e all'osservazione di ciò che avveniva nella casa presso cui la macchina si era fermata. Il protagonista vede la seguente scena: “[...] cuando vi que dos hombres salían del portal acarreando con delicadeza un bulto envuelto en una sábana blanca. [...]. Luego uno de los hombres se sentó al volante y partió el coche. Me habría gustado seguirlo, pero no se vislumbraba un taxi por ninguna parte” (156); e prende la decisione di parlare con i proprietari della casa. Secondo il suo consueto atteggiamento da detective, chiede: “¿Admitirá usted también que el fardo en cuestión contenía o, mejor dicho, era propiamente un ser humano, presuntamente una niña y, osaré aventurar, su hija de usted, por añadidura?”, “¿Y no es asimismo cierto [...] que la niña del fardo, su hija de ustedes, es la misma niña que desapareció hace dos días del colegio de las madres lazaristas de San Gervasio?” (161), “La niña no desapareció del colegio, sino que fue sacada de él sin conocimiento de las monjas y traída a esta casa, donde ustedes la ocultaron mientras fingían estar muy apesadumbrados por lo que quisieron hacer pasar por secuestro o fuga, ¿no es así?” (161-162), “¿Por qué? [...]. ¿Cuál era el objetivo de esta farsa insensata?” (162) e “¿Quién es él? ¿Peraplana?” (162). I proprietari sono i genitori della ragazza scomparsa recentemente dal *colegio* di San Gervasio e raccontano al protagonista, per esasperazione, tutta la vicenda di loro figlia e dell'uomo che gli ha costretti a compiere degli atti riprovevoli. Questo incontro non mette luce al caso, infatti, il protagonista dice: “me quedaban aún algunas incógnitas por despejar” (168). In seguito, il protagonista decide di percorrere la cripta per avere totale chiarezza sui fatti e dà istruzioni a Mercedes: “–Si dentro de dos horas no doy señales de vida... –Llamo al comisario Flores, ya lo sé. [...]” (171). La volontà di addentrarsi nella cripta ricorre sempre all'atteggiamento del detective che ritorna sul luogo del crimine per raccogliere indizi (Soledad Díaz Alarcón, 2013: 33), che avevamo visto in precedenza.

Le ultime pagine dell'opera possono essere suddivise in sette parti: la prima parte del programma del detective (171-177), la seconda parte del programma (178-187), l'intervento di Mercedes, del commissario Flores, del dottor Sugañes e delle suore che riportano il protagonista alla realtà (188-189), l'avventura del protagonista, del commissario, del dottore e di Mercedes (190-195), la relazione

della soluzione del caso da parte del protagonista (196-200), la reale soluzione da parte del commissario (200-203) ed infine la conclusione del protagonista attraverso i suoi ragionamenti (203-204). Si può analizzare il comportamento del protagonista-detective all'interno di queste divisioni. Per quanto riguarda la prima parte del programma, il detective segue il percorso descritto da Mercedes: “[...] que encontré por fin, gracias a la minuciosa descripción suministrada por Mercedes” (176), infatti, riesce ad arrivare al dormitorio delle ragazze all'interno del *colegio*. In questa fase, il protagonista detective segue un piano premeditato, come afferma Soledad Díaz Alarcón (2013: 33): “El detective tiene un plan preconcebido. Su conocimiento científico se fundamenta en los métodos de investigación y prueba [...], va a seguir los procedimientos y a desarrollar su tarea basándose en un plan previo”. La seconda parte del programma inizia con il riconoscimento della figlia del dentista: “[...] empecé a gatear por entre las camas tanteando los zapatos aparejados bajo las sillas. Todos estaban húmedos por la lluvia, salvo un par: los de la hija del dentista. Singularizado de esta forma tan sencilla el objeto de mis pesquisas, dio principio la segunda y más peliaguda parte del programa” (178). In questo passaggio, lui compie più atti criminali, due esempi sono: il fatto di drogare la ragazza e la profanazione della tomba di Vincenzo Hermafrodito Halfmann. Il protagonista giustifica il fatto di drogare la ragazza nel seguente modo: “[...] sólo la tonta cataléptica que me había agenciado podía guiarme de forma segura por aquel dédalo de corredores, razón esta por la que la había secuestrado, que, de otro modo, a buena hora habría yo andado haciendo de ayo por el subsuelo” (180). In questa parte dell'opera, anche il protagonista diventa vittima dell'*éter* della cripta, infatti, la narrazione deve essere interpretata attraverso il filtro dell'allucinazione che verrà poi spiegato dal commissario nel momento in cui riporta il protagonista alla realtà, insieme al dottore, a Mercedes e alle suore; l'unico elemento che non è un prodotto dell'allucinazione è il morto che trovano nella cripta. Questa situazione serve per creare le componenti finzionali che caratterizzano anche il romanzo poliziesco (Concepción Bados Ciria, 2007: 145), poiché non avendo adottato le corrette misure di protezione anche il protagonista cade nell'inganno della cripta. La parte dedicata all'avventura del protagonista, del commissario, del dottore e di Mercedes inizia nel momento in cui le suore e la ragazza escono. I quattro personaggi sono spinti dalla curiosità di vedere dove porta il passaggio segreto della cripta:

[...] nos encontramos con una enorme sala llena de máquinas herrumbrosas y polvorientas. Al fondo de la sala había una compuerta y, frente a ella, un vagón desvencijado [...].

- ¿Qué coño es esto? – dijo el comisario.
- Por las trazas – dijo el doctor Sugrañes –, un funicular en desuso.
- Veamos adónde conduce – dijo el comisario. (191-192)

Nell'attesa che il dottor Sugrañes faccia funzionare la funicolare, il commissario Flores racconta al protagonista la verità sulla vicenda:

Esta señorita – dijo señalando a Mercedes, [...] –, [...], me llamó a las dos y media de la mañana y me puso al corriente de tus andanzas. Temeroso de que provocaras algún nuevo desaguizado, avisé al doctor Sugrañes, que se había ofrecido galanamente a cooperar conmigo en tu captura, y nos dirigimos al colegio, donde las monjas, puestas sobre aviso, nos acompañaron a la cripta [...]. Exploramos el laberinto con ayuda de las velas de la capilla y descubrimos, como ya te ha dicho el doctor, que no era tal laberinto, sino un artificio para despistar a quienes de adentraran en él. El hecho de que luego desaparezca el laberinto puede deberse a que el pasadizo no tenía otro fin que facilitar la fuga desde la casa o que a medio construir se acabó el presupuesto. Sea como fuere, llegamos a la cripta y te encontramos debajo de la mesa donde yacía el cadáver, abrazado a una pobre niña cuyo camisón habías roto en tus estertores dementes. (192-193)

La relazione della soluzione del caso da parte del protagonista (196-200) è molto interessante, poiché lui espone in maniera molto sicura tutte le connessioni delle indagini che ha svolto. In questa parte, si può notare come la relazione del protagonista possa corrispondere alla relazione di un vero detective. Il protagonista indica il signor Peraplana come reale colpevole sia del caso attuale sia del caso del 1971. Infatti, come afferma Soledad Díaz Alarcón (2013: 34):

Las conclusiones de las investigaciones realizadas por el detective deben tener un resultado doble: descubrir al culpable del crimen y explicar cómo tuvo lugar dicho crimen, de ahí que el detective deba, necesariamente, seguir los parámetros que el método científico le ofrecen: la observación, el análisis y la deducción. [...]. La solución a ambas incógnitas será minuciosamente expuesta por el detective en las últimas páginas del relato.

