

UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

Facultad de Humanidades

GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

Curso Académico: 2016

Convocatoria: Junio

Título del Trabajo Fin de Grado: El espacio narrativo y los personajes  
en *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza.

Autora: Rocío Manzano Molina

Tutor: Dr. Francisco Diego Álamo Felices

## RESUMEN

En este trabajo se pretenden cumplir los siguientes objetivos: por un lado, en la parte teórica, se muestra la definición, las funciones, la perspectiva histórica de los autores estudiosos del espacio narrativo y su panorama sistemático; en la parte práctica, se analiza su función en *La verdad sobre el caso Savolta* (1992) y cómo este representa en la obra de Mendoza la condición social de los personajes que la componen.

Por otro lado, se analizarán los personajes novelescos sobre los que se estudiará, a nivel teórico, su vínculo con los diferentes espacios narrativos, centrándonos en su caracterización desde una perspectiva narratológica. Además, este ensayo, en su parte práctica, cuenta con las impresiones sobre los caracteres de mayor trascendencia en *La verdad sobre el caso Savolta* (1992): Javier Miranda, María Coral, Domingo Pajarito de Soto y Leppince. Por último, se cierra con unas conclusiones y su ficha bibliográfica correspondiente.

# ÍNDICE

Resumen.....	2
Índice.....	3
1. Introducción.....	4-5
2. El espacio narrativo.....	6
2.1 Definición y funciones del espacio narrativo.....	6-9
2.2 Aportaciones al estudio del espacio narrativo: perspectiva histórica.....	10-12
2.3 Aportaciones al análisis del espacio narrativo: perspectiva sistemática.....	12-15
2.4 Los espacios ficcionales y reales en <i>La verdad sobre el caso Savolta</i> .....	16-19
2.5 El espacio narrativo en <i>La verdad sobre el caso Savolta</i> como representación del nivel social de los personajes.....	20-23
3. Los personajes novelescos.....	24
3.1 Los personajes y su vínculo con el espacio narrativo.....	24-26
3.2 La caracterización de los personajes novelescos: definición y modalidades.....	27-30
3.3 Impresiones sobre los personajes principales de <i>La verdad sobre el caso Savolta</i> .....	31
3.3.1 Javier Miranda y su protagonismo al final de <i>La verdad sobre el caso Savolta</i> .....	31-34
3.3.2 María Coral: símbolo de la contradicción humana y parodia de la heroína folletinesca.....	35-37
3.3.3 Domingo Pajarito de Soto: representación de un destino trágico.....	37-40
3.3.4 Leprince: hipocresía, astucia y materialismo.....	41-44
4. Conclusiones.....	45-47
5. Bibliografía.....	48-50

# TÍTULO

## **EL ESPACIO NARRATIVO Y LOS PERSONAJES EN *LA VERDAD SOBRE EL CASO SAVOLTA* DE EDUARDO MENDOZA**

Autora

Rocío Manzano Molina

### **1. INTRODUCCIÓN**

#### **1.1 MOTIVACIONES PARA LA ELECCIÓN DEL TEMA DE TFG**

Las principales motivaciones por las que hemos elegido como tema para realizar nuestro Trabajo Final de Grado el análisis del espacio narrativo y los personajes en *La verdad sobre el caso Savolta* (1992) de Eduardo Mendoza han sido las siguientes:

Para comenzar es fundamental la investigación teórica acerca del panorama histórico de teóricos que han analizado las funciones del espacio y los personajes en la novela porque demuestra la influencia del primero en el desarrollo de la trama. Además, también es de gran interés el estudio del papel que ejercen los personajes en el desarrollo de la novela y su relación con el aspecto espacio-temporal de la obra.

#### **1.2 OBJETIVOS Y FINES**

En este trabajo los objetivos y fines fundamentales que intentamos cumplir son los siguientes:

En primer lugar, con el análisis del papel del espacio narrativo en la novela, nuestro objetivo era demostrar, desde la narratología, su importante función en la estructura, sintaxis e interpretación de la obra con el fin de refutar algunas tesis erradas que le restaban valor y le concedían mayor interés al estudio de las funciones del tiempo en la novela. Para ilustrar las ideas expuestas en este

trabajo ofrecemos como caso referencial el estudio del espacio narrativo en la obra de Eduardo Mendoza anteriormente referida.

En segundo lugar, otro objetivo que intentaremos cumplir es el de mostrar la caracterización de los personajes novelescos desde una perspectiva narratológica, tanto en un marco teórico como práctico, utilizando como modelo pragmático la obra mendoziana nombrada anteriormente. Con el objetivo de reflejar las características principales de los personajes novelescos perseguimos el fin de demostrar la innegable relación que existe entre estos y el espacio narrativo en cualquier obra.

### **1.3 BASES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS**

El presente trabajo corresponde al ámbito de estudio de la teoría de la narrativa y, más concretamente, se centra en el estudio de algunos aspectos de la narratología utilizando para ello dos bases teóricas: el libro de José Rafael Valles Calatrava (1999) titulado *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza* y el artículo de Francisco Diego Álamo Felices (2008) que lleva por título “La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas”.