Gli sforzi del protagonista vengono annullati dalla reazione del commissario Flores: invece di procedere con l'arresto del reale colpevole, trasforma il protagonista da detective a colpevole elencando tutti gli atti delittuosi che sono riportati nel paragrafo precedente (200). Questo capovolgimento accresce l'empatia che il lettore prova nei confronti del protagonista e la devianza delle istituzioni dell'epoca, argomento del terzo capitolo. A concludere l'opera ci sono due pagine (203-204) dedicate ai ragionamenti del protagonista sulla vicenda appena vissuta e sul suo ritorno in manicomio.

TERZO CAPITOLO
ELEMENTI DI CRITICA SOCIO-POLITICA
NELLA NARRAZIONE MENDOZIANA

Una delle caratteristiche principali del romanzo picaresco, come già constatato in precedenza, è la narrazione di una storia che ha uno scopo: la relazione di un caso. All'interno del caso è implicita una tesi dogmatica che corrisponde alla tesi dell'autore (Garrido Ardila, 2009: 49). Queste caratteristiche si possono riscontrare anche in *El misterio de la cripta embrujada*. In quest'opera, l'autore attraverso la voce del personaggio principale compie delle critiche velate: con maggior rilievo alle forze dell'ordine spagnole, ma anche a RENFE, alla società, al contesto storico e urbano. Infatti, come affermano Giovanni Caprara e Daniel Romero Benguigui (2016: 92): “El «criminal» y el «crimen» ya no constituyeron el elemento central, sino que se convirtieron en la excusa para hablar del mundo”. Questa concezione è rappresentata anche dall'intento del romanzo poliziesco, altro canone su cui si basa l'opera di Mendoza:

Conceptos de nuevo cuño como “transición”, “novela negra”, “desencanto”, o “memoria histórica” son hoy en día utilizados regularmente como moneda de cambio al hablar de la nueva novela policial a ambos lados del Atlántico. Estos nuevos conceptos surgidos en España a partir de la muerte de Franco y desarrollados durante la Transición [...]. La moderna novela policiaca española, en particular su variedad más extendida, el thriller urbano o *novela negra*, se ha utilizado a menudo como instrumento de observación social y crítica cultural [...]. (Colmeiro, 2015: 17)

Come afferma anche Vijaya Venkataraman (2011: 659), il genere poliziesco ha una rinascita nell'epoca della Transizione, poiché durante la dittatura era quasi sparito. Infatti, anche Colmeiro afferma:

Con la transición de la dictadura a la democracia, la novela policiaca en España también sufrió una profunda metamorfosis. Pasó de ser un género popular menor, aunque ocasionalmente utilizado como una forma de crítica social —pero ampliamente considerado como un producto subcultural con poca legitimación y en su mayoría menospreciado por la crítica y satanizado por los intelectuales— a una nueva forma híbrida, mezcla de thriller urbano, relato de investigación, reportaje y denuncia política, sin las limitaciones del realismo social, que ganó un amplio número de lectores y el reconocimiento de la comunidad literaria y la industria cultural. (2015: 21-22)

Oltretutto, sempre grazie allo studio di Colmeiro (2015: 21), Mendoza può essere considerato un pioniere dell'uso politico del romanzo poliziesco già a metà degli anni Sessanta; argomento che verrà affrontato all'interno di questo capitolo.

La critica maggiore di Mendoza è rivolta alle forze dell'ordine spagnole, fatto che si può evincere dalla descrizione degli appartenenti a questa istituzione e dei loro atteggiamenti. Rappresentativa è la figura del commissario Flores, che verrà analizzata di seguito. Innanzitutto, sono importanti queste prime parole: “El comisario [...]. Huelga asimismo decir que tanto yo como aquí la madre estamos

ansiosos de que el asunto o asuntos ya mencionados se arreglen pronto, bien y sin escándalos que puedan empañar la ejecutoria de las instituciones por nosotros representadas” (35), si può evincere come il commissario sia più preoccupato per l’immagine della propria istituzione che per la risoluzione del caso, fatto su cui si sarebbe concentrato un vero professionista. Anche le motivazioni dell’affidamento di un caso (35-36) di tale importanza al protagonista dell’opera fanno dubitare dell’attendibilità della figura del commissario: non cerca una persona professionale e con una grande carriera detectivesca, che emerga per le proprie caratteristiche e conoscenze in materia, ma sceglie una persona degradata così da sfruttarla fino al momento del bisogno per poi disfarsene senza conseguenze. Il protagonista-detective non ha le stesse libertà di un vero detective, infatti, il commissario non lo informa di dettagli importanti per la risoluzione del caso, come il nome della ragazza scomparsa e gli ordina di non avvicinarsi né alla famiglia della ragazza né al *colegio* (36). Se il commissario si fosse rivolto a un detective professionista, l’opera non sarebbe stata la stessa e Flores non avrebbe potuto nascondere alcuni dettagli o utilizzare lo stesso linguaggio che utilizza nei confronti del protagonista: “[...] no te tomarás otras iniciativas que las que yo te sugiera u ordene, según esté de humor, y pagarás cualquier desviación del procedimiento antedicho con mis iras y el modo habitual de desahogaras” (36); in queste parole, sono impliciti anche degli atteggiamenti violenti delle forze dell’ordine. Questa violenza viene esplicitata anche da altri componenti dell’istituzione poliziesca nel seguente passo:

Apenas pronunciadas estas agoreras palabras, sonaron golpes contundentes en la puerta y una voz varonil bramó:

– ¡Policía! ¡Abran o derribamos la puerta!

Frase que demuestra el mal uso que hacen de las conjunciones nuestras fuerzas del orden, ya que, a la par que tal decían, procedieron los policías en número de tres, un inspector de paisano y dos números uniformados, a derribar la endeble puerta, a entrar en tromba blandiendo porras y pistolas y a exclamar casi al unísono:

– ¡No moversus! ¡Quedáis ustedes deteníos!

Términos inequívocos [...]. Viendo nuestra actitud sumisa, los dos números procedieron a registrar el humilde domicilio de mi pobre hermana haciendo añicos con sus porras la vajilla, desencolando a puntapiés el mobiliario y orinándose en las sábanas de su pobre jergón, mientras el inspector, con una sonrisa que dejaba al descubierto muelas de oro, puentes, coronas, empastes y una considerable dosis de sarro, nos exigía que nos identificáramos con esta fórmula:

– ¡Identificarse, cabrones!

[...]

– ¡Hurra, inspector, los haimos trincao con la mano en la massa! (61-62)

In questo passaggio, le forze di polizia sono caratterizzate dalla violenza e dall’uso incorretto del linguaggio, fatto messo in luce dallo stesso protagonista, che ricordiamo non aver ricevuto un’educazione scolastica. La polizia mendoziana è anche corrotta: un episodio significativo riguarda proprio il protagonista mendoziano che cerca di corrompere l’ispettore del passaggio precedente. La

corruzione verte sul rilievo di cui sono dotate le persone in base alla propria posizione nella società, di seguito:

¿a quién concederá usted razón, inspector, puesto en semejante encrucijada: a un honesto ciudadano, a un capitán de empresa, epítome de la burguesía rapaz, prez de Cataluña, blasón de España y fragua del Imperio o a esta antigualla grotesca, elefantiásica y aquejada, para postre, de una taladrante halitosis, hetaira de profesión [...], a la que había prometido yo, a cambio de una contrapartida que no voy a pormenorizar, la estrafalaria suma de mil pesetas, estas mismas mil pesetas que ahora le entrego a usted, inspector, como prueba documental de cuanto aduzco? Y sacando del bolsillo el billete de mil pesetas que había encontrado en el cadáver del suco, lo puse en la mano del inspector, que se quedó mirando el billete con cierto anonadamiento y no sin un asomo de duda en cuanto al destino que debía darle, [...]. (64)

In questo passaggio, inoltre, l'ispettore viene corrotto anche tramite il denaro, aspetto che inficia ulteriormente la sua attendibilità come figura pubblica. Solo questi due passaggi vedono figure diverse da quella del commissario Flores, sul quale si concentra la maggior parte delle situazioni inerenti alle forze poliziesche. Il commissario utilizza un linguaggio poco adeguato alla sua figura professionale soprattutto nei confronti del protagonista mendoziano: “¿Pretendes decirme, miseria, que todavía no me has averiguado nada de la niña desaparecida?” (66), “Mira, hijo – respondió el comisario con gran dulzura por su parte y desconcierto por la mía, ya que nunca empleaba conmigo la palabra hijo salvo que a ésta siguieran los vocablos «de la gran puta» –” (66). Le parole del commissario Flores, oltre ad essere inappropriate, sono anche caratterizzate da una tonalità minacciosa: “No hemos de olvidar que estás aún... convaleciente y que este esfuerzo puede agravar tu... dolencia” (66), “¿No te he preguntado tu opinión, majadero! –bramó el comisario Flores, que parecía haber recuperado de súbito su habitual talante–. Te vienes ahora mismo por las buenas o te hago traer esposado y te doy tratamiento de quinqui, que es lo que eres por herencia genética y por vocación. ¿Me has entendido, bestia?” (67). Questa tonalità può essere considerata anche come un atteggiamento manipolatorio del commissario, come scrive Paloma Gómez Crespo (2014) in un suo articolo: “El comisario Flores, prototipo del policía autoritario, tirando a corrupto que remite al régimen franquista, esbirro de los poderosos que manipula al loco, es otro personaje clave”. È sorprendente il fatto che sia lo stesso protagonista, non istruito, emarginato e instabile mentalmente, a dubitare della figura del commissario: “¿Cómo era posible que el comisario Flores, tan meticuloso, no hubiera interrogado al jardinero, sobre todo teniendo éste como al parecer tenía antecedentes penales?” (75), “Y le prevengo a usted, con el debido respeto, de que no intente localizar mi llamada como sin duda habrá visto hacer en las películas [...]” (67); è un rovesciamento significativo perché concorre a marcare la promiscuità delle forze dell'ordine, anche nell'ultima frase fa risalire le conoscenze detectivesche del commissario ai film e non a una preparazione adeguata. Il commissario non è stupito della situazione, perché secondo lui: “La desconfianza en el poder público es el mal endémico del país – sentenció el comisario” (193). La figura del commissario viene ulteriormente

degradata nel finale dell'opera: il protagonista, eletto da lui come detective del caso, riesce a risolvere il caso basandosi e risolvendo anche il caso di sei anni prima, di fronte a questa situazione un commissario professionale procederebbe con il fermo del reale colpevole e con la promessa fatta al protagonista, ossia la libertà. Invece, l'atteggiamento di Flores è contrario: "Te voy a exponer el problema sin tapujos. Ante todo, tenemos tu caso, que yo veo así: [...]. No sé que pensará de eso el juez de instrucción. Sumando todas las atenuantes, no creo que salgas con menos de prisión mayor" (200). Inoltre, il commissario fa la seguente riflessione:

A mí, personalmente, llevar el caso adelante me da igual –añadió el comisario–, porque solo me supondría unas horas extraordinarias que se pagan bastante bien. Pero, ¿y el follón, el papeleo, las comparencias, las antenas, los careos, las visitas? ¿No vale la tranquilidad un pequeño sacrificio, de vez en cuando? Y, a cambio de todo esto, ¿qué sacaríamos? Los muertos eran unos asquerosos chantajistas que recibieron su merecido. (201)

Quindi, il commissario non porta avanti il caso per la burocrazia e il lavoro che dovrebbe compiere. La scelta finale è quella di riportare il protagonista al manicomio e non rispettare le promesse iniziali, infatti, come dice Francisco Carrillo (1982: 76): "El pícaro narrador trata de demostrar que en su sociedad no es posible satisfacer las aspiraciones individuales y por lógica el resultado final es la frustración. Por esto se acomoda a su sociedad y se declara vencido en satisfacer sus motivos individuales". Carrillo (1982: 68) afferma anche che i personaggi adottano comportamenti corrispondenti alla posizione sociale a cui appartengono, poiché: "Se trata de un sistema social que funciona a base de prestigio, y este prestigio está montado sobre un aparente poder económico". Questa visione è confermata dalle seguenti parole di Plutonio Sobobo:

Usted, por su apariencia, pertenece a esa clase feliz a la que también se le da todo mascado. No tienen ustedes 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 entra solomillo y una rata chafada. Las crisis económicas no les afectan. Sin gastos que atender, puedes destinar todos sus ingresos a degradarse y, ¿quién les pide luego cuentas? Si el dinero no les basta, hacen huelga y esperan a que el Estado les saque las castañas del fuego. Se hacen viejos y, como no han sabido ahorrar un duro, se echan en brazos de la seguridad social. Y, mientras tanto, ¿quién permite el desarrollo?, ¿quién paga los impuestos?, ¿quién mantiene la casa en orden? ¿No lo sabe? ¡Nosotros, señor mío, los dentistas! (168)

In questo passaggio, l'uomo fa un confronto tra la condizione dei dentisti, ossia la sua classe di appartenenza, e la condizione degli emarginati, ossia quella del protagonista. Definisce la classe sociale più degradata come la più felice, poiché non ha preoccupazioni. Questa situazione degli strati meno abbienti è collegabile alla condizione del *pícaro*, infatti: "La «picardía» presenta la realidad con libertad y escepticismo. Como burladores de su sociedad los pícaros aman como quieren, son libres hasta económicamente (por eso roban), socialmente no tienen trabas de ninguna clase y andan libremente por donde quieren, sin obligarse con nada ni nadie" (Carrillo, 1982: 98). Oltre al romanzo

picaresco, anche il romanzo poliziesco ha una chiara volontà di critica sociale, infatti, Juan José Galán Herrera (2008: 59) nota che la *novela de crimen* ha una missione principale: “[...] investigar precisamente ‘las penumbras del alma’, darnos no una ‘falsa’, sino una verdadera psicología, penetrar en los dramas humanos y, a través de esos dramas, descubrir realmente unas y otras contradicciones esenciales de la compleja realidad social”; inoltre, dice anche che il crimine occupa uno spazio privilegiato ed è il riflesso della società (2008: 62). Sulla base di queste premesse, possiamo vedere il caso mendoziano sotto un altro punto di vista, quello della stratificazione sociale. Peraplana è un appartenente della classe abbiente della società che sfrutta il proprio potere per rendiconti personali, nel suo caso di non essere colpevolizzato dei due crimini commessi. Un esempio della sua influenza si può trovare nel dialogo tra il protagonista e Mercedes: “–¿Qué decían a todo esto tus padres? – ¿Qué podían decir? Nada. Era lo que decía Peraplana o el reformatorio” (118). Ancor più significativo è il passaggio in cui Plutonio e sua moglie drogano la figlia, che è la ragazza scomparsa su cui si sta investigando, poiché avevano ricevuto delle minacce da un uomo:

Hace dos noches traje a casa a la nena: [...]. Me dio una caja de cápsulas que la nena debía inhalar casa dos horas. Por mis conocimientos profesionales supe que las cápsulas contenían éter. Quise echarme atrás en el trato, pero el señor atajó mis protestas con sardónica risa [...].

»– Ya es tarde para arrepentimientos [...]. No sólo obran en mi poder las letras que usted aceptó e irán al protesto al menor indicio de insubordinación, sino que este asunto ha trascendido ya los lindes de lo preceptuado por el código penal. Ni usted, ni su señora esposa, ni siquiera su hija de verán libres de procesamiento si no se atienen estrictamente a mis órdenes.

»Y así, asustados e impotentes [...]. (166)

L'uomo caratterizzato da *sardónica risa* è Peraplana e qui è esplicito l'abuso di potere a danni di persone di classe sociale inferiore. Questo aspetto raggiunge l'apice nel finale, quando il detective indica Peraplana come colpevole, ma non viene preso nessun provvedimento: “Esta intención de crítica social se hace desde una narrativa realista. Los escritores describen la sociedad de su tiempo, una sociedad en crisis, donde las mafias tienen el poder y las instituciones públicas son corruptas” (Juan José Galán Herrera, 2008: 67). Questa corruzione sociale si può trovare anche nella tematica politica espressa dalla narrazione di Mendoza, vediamo due passaggi: “–Veremos a ver ahora con las elecciones. Yo pienso votar a Felipe González¹, ¿y tú? – A quien me digan los jefes [...].” (153) e “[...] la esposa de un candidato de Alianza Popular habí prometido regalar una tele en color al manicomio si su marido ganaba las elecciones, [...].” (204). Cayo Sastre García (1997: 37) sostiene che: “La transición española fue completamente diferente: consistió en un acuerdo entre élites por

¹ Come detto in precedenza, l'opera anticipa le elezioni comunali del 1979 e le elezioni nazionali del 1982 (Kalen R. Oswald, 2008: 33). Felipe González, in un'intervista per *La Vanguardia* dichiara le intenzioni del proprio programma politico: “para mí el socialismo consiste en la profundización de la democracia. En el terreno individual, en la profundización de las libertades sociales. Este programa podría ser asumido por una burguesía progresista” (in Ramón Canals, 1984: 207-208).

medio de negociaciones directas y secretas”. La critica è verso l’immobilismo della società, in cui la speranza al miglioramento della propria posizione non è possibile (María Celeste Rodríguez Serrano, 2016: 32). L’immobilismo si percepisce nelle seguenti parole del protagonista: “[...] es hasta cierto punto normal que un pendejo como yo acabe sus días en esta alegoría arquitectónica de mi trayectoria vital. Siento, en cambio, muchísimo que tengas tú que correr mi misma suerte sin comerlo ni beberlo. Éste parece ser el destino de algunos de los seres humanos [...]” (181). Nell’opera ci sono altri riferimenti al contesto socio-politico come: “Todos los ricos son unos cabrones. Me lo ha dicho mi novio que es le PSUC.” (87), “Sígueme a cierta distancia y cúbranse lo mejor que puedan. Con las normas de austeridad del nuevo gobierno no me sobran ocasiones de practicar y no respondo de mi puntería.” (190). Una porzione del testo maggiore rispetto alle precedenti è dedicata alla classe degli operai:

Una vez en la calle, vi que circulaban por ésta filas de obreros que se dirigían a sus fatigosas labores portando fiambreras 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 pleno pulmón:

– ¡Bravo por la CNT! ¡Aúpa Comisiones Obreras!

A lo que respondieron los obreros izando el puño y profiriendo eslogans de análogo contenido. Esto provocó en los números, [...], la reacción que yo había previsto y, al amparo del fragor de la batalla resultante, conseguí ponerme a salvo. (65)

Per concludere la tematica politica, come avevamo visto nei capitoli precedenti, ci sono anche dei riferimenti all’epoca franchista: “Con Franco vivíamos mejor” (85) e “–¿Con Franco vivíamos mejor? [...]” (104). Le allusioni all’epoca franchista e ad una sua visione positiva sono da inserire all’interno dell’ironia mendoziana. Infatti, se la picaresca critica il momento di crisi e di cambiamento della Spagna del XVI secolo (Carrillo, 1982: 161), l’opera di Mendoza critica il momento di cambiamento della Spagna del XX secolo. Questa critica è attuata, come sostiene José Colmeiro (2015: 19), grazie all’utilizzo del romanzo poliziesco attraverso il quale è possibile presentare una critica velata della dittatura e: “[...] ofrecer una visión oblicua de la injusticia económica, la desigualdad social, la falta de libertades y derechos humanos, la corrupción económica, así como de la represión de la policía y el sistema legal del franquismo”; alcuni aspetti vengono ripresi e analizzati anche in questo capitolo. José Colmeiro (2015: 21) evidenzia anche che:

A mediados de los años setenta, cuando el franquismo estaba empezando a derrumbarse, Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza fueron pioneros en el uso político de la novela policiaca para explorar, ahora ya abiertamente y sin camuflajes, asuntos sociales contemporáneos e históricos que habían estado prohibidos durante la dictadura. La novela policiaca se convirtió con ellos en un medio óptimo para llevar a cabo una crítica del legado del franquismo, exponiendo las grandes fisuras sociales de la transición política, en una sociedad en proceso de profunda transformación. De esta manera, la ruptura cultural con el franquismo, el olvido del pasado histórico, la corrupción de las élites económicas y los cuerpos policiales, y sus conexiones con la corrupción del sistema legal, serán temas recurrentes en la nueva novela negra española.