Además, en la redacción de este TFG, hemos empleado la metodología que mostraremos a continuación. En primer lugar, hemos incluido en este trabajo la definición de espacio narrativo utilizando las tesis expuestas por Natalia Álvarez Méndez (2003) en su artículo “Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea” y las ideas de Antonio Garrido Domínguez (1996) de su obra *El texto narrativo* y una breve exposición sistemática e histórica acerca de los estudios teóricos que se han llevado a cabo por críticos literarios sobre el nombrado elemento de la narración. En segundo lugar, hemos realizado un análisis sobre el papel del espacio narrativo y los personajes en *La verdad sobre el caso Savolta* (1992) de Eduardo Mendoza, sirviéndonos de guía para realizar estas partes del trabajo la consulta de la obra coordinada por José Vicente Saval conocida con el nombre de *La verdad sobre el caso Mendoza* (2005).

## 2. EL ESPACIO NARRATIVO

### 2.1 DEFINICIÓN Y FUNCIONES DEL ESPACIO NARRATIVO

Para analizar el papel del espacio narrativo en la novela, tanto en su evolución histórica como desde una perspectiva sistemática, es fundamental que previamente se ofrezca la definición y las funciones que desempeña. Primero, se comenzará mostrando una definición del concepto utilizando como punto de partida los planteamientos de Antonio Garrido Domínguez en su obra titulada *El texto narrativo* (1996). En este trabajo se siguen las ideas de dicho teórico en el que se sostiene que el espacio narrativo, no sólo es un término literario, sino que también es visto como una realidad del texto, en el que su mayor o menor grado de verosimilitud queda determinado por el tipo de lenguaje con el que se refleje en la obra literaria. De esta forma, se aprecia que se trataría de un espacio imaginario, cuya organización, en general, conduce a forjar la impresión en el lector de que se adentra en una realidad dentro de la ficción; no obstante, esto no siempre sucede porque en algunos géneros literarios, como es el caso de la novela de ciencia ficción, se reproduce un espacio narrativo alejado de la realidad y carente de verosimilitud (Garrido Domínguez, 1996: 207-209).

Además, siguiendo con las aportaciones de Domínguez, es posible destacar la importancia del espacio narrativo en la novela por ser el medio mediante el que el escritor transmite a los demás sus conocimientos y sentimientos. Así, se percibe claramente su simbolismo. También es de vital importancia recordar que este actúa como una condición subjetiva de la visión exterior que posee el propio autor de la obra sobre su propia creación y compone, junto al tiempo narrativo, una de las principales fuentes de expresión del conocimiento por parte del escritor (Garrido Domínguez, 1996:210). En definitiva, se hace hincapié en el vínculo entre el espacio y el tiempo narrativo y la primordial labor del primero debido a que este es el lugar en el que la acción narrativa adquiere su forma y sus progresos principales. Esta avanza y varía conforme los personajes se mueven en el espacio narrativo. A modo de conclusión, se puede asegurar que el espacio narrativo no se trata únicamente del elemento que sostiene la trama narrativa, sino que es el que produce los sucesos vividos por los personajes novelescos (Garrido Domínguez, 1996: 211-214).

Después de haber descrito el término de espacio narrativo se procede a comentar sus funciones principales en la novela y para ello se continúa con las tesis del profesor Antonio Garrido. El espacio narrativo aporta a la obra literaria orden y claridad. En efecto, tanto el texto como la organización de su microestructura hallan en el espacio narrativo su apoyo central. También conviene señalar que este es el único elemento que es capaz de conceder por sí solo a la novela una

verosimilitud necesaria para que al lector le agrade lo que está leyendo. No obstante, este aspecto de la novela está relacionado con otros como los personajes o el tiempo, que funcionan como pilares en los que se apoya la trama para desarrollarse con naturalidad. Esto significa que todos los elementos de una novela son importantes y es por ello que no se puede ni se debe excluir el papel del espacio narrativo en ella (Garrido Domínguez, 1996: 215-217).

Con respecto al vínculo entre el personaje y el espacio, según Garrido Domínguez (1996:218) sería interesante subrayar que el segundo término mencionado es una marca de la personalidad del primero, por lo que determina la caracterización del personaje novelesco, tanto su forma de pensar, su carácter como su manera de relacionarse con el mundo que le rodea. El hecho de que habitualmente este se refleje con el propio punto de vista de los personajes es algo muy significativo porque provoca que ese juicio emitido sobre la topografía de la novela se transforme rápidamente en un rasgo identificativo del ser que habita la obra. Esto conduce a pensar que los personajes circulan por espacios que configuran el reflejo de sus caracteres. En consecuencia, lo común es que cada personaje posea una parte del espacio narrativo de una manera muy concreta, o lo que es lo mismo, una suerte de leitmotive, en el que cada vez que aparece un personaje se le relaciona con el lugar que más frecuenta, llegando el lector a identificar dicho emplazamiento con un miembro de los que aparecen en la novela (Garrido Domínguez, 1996: 220-222).

En este ensayo se coincidimos con Garrido Domínguez (1996:233-235), en que la otra función del espacio narrativo de gran peso en la novela consiste en que cumple un papel decisivo en el orden de la estructura narrativa. Un ejemplo de esto sería el caso de la descripción que produce una memoria activa de gran relevancia para el transcurso de los acontecimientos, debido a que ayuda a la explicación lógica de la causa de ciertos comportamientos de un personaje o la razón por la que ha sucedido algo en un lugar. También llama la atención el hecho de que la descripción ejerce una nítida influencia en la estructura del texto narrativo puesto que en algunas ocasiones introduce una pausa en él, frenándolo, cambiando su ritmo y atrasando el desenlace de la trama; un suspense que convierte a la novela en un género repleto de intriga; recurso muy valorado por los lectores. Por último, sobre el influjo de la descripción en la estructura del relato se observa, junto a Garrido Domínguez (1996:237), que le da protagonismo al lector porque lo convierte en un elemento activo dentro de la ficción novelesca, incorporándolo en el interior de las páginas del relato y ayudando al receptor de la obra para que comprenda de forma sencilla y rápida el mensaje de la novela.

Sin embargo, estas explicaciones acerca de las funciones del espacio narrativo en la novela quedarían incompletas si no incluyésemos los estudios de Natalia Álvarez Méndez (2003) en el artículo titulado “Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea” en el que se amplían las ideas comentadas anteriormente. Al igual que Álvarez Méndez (2003:555-557), observamos que el espacio en muchas obras literarias se presenta como el protagonista de la historia contada, dotándose de variados e infinitos significados mediante el reflejo de emplazamientos que poseen un gran simbolismo y que crean universos ficcionales no sólo similares al mundo real, sino fantásticos o incluso mundos nuevos totalmente alejados de la concepción que tenemos de la vida real. En efecto, esto nos lleva a la deducción de que el espacio gana protagonismo en la obra gracias a su carácter de signo, formado por diversas perspectivas (Camarero, 1994:92-93): la del espacio del discurso o significante, compuesta por todos los signos que aparecen en el texto; la del espacio del objeto o referente, situando el emplazamiento físico como elemento espacial que el autor muestra en la novela; y la perspectiva del espacio de la historia o el significado, que es el que posee el argumento de la novela y el que permite al autor que le conceda protagonismo y simbolismo a los diferentes lugares que aparezcan en ella.

Tomando como punto de referencia las reflexiones de Álvarez Méndez (2003:560-563), convendría completar este apartado con la explicación de tres funciones del espacio narrativo muy importantes: la función sintáctica, la semántica y la pragmática. En primer lugar, comenzando con la función sintáctica, se observa que el espacio narrativo desempeña una función sintáctica trascendental en la acción novelesca porque en él viven los personajes y se desarrollan todos los acontecimientos de la obra. Además, este componente narrativo establece una sintaxis específica en el texto mediante la distribución de los distintos lugares en los que se desarrolla la trama, al mismo tiempo que relaciona sus formas con los mensajes que transmite la historia que se está contando. Por ello, el espacio narrativo, refleja cómo es el medio en el que habitan las personas en el mundo real a la misma vez que crea una realidad que sólo existe en un universo ficcional. En resumen, el espacio narrativo determina la sintaxis de la novela ya que establece cómo debe ser la estructura de la obra y también interviene en la invención de una realidad dual dentro del texto: el mundo ficcional creado por el autor y la representación del mundo real realizada por la descripción de los espacios narrativos (Álvarez Méndez, 2003:565). Tras haber comentado la función sintáctica se ofrecerá una aproximación acerca de la función semántica del espacio narrativo como señalaba Álvarez Méndez (2003:565). Se considera de vital importancia prestar atención al valor semántico del espacio narrativo porque subordina la visión del lector sobre la realidad del mundo ficcional presentado en la obra.

En sintonía con Álvarez Méndez (2003:566) sostenemos que la función semántica es tan primordial como la sintáctica y aporta una gran variedad interpretativa. De hecho, el espacio narrativo llega a ser en el texto literario un signo que posee determinadas habilidades dentro de la semántica que dan la posibilidad de que el autor diseñe e identifique el mundo ficcional que interpretará el receptor de la obra una vez que haya leído el libro. Tampoco se puede obviar que el espacio aumenta su función semántica por su vínculo con los personajes puesto que a cada uno de ellos le pertenece su lugar, tanto en la intimidad de su casa como en un ámbito público, que se separa drásticamente de otros sitios que no les corresponden. Así, se confirma que la gran riqueza semántica presente en el espacio narrativo reside en un escenario que, al hallarse habitado por individuos relacionados con el lugar de la historia que tienen asignado, gana significación y perfila un exhaustivo retrato de sus personajes. Como consecuencia, el espacio narrativo es percibido, tanto por el autor como por el lector, con una percepción semántica, consiguiendo que los emplazamientos narrativos no estén carentes de significación, sino lugares que se encuentran en relación con los personajes y los sucesos de la novela (Álvarez Méndez, 2003:567).

Por último, para finalizar este apartado, no se puede ignorar la función pragmática del espacio narrativo, tema escasamente tratado por la mayoría de los estudiosos de la narratología. El espacio de la lectura posee tanto valor en algunas novelas que el resto de sus elementos reciben su influencia, llegando incluso a ser este la llave para descifrar el sentido de la obra que los lectores puedan estar leyendo. Es por ello fundamental el estudio y análisis de la función pragmática del espacio narrativo. Resulta llamativo el hecho de que el lector, durante la lectura de una novela, es sorprendido constantemente ya que descubre en cada página información implícita ofrecida por el espacio narrativo. De ahí, se deduce que la reconstrucción del espacio llevada a cabo por el lector es completamente necesaria para forjar los componentes del esquema de la comunicación, constituido por el emisor (autor), el mensaje (texto) y el receptor (lector) (Álvarez Méndez, 2003:568). Por estos motivos, es preciso demostrar el protagonismo de la función pragmática del espacio narrativo en la novela confirmado por su unión con las ideas del autor, los personajes de la novela y su trama. En conclusión, el espacio narrativo presenta gran valor a nivel sintáctico, semántico y pragmático. Además, posee un simbolismo que le concede un fuerte valor significativo que, algunas veces, logra ser más intenso que los personajes que se encuentran en él. Por estas razones sería conveniente que se trabajase en el análisis de este elemento narratológico, incluyendo en las obras tanto aspectos teóricos como prácticos desde una perspectiva histórica y sistemática, al igual que ya lo hicieron los autores antes mencionados: Natalia Álvarez Méndez (2003:549-570), Antonio Garrido Domínguez (1996:207-237) y José Rafael Valles Calatrava (1999: 12-30).