Un altro oggetto di critica del protagonista, quindi anche del narratore, è rivolto ai trasporti. Il primo elemento è caratterizzato dai taxi: “En la calle, los taxis brillaban por su ausencia y con los transportes públicos no había que contar” (168-169). L’elemento principale è rappresentato dall’impresa di trasporti RENFE, verso cui il protagonista testimonia ad esempio: “Aunque el vagón iba lleno y varios pasajeros tenían que ir de pie en el estrecho pasillo [...]” (101). In riferimento a questo argomento, è significativo il seguente passaggio:

Volví a entrar en la cabina, llamé a información, pedí el número de la RENFE, llamé a la RENFE cuarenta veces y de puro milagro conseguí que me atendieran. El último tren para la Poble de l’Escorpi salía dentro de veinte minutos de la Estación de Cercanías. [...] faltaban sólo dos minutos para la hora de salida. [...]. Era la hora en punto cuando entré en el tiznado vestíbulo y perdí otro minuto en averiguar el andén correspondiente. Al alcanzar finalmente mi destino, el tren objeto de mis celeridades se estaba formando, término este muy usual en el habla ferroviaria cuyo significado no acabo de comprender bien. La proverbial impuntualidad de la RENFE me había salvado. El andén y la estación entera eran un pandemónium. Había empezado el caudaloso y lucrativo flujo de turistas que año tras año persisten en acudir este país en busca de las caricias de nuestro sol, el hacinamiento de nuestras playas y el devaluado costo de nuestras pitanzas, [...]. (99-100)

Questa osservazione è confermata anche da Kalen R. Oswald (2008: 42) che afferma che il protagonista critica quest’istituzione per lo scarso servizio offerto ai clienti, visti gli innumerevoli ritardi. Kalen R. Oswald aggiunge anche: “X [...] expresses a lack of confidence in the state’s capacity to maintain the highways”.

Queste critiche si collocano nello spazio urbano di Barcellona, che diventa un vero e proprio personaggio attraverso la narrazione degli eventi. Emilio Ramón García (2014: 315) afferma che il fascino di Barcellona come sfondo di un crimine è una scelta che si ricollega agli anni Venti: “[...] cuando escritores y periodistas catalanes comentaban la degradación y promiscuidad al margen de la ciudad burguesa [...]”. Infatti, Barcellona, dopo tutte le trasformazioni che ha avuto, emerge come uno dei luoghi privilegiati nella letteratura della *novela negra* e diventa uno dei grandi protagonisti, soprattutto, degli anni Settanta. Emilio Ramón García (2014: 316) individua due autori che incarnano questa visione di una Barcellona protagonista degli anni Settanta:

Entre la pléyade de escritores que han tomado a Barcelona como protagonista, dos brillan con luz propia tanto por la aceptación de la crítica como del gran público: Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza. Ambos escritores miran al pasado y al presente de la ciudad de Barcelona como una proyección actual de la ciudad en la que viven, uno con una visión más politizada, otro con una visión más irónica y desapasionada, pero siempre ironizando sobre el imparables avance del progreso.

Attraverso le descrizioni del protagonista degli ambienti che abitano i vari personaggi dell’opera, si può notare come l’ambiente urbano si ricollega alla stratificazione sociale di cui si è parlato in precedenza. All’interno di queste descrizioni, che verranno analizzate di seguito, possiamo notare un’opposizione tra l’oscurità e l’essenzialità degli ambienti in contrapposizione con la descrizione della casa del signor Peraplana. La visione di Emilio Ramón García (2014: 329) conferma questo

alternarsi di luce e ombra: “Cada vez que Mendoza retrata Barcelona, ya sea a modo de novela negra o no, lo hace siempre presentando un lugar de luces y de sombras [...]”. Analizzando i luoghi caratterizzati dall’oscurità si può trovare la descrizione del *colegio*: “El edificio que ocupaba el centro del jardín era grande y, en la medida en que la lluvia torrencial y la oscuridad de la noche me permitían emitir certeros juicios arquitectónicos, feo [...]” (46). Un’altra descrizione che avviene durante la notte è quella della casa di Mercedes:

Llegamos a la puerta de un caserón de piedra, muy antiguo, que se alzaba solitario al extremo de una calle silenciosa. Detrás del caserón empezaba el campo. A lo lejos gorgoteaba un río y la luna iluminaba al fondo unas montañas imponentes. Mercedes Negrer abrió la puerta del caserón con una enorme llave oxidada [...]. La casa estaba someramente provista de muebles rústicos. Las paredes del saloncito adonde me condujo estaban cubiertas de anaqueles rebosantes de libros. [...]. En un rincón se veía un televisor viejo cubierto de polvo. (108)

La casa è rappresentativa della condizione sociale ed economica della donna: lei è esiliata in questo paesino chiamato *Pobla de l’Escorpi*, dopo essere stata accusata del crimine del 1971. All’inizio il caseificio Mamasa di Peraplana le dava delle entrate e questo luogo era anche l’unica fonte di sopravvivenza del paesino. Successivamente, le è stato concesso di rendersi autonoma e di diventare maestra, anche senza un diploma di insegnamento. Un ambiente a metà tra oscurità e luce è la casa del dentista, Plutonio Sobobo, padre della ragazza scomparsa su cui indaga il protagonista. L’interno e l’esterno dell’edificio sono cupi: “El interior del edificio respondía a su fachada gris, maciza, vulgar y un poco triste: una casa del Ensanche” (157). La luce inizia ad apparire man mano che si entra nella casa. All’inizio c’è una luce soffusa ed è rappresentativa di una famiglia che appartiene ad una classe né povera né ricca: “El doctor se hizo a un lado y entré en un recibidor pobrementemente iluminado por una bombilla de bajo voltaje enjaulada en una lámpara de hierro forjado” (158). All’ingresso del protagonista nella casa la luce cambia: “[...] una luz que iluminó un saloncito modestamente amueblado per comfortable” (160). Il protagonista, che è molto attento agli spazi abitativi, descrive la casa nel seguente modo:

Había en el recibidor un paragüero de loza, un perchero de madera oscura labrada y un sillón frailuno. En el papel de las paredes se repetía simétricamente una escena campestre. En la parte interior de la puerta había un sagrado corazón de esmalte que decía: bendeciré esta casa. Las baldosas del suelo eran octogonales, de varios colores y bailoteaban al paso. (158)

La classe sociale di riferimento è dichiarata dallo stesso Plutonio Sobobo, che fa una descrizione della propria condizione: “Usted [...] habrá colegido del barrio en que vivimos, la sencillez de nuestro vestuario y menaje y el hecho de que apaguemos automáticamente las luces al salir de una habitación, que pertenecemos a la sufrida clase media” (162) e anche in queste parole, l’elemento luminoso è indicativo del rango di appartenenza. Queste descrizioni sono in contrasto con la rappresentazione della via in cui vivono i Peraplana: “La casa de los Peraplana [...] era la única torre de la calle de la

reina Cristina Eugenia. Las restantes casas de la calle eran edificios de pisos de lujo, de ladrillo rojo, grandes ventanales y porterías deslumbrantes, en las que no faltaban porteros ataviados con casacas variopintas” (86), in questo caso la luce non è rappresentata da una fonte luminosa, come una lampadina, ma è inserita nella caratterizzazione degli stessi edifici. Peraplana appartiene alla classe abbiente, è un imprenditore, ma è anche colui che ha commesso i crimini narrati nell’opera mendoziana. Colmeiro (2015: 22-23) fa una riflessione importante, che conclude in maniera completa le osservazioni svolte in questo capitolo:

En *El misterio*, el investigador va y viene entre tres lugares principales, la prisión, la escuela y el hospital mental, que son precisamente objeto de una mordaz crítica social. El hecho de que la clave final para resolver el misterio de la novela es la revelación de los pasadizos ocultos entre estos lugares distantes, sugiere metafóricamente la mutua implicación de estas instituciones en el control del poder y el saber, [...], así como las ocultas conexiones entre el pasado franquista y el presente de la transición. Estos lugares funcionan como metáforas de los aparatos represivos e ideológicos del Estado español, en gran medida todavía en manos de personajes arquetípicos del franquismo: el fascista Comisario Flores, la ultraconservadora Madre Superiora y el retrógrado doctor Sugrañes, todos ellos caricaturas deformes de las figuras representativas del nacional-catolicismo franquista. En estas novelas, Mendoza presentaba un retrato cómico y surrealista de la *España cutre* que todavía aflora con el lastre del franquismo, describiendo una España que le gustaría verse a sí misma como moderna, libre y europea, pero que todavía era en gran medida premoderna, encarcelada en su propio pasado, *castiza y profunda*.