## 2.2 APORTACIONES FUNDAMENTALES AL ESTUDIO DEL ESPACIO NARRATIVO: PERSPECTIVA HISTÓRICA

En la muestra acerca de las aportaciones principales al estudio del espacio narrativo desde una perspectiva histórica cabe destacar el trabajo ofrecido por José Rafael Valles Calatrava, en quien nos hemos basado para elaborar este apartado del ensayo. Con las investigaciones del profesor Valles Calatrava (1999:12), vemos que ya desde las ideas de Platón y Aristóteles, el espacio se comenzó observándolo, en un principio, como un aspecto independiente del tiempo, constituyendo una parte de la novela en la que suceden los hechos y se encuentran los personajes. Sería esta característica, sobresaliente en el medio ambiente salvaje de la literatura romántica, por ejemplo, la que ha conducido a ópticas como la conocida con el nombre de “novela urbana/rural” o a servirse de la relevancia de este aspecto para mostrar diferentes tipos narrativos: “novela de espacio” para Kayser (1948:482), por mostrar algunos ejemplos (Valles Calatrava, 1999:12).

Además, según Lidio Nieto (1984:103-104), el vínculo entre espacio y tiempo se comenzó a percibir con pensadores como Leibniz y Kant. Leibniz defendía que “el espacio es un orden de coexistencia de los datos” y Kant los describió juntos en la “Estética trascendental” de la *Crítica de la razón pura* (1781) como puntos en los que se organizan todas las visiones del conjunto de emociones que son un preludio de las visiones finales. Autores como Hegel y Bergson unían los dos términos: para Hegel el espacio es una verdad precisa que únicamente presenta veracidad cuando está en relación con el tiempo: conforma un “ahora”, por lo que tiempo y espacio se encuentran estrechamente ligados; Bergson asocia los dos términos como acepciones que residen en nuestro pensamiento y que solamente se desarrollan en él estableciendo como una serie lo que exclusivamente se ofrece como un flujo de procesos físicos. La evolución de las ciencias experimentales ha contribuido a demostrar, con mayor vigor si cabe, la relación entre los dos conceptos: la teoría de la relatividad de Einstein confirmó las profundas vinculaciones entre espacio y tiempo (Valles, 1999:12).

Mijail Bajtín (1937-38:236) cogió de la teoría de la relatividad la acepción de *cronotopo*, de “tiempo-espacio”, tras acudir en 1925 a una exposición de A.A.Ujtomski sobre el cronotopo en biología en la que se trataron también disciplinas artísticas; de esta forma, el autor ruso incorporó el término en la teoría de la literatura en su trabajo “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, (1937-1938), para demostrar “la unión principal entre tiempo y espacio en el ámbito literario” (Bajtín, 1937-38: 237). Describe de esta forma Bajtín el cronotopo:

*En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico (Bajtín, 1937-1938: 237- 238).*

Bajtín (1937-1938:239) investigó el cronotopo de la novela clásica diferenciando en su interior la novela griega a la que denomina “novela de aventuras y de la prueba”, la “novela de aventuras costumbrista” y la “novela biográfica”. Además, analizó cómo se entrelazaban las nociones de tiempo y espacio en la obra de Rabelais y también investigó el papel que cumplía el cronotopo en la novela de estilo caballeresco, influida por el reflejo de “un universo milagroso en el momento de las hazañas” (Bajtín, 1937-1938:240). De esta forma, el cronotopo se plasma como un término que se dirige al establecimiento tempo-espacial de la “historia” en la narratología y que se sitúa en esta como una pieza clave de la configuración y el muestrario de los variados estilos y formas narrativas (Valles, 1999:13).

En este apartado del ensayo también es preciso indicar las aportaciones que ha concedido sobre el tema que nos ocupa E.M. Forster (1983:148). Este autor, en la última de sus ponencias ofrecidas en el año 1927 en el Trinity College y editada en la obra *Aspectos de la novela* titulada “Pattern y Rythm”, menciona como muestras de distribución de la forma novelística el trabajo de *Roman Pictures* (1923) del escritor Percy Lubbock, cuyo engranaje de capítulos es similar a una red entretejida, y *Thais* (1890) de Anatole France, en el que su último y decisivo intercambio de roles acontecido en los dos personajes protagonistas le lleva a parecer un reloj de arena en su estructura (Forster, 1983:149-152). Y aunque, como adelantó Baquero Goyanes (1970:231), ya Sterne ironizaba con la escenificación lineal en los episodios del *Tristram Shandy* (1773), la disminución de las organizaciones narrativas a formas geométricas, la demostración del parecido entre la distribución de la narración y dichas formas geométricas se ha convertido en un aspecto tratado de forma habitual en la crítica narrativa desde ese momento.

Como indica Valles Calatrava (1999:15), en nuestro país, Baquero Goyanes (1970:232), guiándose del concepto *pattern* de Forster, añadió en su obra *Estructuras de la novela actual* (1970) dos apartados vinculados a estos temas. En el capítulo titulado “Estructuras geométricas”, tomando como base el planteamiento de “forma” defendido por Forster (1983:150), comenta diferentes

maneras de ordenación en la estructura narrativa a través de figuras geométricas: la circular *Finnegan's Wake* (1962) de James Joyce, la ofrecida mediante círculos concéntricos en la obra *Ulysses* (1922) del autor anterior, los espacios descriptivos en forma de díptico en *Auto de fe* (1968) de Carlos Rojas, en tríptico como se refleja en la obra *Una mujer para el apocalipsis* (1968) de Vintila Horia, en forma de álbum fotográfico en *La Recherche du temps perdu* (1927) de Marcel Proust, etc.

Finalmente, concluimos este apartado con la aportación teórica sobre el espacio en la narrativa de Gabriel Zoran (1984:309-335). Este autor, en su amplio artículo publicado en el año 1984 que lleva por título "Towards a Theory of Space in Narrative", señala cómo el vínculo entre el espacio y el tiempo es únicamente uno de los numerosos elementos de una organización vastísima y complicada. Zoran decide diferenciar tres formas de organización del espacio textual en estrecha relación con el mundo físico y verdadero, el argumento de la historia y el orden formal del texto: 1) el nivel topográfico, en el que el espacio existe como un elemento permanente y paralizado; 2) el nivel de la estructura cronotópica, vista como una incorporación del tiempo en el espacio dirigida en especial a las alteraciones de los personajes y sus desplazamientos; 3) el nivel textual en el que sería de vital importancia detallar la disposición de la organización espacial fijando la atención en tres planteamientos: las consecuencias de la elección de una forma de lenguaje determinado que no permite la representación de todas las características de los elementos ofrecidos, la disposición y extensión cronológica del tiempo y la óptica y recepción del espacio a través de las ideas del lector (Valles, 1999:18).

### **2.3 APORTACIONES AL ANÁLISIS DEL ESPACIO NARRATIVO: PERSPECTIVA SISTEMÁTICA**

El profesor Valles, con su obra *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza* (1999) ha sido uno de los autores que han servido de guía para mostrar este análisis del espacio narrativo desde una perspectiva sistemática. Mostramos nuestro acuerdo con él (Valles, 1999:25) cuando refleja que el espacio narrativo se organiza de una manera específica y mantiene un vínculo innegable con el tiempo, la descripción, la narración y con otros elementos del interior del texto en el que participan el escritor y el lector implícito. Los distintos espacios narrativos se perciben como localizaciones y se muestran y organizan de una forma específica mediante los códigos narrativos, pero también son situados en una determinada continuidad en la que cada espacio mostrado es contrario a los demás. Esta continuidad se plasma

en el texto a través de un vínculo de proximidad/alejamiento con el suceso que acontece, la acción del personaje y el propio ejercicio lector que habitualmente ha sido reflejado mediante el sistema ilustrativo de “aquí/allí” (Valles,1999:26). De esta forma, Zoran (1984:319), autor para el que el espacio narrativo se organiza en el texto como un “campo de visión”, describe el espacio narrativo de la siguiente forma: *parte del mundo percibida como presente “aquí” en oposición a otros campos de visión anteriores o posteriores, percibidos como existentes “allí”*. Similar es la diferenciación defendida por Lidio Nieto en “Tiempo y espacio en el relato” (1984:16) al separar como punto cero de la cronología y el espacio narrativo el “ahora” y “ahí” de las prolongadas alteraciones que los transforman en un “ahora no” y “ahí no” (Valles, 1999:26).

Darío Villanueva (1989) también comparte aportaciones sobre el espacio narrativo afirmando lo siguiente: *en ningún otro aspecto del texto narrativo se advierte con mayor intensidad ese esquematismo, y se configura la presencia de un “lector implícito” que se encuentra más lleno de competencias que en el de la construcción de los espacios narrativos* (Villanueva, 1989:43).

Y, efectivamente, basándonos en el lector implícito, observamos que la organización espacial no es exclusivamente empleada en el texto multitud de veces como elemento principal determinado para guiar una específica técnica de lectura (recordando, por ejemplo, los “planos” de distintas obras narrativas de género policíaco) sino que, en la mayoría de las ocasiones, se descubre como uno de los aspectos que aporta más opciones de apoyo interpretativo e incursión trascendental del lector, que precisa crear en su mente los elementos del espacio narrativo no definidos, comparar con sus impresiones los sitios que son familiares para él, etc (Valles, 1999:27). Además, el vínculo del espacio narrativo con la estructuración temporal de la obra ha sido también extensamente tratado por diferentes críticos literarios. Si la incorporación del tiempo y el espacio forma el marco ambiental y el lugar de actuación y hacen más sencilla la lógica en el texto, estos elementos permitirán la suspensión o el desarrollo de los episodios, renovarán la narración y lo pondrán ante la mirada del lector a través de las señales espacio-temporales (Hamburger, 1957:96-99) y ayudarán a que surjan las perspectivas reales o ficcionales del universo que se confirmarán en la extensión temporal de los hechos de la novela (Genette, 1972 :122-144).