In conclusione, come affermato da María José García (2021: 593), le intenzioni che caratterizzano l’opera di Mendoza sono l’ambiguità dei riferimenti, la molteplicità discorsiva, la ricchezza intertestuale e il carattere rivelatore del linguaggio. Inoltre, María José García (2021: 606) sostiene che il discorso narrativo di Mendoza è una fabulazione in cui intervengono molteplici discorsi, che abbiamo visto all’interno di questi capitoli.

BIBLIOGRAFIA

- Alfaro, Gustavo A. (1969): “Genealogía del pícaro”, in *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, Vol. 7, pp. 189-200.
- Alonso Zamora, Vicente (2002): *Qué es la novela picaresca*, Buenos Aires: Columba.
- Anónimo (2018): *Lazarillo de Tormes*, Madrid: Cátedra.
- Bados Ciria, Concepción (2007): “La novela policíaca española y el canon occidental”, in *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. XI, pp.141-154.
- Cabo Aseguiolaza, Fernando (2007): “Memoria de la Transición y modelo picaresco: notas de lectura”, in Gómez Montero, Javier (ed.): *Memoria literaria de la Transición española*, Madrid/Francoforte sul Meno: Iberoamericana/Vervuert, pp. 78-93.
- Canals, Ramón (1984): “Las elecciones de 1982 en Cataluña”, in *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, N.º 28, pp. 207-222.
- Caprara, Giovanni; Romero Benguigui, Daniel (2016): “La realidad en la prosa narrativa de Eduardo Mendoza y Andrea Camilleri”, in *AdVersus: Revista de Semiótica*, N.º 31, pp. 87-117.
- Carrillo Francisco (1982): *Semiolingüística de la novela picaresca*, Madrid: Cátedra.
- Cerqueiro, Diana (2010): “Sobre la novela policíaca”, in *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, Vol. 2, N.º 1.
- Colmeiro, José (2015): “Novela policíaca, novela política”, in *Lectora*, 21, pp. 15-29.
- Corominas, Joan (1973): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos.
- Corominas, Joan; José Antonio, Pascual (1981): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos.
- Díaz Alarcón, Soledad (2013): “Literatura, Novela Policíaca y Lenguaje Científico”, in *SKOPOS, Rivista internazionale di traduzione e interpretazione*, 2, pp. 29-50.
- Eustis, Christopher (1986): “La influencia del género picaresco en la novela española contemporánea”, in *Thesavrus, boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 41 (1-3), pp. 225-255.
- Fallend, Ksenija (1994): “El arte *postpicaresco* de Eduardo Mendoza”, in *Verba Hispanica*, 4 (1), pp. 51-64.
- Fernández Urtasun, Rosa; Iriarte López, Margarita (2005): “Huellas de la picaresca en la narrativa española del siglo XX”, in Mata, Carlos; Zugasti, Miguel (eds.): *Actas del Congreso “El Siglo de Oro en el nuevo milenio”*, Pamplona: Eunsa, pp. 713-724.
- Galán Herrera, Juan José (2008): “El Canon de la novela negra y policíaca”, in *Tejuelo, Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, N.º 1, pp. 58-74.
- García Rodríguez, María José (2019): *Teoría de la parodia. El mundo narrativo de Eduardo Mendoza*, tesis doctoral, Universidad de Murcia.

Garrido Ardila, Juan Antonio (2009): *La novela picaresca en Europa, 1554-1753*, Madrid: Visor Libros.

Gómez Crespo, Paloma (2014): “*El misterio de la cripta embrujada: 30 años después*”, in *Escritura Creativa Clara Obligado*, 5 marzo.

González García-Coronado, Javier-María Luisa (1991): “La traducción de los antropónimos”, in *Revista española de lingüística aplicada*, Vol. 7, pp. 49-72.

González, Mario Miguel (2016): “Picaresca, ¿historia o discurso? (Para una aproximación al pícaro en la literatura brasileña)”, in VV. AA.: *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983*, Madrid; Ediciones Istmo, pp. 637-643.

José García, María (2021): “La memoria fabulada y la escritura de Eduardo Mendoza”, in *Revista chilena de literatura*, N.º 104, pp. 591-617.

Juliá, Mercedes (1995): “El protagonista en las novelas de Eduardo Mendoza: un ajuste de cuentas con el lector”, in López de Martínez, Adelaida (ed.): *A Ricardo Gullón: sus discípulos*, Vol. 3, pp. 131-141, Madison: ALDEEU.

López de Mesa, Luis (1960^a): “Etimología de algunos prenombrs”, in *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 3, N.º 9, pp. 580-585.

López de Mesa, Luis (1960^b): “Etimología de algunos prenombrs”, in *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 3, N.º 10, pp. 671-677.

López de Mesa, Luis (1960^c): “Etimología de algunos prenombrs”, in *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 3, N.º 12, pp. 828-837.

Mendoza, Eduardo (2022): *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona: Booket.

Monlau, Pedro Felipe (1881): *Diccionario etimológico de la lengua castellana: (ensayo), precedido de unos rudimentos de etimología*, Madrid: Imprenta y Estereotipia de Aribau.

Oswald, Kalen R. (2008): “An Urban Pícaro in Transitional Barcelona: Eduardo Mendoza’s *El misterio de la cripta embrujada* and *El laberinto de las aceitunas*”, in *Confluencia*, N.º 2, Vol. 23, pp. 32-45.

Pangallo, Maria Consolata (2012): “Eduardo Mendoza tra finzione e storia”, in *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, N.º 12, pp. 137-153.

Ramón García, Emilio (2014): “Miradas ‘noir’ de Barcelona desde Vázquez Montalbán y Mendoza a Riera”, in *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, N.º 32, pp. 313-340.

Rodríguez Serrano, María Celeste (2016): *La genealogía del pícaro: elemento clave de la novela picaresca*, trabajo de fin de Grado, Universidad de Huelva.

Sastre García, Cayo (1997): “La Transición política en España: una sociedad desmovilizada”, in *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 80, pp.33-68.

Singh-Negi, Surendra (2011): “El ascenso socio-económico y descenso moral: de Lazarillo a Lázaro”, in Maurya, Vibha; Mariela, Insúa (eds.): *Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general*, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 631-639.