La descripción en el espacio narrativo es uno de los temas más investigados en la narratología, ya sea tomando como punto de partida la diferencia entre las dos o señalando su relación aunque predominen entre ambas algunas distinciones. Según Todorov (1966:388-92) y Bourneuf-Ouellet (1972:124), narración y descripción son dos aspectos diferentes, separados por el

paso de sucesos en oposición con la interrelación de materias físicas o por la conversión narrativa y el ritmo variable de la narración que la distingue de la descripción en la que predomina como su principal rasgo característico la permanencia. El segundo grupo de autores, sin embargo, señalan la conexión entre el espacio narrativo y el tiempo debido a su similitud. Martínez Bonati (1960:50-53) opina que, aunque la narración y la descripción son diferentes porque la primera representa lo variable frente a la segunda que simboliza la permanencia, las dos coinciden en que poseen una idéntica distinción lógica- la plasmación lingüística de la individualidad de los personajes de la novela-y se presentan como dos elementos de una misma función en el discurso. Genette (1972:122-144) relaciona el desarrollo del tiempo y de los sucesos a la narración y la pausa del tiempo y la organización del espacio al elemento descriptivo (Valles, 1999:28).

En cuanto al papel de la narración en el espacio narrativo, cabe destacar el trabajo de Hamon *Introduction à l'analyse du descriptif* (1981:470) en el que el autor detalla la relevancia de la descripción debido a que sirve para establecer un orden textual adecuado y también subraya su aportación a la credibilidad de los hechos narrados en la novela. También señala sus vínculos con diferentes géneros discursivos y sus alternancias entre el proceso de enumeración y demuestra la necesidad de una dual estrategia semántica o de lenguaje en el autor y el lector. Además, Hamon analiza la descripción como un elemento de la narración apoyado en un conjunto de correspondencias ordenadas de mayor a menor hegemonía textual entre una “denominación”, que no en todas las ocasiones se encuentra indicada en el texto, y una “ampliación” o vínculo de elementos coordinados o subordinados, entre los que debemos diferenciar la denominada “nomenclatura” o serie de aspectos integrantes y la “predicación” o listado de adjetivaciones.

Por último, otro asunto primordial de la función del espacio narrativo en la novela sería la influencia que ejerce en los signos ilustrativos y en la distancia, tema que Genette (1972:183-224) trabajó introduciendo su término denominado *modo*, y que López-Landy en su obra *El espacio novelesco en la obra de Galdós* (1979:120-125) orientó de manera más específica al añadir un nexo entre la muestra del espacio narrativo dentro del terreno de la novela en relación con la óptica del lector y el asunto de la distancia (Valles,1999:28-29). Con respecto al punto de vista, esta representación del espacio narrativo se crea gracias a unos instrumentos focalizadores que dejan que el lector tenga diferentes ópticas sobre la construcción del espacio narrativo en la novela que se está leyendo (Weisgerber,1978:14-15). Este autor añade que el descubrimiento cercano carece de objetividad y se encuentra acotado por ciertos límites del espacio narrativo como, por ejemplo, la actuación del personaje en la focalización interna, la simple simbolización realista de

emplazamientos ejecutada en la focalización externa o la representación de las ideas o emociones de un personaje llevado a cabo por el narrador omnisciente. Además, el tema de la distancia analizada por Genette (1972:125-130), y tratado también por conocidos estudiosos de teoría de la narrativa como Dolezel (1997:100-103), Beltrán (2014:305-308) y Chatman (2013:130-136), desde la distancia del denominado “discurso narrativizado” a la proximidad del “mimético” llegando incluso hasta el estado central del texto “transpuesto” (Genette,1972:135-144) que influye también en la recepción del espacio narrativo del narrador y los personajes. Bal (1987:107), por su parte, determina cómo la situación de proximidad o alejamiento de los personajes con respecto al espacio narrativo reflejado en la novela da lugar a una óptica minuciosa o, al contrario, a una óptica genérica, menos rica en puntualizaciones (Valles, 1999:29).

Para finalizar este apartado del trabajo, sería muy pertinente a modo de valoración general, ofrecer una conclusión sobre todo lo expuesto hasta ahora. Así, es posible terminar afirmando que el espacio narrativo es contemplado como un elemento de la novela cuya nota predominante sería su elaborada y complicada labor a causa de sus numerosas conexiones no exclusivamente con otros componentes del texto narrativo (sucesos, cronología, lector explícito e implícito, actuaciones de los personajes...) sino también con otros signos paratextuales (Valles, 1999:29-30). Sin embargo, de poco servirían estas aportaciones teóricas sobre el espacio narrativo, tanto a nivel histórico como sistemático, si no se completasen con un estudio de ejemplificación práctica acerca del espacio narrativo y de los elementos que lo componen; para realizar este objetivo, nos centraremos en el análisis de la novela de Eduardo Mendoza titulada *La verdad sobre el caso Savolta* (1992) (también conocida actualmente como *Los soldados de Catalunya* (1992).

## 2.4 LOS ESPACIOS FICCIONALES Y REALES EN *LA VERDAD SOBRE EL CASO SAVOLTA*

José V. Saval en *La verdad sobre el caso Mendoza* (2005) muestra la forma en la que se presentan los espacios narrativos ficcionales y reales en la novela de Eduardo Mendoza conocida con el nombre de *La verdad sobre el caso Savolta* (1992). Eduardo Mendoza, en el texto que acabamos de nombrar, se caracteriza por conceder libertad al lector, quien desde el año 1975, descubre su poder creativo y su capacidad para tomar sus propias decisiones. Este lector se percata de que Mendoza manifiesta en sus obras una ideología progresista a través del empleo de la ironía, el humor y la metaficción. La reconstrucción de las costumbres literarias será la razón por la que Mendoza construye en su obra un espacio ficcional en el que el lector se desplaza entre distintas realidades que se encuentran alrededor de la historia narrada. De esta forma se comprende que nuestro autor contemple la literatura como una disciplina que se halla en constante movimiento y cambio (Saval, 2005:241).

Eduardo Mendoza en 1975 crea un espacio dirigido a un lector que percibe la posibilidad de adentrarse en el interior del argumento del libro porque el texto le concede ese privilegio. *La verdad sobre el caso Savolta* (1992) contiene la incorporación de numerosos elementos paratextuales como es el caso de los artículos de las confusas pruebas sobre el asesinato. Coincidimos con Saval (2005:241) en que las pruebas sobre el asesinato de Savolta son elementos paratextuales y piezas que conforman la construcción de la historia porque su labor es la de reflejar diferentes realidades ficcionales por una parte y, por la otra, tratan de acabar con toda intención de elaborar una hipótesis lógica del caso centrada en una decisión razonable. Por ejemplo, en el momento en el que el juez Davidson en el año 1927 interroga a Javier Miranda sobre el fallecimiento del periodista Domingo Pajarito de Soto: “¿Dudaba usted de que la muerte de Pajarito de Soto fuese accidental?” (Mendoza, 1992:98), el pasado que correspondería a la narración de los hechos todavía no se ha mencionado en este suceso (Saval, 2005:241).

Las relaciones entre los diferentes capítulos de la narración son puestas en marcha por el propio lector de la novela mediante lo que Benjamin (1999:301) observó, al estudiar la organización formal de los cuentos tradicionales, como la actividad centrada en la incorporación de espacios narrativos realizados por el lector. Estos son perceptibles en las conversaciones entre varios personajes o las descripciones de Javier Miranda, las cuales son vistas desde un proceso narrativo que no se encuentra sometido a las ideas emitidas por la pareja de autor-detective. El escritor opina

que la actuación de la técnica del montaje en el interior de una obra literaria influye en su forma y en su significado: “*explodes the framework of the novel, bursts its limits both stylistically and structurally*”(Benjamin,1999:302). Siguiendo de nuevo los planteamientos de Benjamin (1999:303), observamos que la inclusión de la técnica del montaje en *La verdad sobre el caso Savolta* (1992) determinaría su estilo, por ser una obra en la que predomina la presencia de los textos extra-narrativos. Su estilo es comprendido como democrático porque el sentido de la novela no está decidido por el juicio del detective y muestra a la misma vez un espacio que concede libre albedrío al lector, que crea los vínculos entre las numerosas tramas de la obra. Teniendo en cuenta las tesis de Benjamin (1999:305), la organización formal de la obra se vería determinada por el montaje, puesto que Mendoza manifiesta una original estructuración de la obra que se halla dividida en múltiples fragmentos. Dichos fragmentos se distribuyen mediante los espacios narrativos que se dividen en diferentes capítulos en la obra que lleva por título *La verdad sobre el caso Savolta* (1992) (Saval, 2005: 243-244).

Los espacios narrativos en blanco que se presentan en la primera y segunda parte de la obra, cuando la narración se traslada del presente plasmado por Javier Miranda al pasado que lo envuelve, determinan el vínculo del lector con la obra narrativa porque la conexión entre los dos momentos cronológicos, entre los años 1918 y 1927, permanece estática y de un modo abstracto en el interior del blanco narrativo, permitiendo al lector que emita un juicio sobre la novela. Esto significa que todo lo implícito en la obra de Mendoza, como es el caso de la relación entre el periodista Domingo Pajarito de Soto, la carta que él envía y el fallecimiento de Savolta, están conectados con el momento presente de la historia narrada y se mantienen ocultos tras los vacíos textuales. De esta forma, los vacíos textuales en el espacio narrativo confirman que el lector descubre que la realidad de *La verdad sobre el caso Savolta* (1992) se deja ver mediante los diversos puntos de vista y las tramas de los personajes que participan en la novela además de que los espacios narrativos en los que se mueven están mezclados como si fuesen una telaraña que descubre de forma progresiva la realidad social contemplada desde un gran abanico de diversas ideas (Saval, 2005:244-245).

Eduardo Mendoza en *La verdad sobre el caso Savolta* (1992) crea un lector hermenéutico que descubre que la carta de Domingo Pajarito de Soto puede que le conduzca a entender el vínculo de la misma con el caso de asesinato en el que murió Savolta en el año 1927. La conexión entre los dos momentos narrativos no la ofrece el narrador de la obra, sino que es el lector el que llega a este descubrimiento y decide su relevancia en la historia en el instante en el que el texto lo incorpora tras un vacío textual. Es decir, los espacios narrativos que se acaban de mencionar influyen en el vínculo

que establece el lector con la obra debido a que la coincidencia entre las dos secuencias cronológicas narrativas se mantiene estática en el interior del blanco textual, advirtiendo al lector de que debe emitir un juicio sobre el contenido que él observa en la novela. El lector se considera hermeneúutico porque es el encargado de eliminar, unir y aclarar los aspectos que se deben investigar para descubrir al culpable de los asesinatos del periodista Pajarito de Soto y del empresario Savolta (Saval 2005:245).

Linda Hutcheon en *Theory of Parody* (1985), defiende que el empleo literario de la parodia intenta introducir los modelos estéticos y el contenido de un mensaje artístico en el interior de un estilo innovador y original, conduciendo a una “*repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity*”, es decir, “*repetición con una distancia crítica, que marca una mayor diferencia que similitud*” (Hutcheon,1985:6). La trascendencia de la carta conforme avanza la segunda parte de la obra adquiere una mayor certeza para el lector, el narrador y los personajes que constituyen la novela, en el momento en el que el policía Vázquez acude al manicomio para hablar con Nemesio Cabra. Este personaje advierte al comisario de que hay una carta muy importante a la hora de resolver el caso porque puede servir de prueba determinante para descubrir cuál es la verdad: “*la carta lo dice todo... la carta: encuéntrela y ella le dirá quién mató a Pere Parells. No se lo digo yo, señor comisario. Es Jesucristo quien habla por mi boca*” (Mendoza, 1992:149).