Sobejano, Gonzalo (2009): “Sobre la novela picaresca contemporánea”, in *Boletín informativo del seminario de derecho político de la Universidad de Salamanca*, Fascículo 1, pp. 213-225.

V. A. (2009): www.treccani.it [ultima consultazione: 18.02.2024]

V. A. (2023): www.garzantilinguistica.it [ultima consultazione: 28.11.2023]

VV. AA. (2023): www.rae.es [ultima consultazione: 28.11.2023]

Venkataraman, Vijaya (2011): “¿Novela policiaca? o ¿novela picaresca? Formas paródicas e intentos satíricos en la novelística de Eduardo Mendoza”, in Maurya, Vibha; Mariela, Insúa (eds.): *Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general*, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 659-670.

RESUMEN EN ESPAÑOL

EL MISTERIO DE LA CRIPTA EMBRUJADA DE EDUARDO MENDOZA:

¿UNA NARRACIÓN NEOPICARESCA?

El misterio de la cripta embrujada de Eduardo Mendoza es la segunda novela publicada por el autor, en 1978. Esto es el primer libro de una saga que cuenta con un total de cuatro novelas (*El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas* de 1982, *La aventura del tocador de señoras* de 2001 y *El enredo de la bolsa y la vida* de 2012), que se centran en la vida y en las aventuras de un protagonista que, a pesar de estar encerrado en un manicomio, es nombrado detective por el comisario Flores. La obra se basa en los cánones de la narrativa policíaca, pero este trabajo de tesis ofrece una lectura que muestra su relación con el canon de la novela picaresca. La narración de la obra está ambientada en la ciudad de Barcelona a finales de los años setenta y, por lo tanto, es necesario entender mejor el contexto en el que se desarrollan los hechos narrados, es decir la España postfranquista y el periodo de la Transición. El contexto histórico permite una mayor comprensión de la obra de Mendoza. La Transición española, cuyo objetivo es lograr la democracia, comienza tras la muerte del dictador Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975. Algunos días después, Juan Carlos de Borbón asume el mando del Estado con el título de Rey Juan Carlos I, según indicó Franco. En el panorama político español había tres tendencias diferentes: los que permanecían fieles a la ideología franquista, los que tenían una inclinación democrática y los que optaban por un paso mediado. En el texto se encuentran referencias precisas al franquismo, por ejemplo: “Con la celeridad que caracterizaba a las fuerzas del orden en la era preposfranquista [...]” (28), “- ¿Con Franco vivíamos mejor? [...] - Cualquier tiempo pasado fue mejor” (104). El último de estos ejemplos muestra la existencia de una especie de insatisfacción con la época en la que se encuentran los personajes. Como se mencionó anteriormente, el objetivo de esta tesis será valorar hasta qué punto la obra de Mendoza se ciñe a los cánones de la novela picaresca tradicional. El Siglo de Oro, también época de transición entre el Renacimiento y el Barroco, fue un periodo floreciente a nivel artístico y en este contexto asistimos al nacimiento del género literario de la picaresca. El núcleo clásico de este género está representado por tres grandes obras: *Lazarillo de Tormes* (1554), *Guzmán de Alfarache* (1599), *Historia de la vida del buscón* (1626). Éstas consolidan el canon picaresco dentro de ciertas características estructurales. El nombre del género deriva del elemento fundamental: el protagonista, que es el pícaro y que podríamos definir como tramposo, granuja, desvergonzado. El pícaro se caracteriza por un contexto infantil y familiar que condiciona su carácter y lo somete a un determinismo vital, como afirma Gustavo A. Alfaro (1969: 200) la ascendencia familiar anuncia el carácter del protagonista y el determinismo hereditario anuncia la picardía, pero dentro de la obra este

sujeto consigue una evolución psicológica y busca el ascenso social para superar su condición inicial, utilizando también su voluntad o su libre albedrío (J. A. Garrido Ardila, 2009: 49). Además, es un marginado social, que trabaja en diversas profesiones, pero utiliza la delincuencia como principal medio de supervivencia, valiéndose también del engaño (Garrido Ardila, 2009: 123). El argumento, además, representa la autobiografía del protagonista, que sigue un curso episódico y casi siempre está narrada en primera persona. Esto dota a la narración de dos planos: el del narrador y el del protagonista (2009: 49). El pícaro, en su narración, se dirige a un lector explícito. La narración tiene un objetivo preciso, que en este contexto llamamos caso e implica una tesis dogmática. La tesis dogmática es doble como dobles son los planos de la narración, así, la tesis y el objetivo del protagonista son los del narrador. Dentro de la obra picaresca siempre hay un contraste entre apariencia y realidad, determinismo y libre albedrío, avaricia y caridad (2009: 49). Este género literario surgió en oposición a los libros de caballerías, muy en boga en la época, pero también surgió como crítica a las instituciones españolas y a las clases acomodadas de la sociedad. Aunque se trata de un género originario del siglo XVI, podemos encontrar huellas de este en la época de Mendoza, el siglo XX, por lo que podemos hablar de una neopicaresca o novela picaresca contemporánea (Fallend, 1994: 52). Podemos colocar esta recuperación inmediatamente después del final de la Guerra Civil (1936-1939), etapa en la que se produjo un aumento de estudios, teorías y autores interesados en este tipo de narración. Una de las principales razones fue precisamente el carácter condenatorio hacia la sociedad que la picaresca, en todos sus matices, pone de manifiesto.

Goytisolo declaró:

La novela picaresca, al reflejar la sociedad tal cual es y no tal cual quiere ser, da una lección de valentía, pues en vez de abandonarse a sueños gloriosos o místicos -sustitutivos de esa realidad- se ocupa de exponer las existencias vulgares o mediocres de las víctimas de una crisis; si es literatura de copia, ello no constituye defecto, ya que para copiar se precisa tener los ojos bien abiertos; la copia de la realidad del mal encierra un valor catártico a través de ese mal concreto y presente; en fin, los autores picarescos poseen inteligencia y habilidad para hacer llegar esta voz crítica al público (en Gonzalo Sobejano, 1964: 223-224).

En el Siglo de Oro, la picaresca se centra en una sociedad cristalizada en órdenes sociales preestablecidos, con escasas posibilidades de ascenso y con un claro contraste entre las clases acomodadas, que siempre prosperan, y los marginados sociales, que sufren y pagan por todo. Además, critica a las instituciones españolas que no intervienen, pero aparecen envueltas en un inmovilismo estructural. En cambio, la neopicaresca tiene como referencia histórica el siglo XX, caracterizado por innumerables acontecimientos.

A lo largo del siglo XIX no hubo resonancias significativas, pero en la posguerra se produce un redescubrimiento y un nuevo interés por este género que ofrece un nuevo método de reflexión sobre los acontecimientos contemporáneos (Rosa Fernández Urtasun y Margarita Iriarte López, 2005: 716).

En este periodo se desarrolla otra vez un sentimiento de desorientación y decepción, y la picaresca permite una narración que refleja todos estos aspectos de forma realista. A continuación, llegamos al periodo de la Transición, que con todas sus contradicciones se convierte en un tema fundamental de la narración, en el que el género picaresco produce interés tanto por su riqueza compositiva como por los innumerables significados que encierra. En este estudio veremos cómo *El misterio de la cripta embrujada* de Mendoza es un ejemplo perfecto de neopicaresca, precisamente porque parece haber sido compuesta según los dictados y cánones de la novela picaresca.

En los dos primeros capítulos el principal método utilizado es la comparación, que sirve para comprender las similitudes y diferencias entre estos elementos. En el primer capítulo, se descompone al protagonista mendocino en comparación con las principales características del pícaro clásico, investigando las similitudes y diferencias entre estos dos tipos de personajes. Los criterios de comparación se basan sobre todo en determinados factores: la genealogía familiar, los orígenes y la infancia, aspectos que marcan la condición degradada de toda la vida del protagonista; esta degradación se reitera también en las palabras que el protagonista utiliza para describir a los miembros de su familia. Otros criterios son: la marginación social, tanto desde el punto de vista de los demás personajes como desde el punto de vista del protagonista, que describe a sí mismo en términos poco estimables; la delincuencia y el engaño, que caracterizan al pícaro clásico, son también propios del protagonista mendocino, que recurre a la manipulación, la persuasión y la usurpación de identidad. Los últimos criterios corresponden al determinismo, la evolución psicológica y el ascenso social. A diferencia del pícaro clásico, el protagonista mendocino no aspira al ascenso social, sino a obtener la libertad; y, además, experimenta una evolución psicológica que, sin embargo, no le conduce a la emancipación, ya que es devuelto al manicomio. En el segundo capítulo, se analiza la narrativa de Mendoza a través de su hibridación con la novela picaresca y la novela policíaca, cánones que conforman la base narrativa sobre la que Mendoza escribe su obra. La obra *El misterio de la cripta embrujada* se compone de la fusión de estos dos tipos de narrativa: en lo que respecta a la narrativa detectivesca, el aspecto más notable es la narración del caso que investiga el protagonista. De hecho, la última parte del capítulo se centra en el caso que le asigna el comisario Flores, es decir, la resolución del caso de la desaparición de una niña del colegio de las madres lazaristas de San Gervasio, y en los mecanismos lógicos que utiliza para recabar detalles, testimonios y pruebas. Para resolver este caso, el protagonista se basa en un caso similar ocurrido seis años antes, en 1971, con el que observa numerosas similitudes. El protagonista, mediante hábiles dotes detectivescas que sorprenden al lector, consigue resolver el caso y exponer la solución con un hábil dominio del lenguaje. Al igual que en la evolución psicológica, el protagonista no se ve recompensado con la libertad, sino asfixiado por los

dictados de personas que gozan de una posición social más acomodada, lo que les permite dominar sobre los más débiles. El tercer capítulo está dedicado a la crítica del autor: el autor utiliza la narración para hablar, negativa o positivamente, del mundo que le rodea, y esta es una característica tomada tanto de la novela picaresca como de la novela policíaca. Mendoza dirige sus principales críticas a las instituciones, especialmente a las policiales, caracterizadas por la violencia y la corrupción. Las críticas presentes, pero de menor peso que la anterior, se dirigen a la sociedad, al servicio ferroviario de RENFE y al contexto social y urbano. Mendoza juzga la sociedad ya que es demasiado esquemática y rígida: los ricos tienen cada vez más poder sobre los débiles, que son incapaces de mejorar sus condiciones de vida y su posición social. Esta diferencia entre los estratos acomodados y los menos acomodados también se simboliza en las descripciones de las casas y los barrios en los que viven estas personas, por lo que la descripción del lugar es una pista de la clase social de referencia. Toda la acción transcurre en la ciudad de Barcelona, que goza de gran participación en las descripciones de la obra y, por lo tanto, puede considerarse también un personaje. Barcelona corresponde a un filtro a través del cual puede releerse la degradación de la sociedad contemporánea. El título de esta tesis se centra en la siguiente pregunta: ¿La obra *El misterio de la cripta embrujada* de Eduardo Mendoza puede ser calificada como una narrativa neopicaresca? Considero oportuno responder a esta pregunta a partir de los análisis que he observado a lo largo de los distintos capítulos. En primer lugar, el protagonista mendocino puede considerarse un heredero de la tradición picaresca ya que encarna la mayoría de las características del pícaro tradicional. Estas características también se enfatizan por la condición de locura que caracteriza la personalidad y el método de acción del protagonista. Además, la narración mendocina está caracterizada también por un claro calco de los cánones de la narración picaresca. Mendoza recupera los elementos esenciales de la narración picaresca (la forma autobiográfica narrada en primera persona, el protagonismo de un pícaro, la tesis dogmática, los dos niveles de narración, etc.) y los combina con la narración detectivesca: crea un entrelazamiento entre estos dos tipos de narraciones que encuentran un punto de contacto en la narración de un caso. Estos primeros elementos, el protagonista y la narración, serían suficientes para afirmar que Mendoza es un hábil transmisor de la tradición picaresca. Mendoza logra captar y reelaborar el verdadero propósito de la picaresca: realizar una crítica de la sociedad contemporánea y de sus representantes. *El misterio de la cripta embrujada*, a la luz de lo que ya hemos aprendido, puede calificarse como una obra neopicaresca puesto que se desarrolla en el siglo XX y es una clara recuperación de los cánones de la novela picaresca tradicional adaptados al contexto contemporáneo.

RINGRAZIAMENTI

Vorrei dedicare uno spazio finale della mia tesi per ringraziare le persone che mi hanno accompagnato in diversi momenti della vita e che mi sono state vicine in questo percorso.

A **tutti i professori di spagnolo** che nel mio percorso formativo hanno saputo trasmettermi il loro amore per la materia e non hanno fatto altro che accrescere in me la passione per questa cultura.

Alla mia relattrice, **Rossi Maura**, che mi ha accompagnata in questi mesi e mi ha dato l'opportunità di approfondire un tema a me caro.

A **mamma e papà**, per tutti i sacrifici che avete fatto e i sogni a cui avete rinunciato. Per tutte quelle volte che avete pensato prima al mio bene, questo traguardo è anche vostro.

A **nonna Adriana, nonna Bruna e nonno Angelo**, voi che amate tutti incondizionatamente e donate tutto ciò che avete senza pretese. L'amore dei nonni è un tesoro che bisogna custodire con gelosia perché non si sa fino a quando durerà, questo è quello che mi ha insegnato la nostra **Stella nel cielo**.

A **zio Paolo e zia Daniela**, voi che siete sempre stati e continuerete ad essere più fratelli e confidenti che zii.

A **tutta la mia famiglia**, grazie per supportare ogni mia scelta e per esserci sia nel bene che nel male.

A coloro che mi hanno presa per mano nove anni fa tra dei banchi di scuola e che continuano ad essere mie compagne di vita: **Arianna, Claudia, Margherita, Noemi, Sofia.**

Con voi riesco ad esprimere tutte le sfumature della mia personalità senza timori.

A **Paola e Aurora**, siete l'amicizia più bella ricevuta in questo percorso universitario. A voi che cercate di farmi sempre sorridere.

A **Lorenzo**, tu che sei arrivato inaspettatamente e mi hai insegnato il significato del verbo amare.

Infine, un ultimo ringraziamento alla **mia ansia** perché la **mia determinazione** è più forte.