Además, se observa que los aspectos que conforman el texto y el mensaje metafórico de la ficción policiaca se presentan en *La verdad sobre el caso Savolta* (1992) de una forma humorística y con un toque de ironía debido a su incapacidad para concluir. El desenlace jamás aparece en la novela, la trama no finaliza en el último párrafo del libro y el final queda abierto con la intención de que el lector, con su creatividad, aporte una solución a las diversas opciones mostradas en la novela. La obra mendoziana también refleja que la realidad, lejos de ser obviada, posee una gran relevancia para el autor debido a que se trata de un marco social que contiene los vínculos entre los personajes ficcionales en el interior de la obra cuando el lector ha verificado cuáles son las estrategias metaficcionales retratadas por Eduardo Mendoza. Brian McHale, en su investigación acerca de *El nombre de la Rosa* (1980) de Umberto Eco en *Constructing Postmodernism* (1992), defiende que las técnicas metaficcionales, en los textos que relacionan estructuras formales asociadas a la ficción detectivesca, añaden asuntos ontológicos; diferentes lugares trascendentales que albergan múltiples realidades. McHale sostiene que: “*what rushes in, then, when the anti-detective story empties the detective model of its epistemological structure and thematics?*” (McHale, 1992:151).

Para ampliar el análisis de la metaficción y su relación con los espacios narrativos, ofrecido en este trabajo en el que el principal texto ha sido el de Brian McHale, se deben también seguir los estudios llevados a cabo por Patricia Waugh. Según Waugh (1984:10), la metaficción descrita por McHale, precisa el nacimiento de una nueva realidad que sería la de Mendoza-escritor adentrado en la ficción de la obra tomando como punto de partida un presente que habla sobre un pasado irreal. Los toques metaficcionales y el borroso conocimiento de Javier Miranda sobre su pasado, como prueba de la incapacidad de dotar de un significado concreto a la realidad mediante la ficción, rompen el límite entre ambos elementos narrativos. Es decir, Mendoza duda sobre la esencia de la realidad mediante el personaje de Miranda y la metaficción que presenta en la trama. *La verdad sobre el caso Savolta* (1992) posee un carácter metafísico por llevar a cabo una ruptura de los límites que separan la realidad de la ficción a través del empleo de la metaficción, la cual transmite una evolución de los mundos significativos del lector. La función de esta técnica narrativa sería la de obligar al lector a que opine sobre lo que ha leído tomando como punto de referencia los datos ofrecidos en la obra por Mendoza, el escritor real que ofrece, según Waugh: “*accurate models of understanding the contemporary experience of the world*” (Waugh, 1984:11).

Eduardo Mendoza plasma en *La verdad sobre el caso Savolta* (1992) que si la carta poseída por Leppince motiva a Miranda para narrar acerca del pasado, quiere decir que él, partiendo del presente que se halla en la ficción narrativa, ha alcanzado una realidad, también ficcional, gracias al lenguaje. De esta forma, en el capítulo del libro en el que Javier Miranda se dirige a los lectores diciéndoles: “*qué bien, pensarán los lectores, que no saben, como se dice, de la misa la mitad*” (Mendoza,1992:45), significa que el autor, de forma casi inconsciente, duda sobre el acto de escribir a la vez que el lenguaje empleado para acceder a la realidad continúa siendo cuestionado. Es decir, los sucesos ficticios retratados por Mendoza en la obra poseen como elemento principal el lenguaje, en cuyo esfuerzo por enseñar un pasado real descubre la incapacidad de perfilarlo como definitivo. Sin embargo, el texto goza de múltiples mundos ficticios y reales, los cuales precisan ser asimilados por Javier Miranda y el lector del propio texto. En definitiva, la unión entre literatura como forma ficcional que rememora el pasado ficticio y el pasado real es establecida por el lenguaje, contemplado como el punto de referencia mediante el cual la realidad en *La verdad sobre el caso Savolta* (1992) es enfocada (Saval, 2005:250-251).

## 2.5 EL ESPACIO NARRATIVO EN *LA VERDAD SOBRE EL CASO SAVOLTA* COMO REPRESENTACIÓN DEL NIVEL SOCIAL DE LOS PERSONAJES

Al analizar el espacio en *La verdad sobre el caso Savolta* (1992) nos percatamos de que es una novela de carácter urbano (Saval, 2005:252). Esta obra está ambientada en una Barcelona que el lector conoce y en ella se advierten numerosos espacios opuestos. Dichos espacios se reflejan en la novela desde la perspectiva del protagonista de la obra, Javier Miranda, cuya búsqueda de medro económico y social le conducirá a adentrarse en todo tipo de lugares. El espacio funciona desde el inicio de la novela como un aspecto activo que contribuye a que el personaje conviva en él y avance, siendo el núcleo urbano de Barcelona un elemento clave en el desarrollo de la trama. La trayectoria por esta extensa ciudad se realiza mediante los reiterados viajes de Javier Miranda. Este personaje, como forastero procedente de Valladolid, siente Barcelona como un lugar mezquino, en el que le parece muy complicado adaptarse, ya que afirma que, “*los catalanes tienen espíritu de clan, Barcelona es una ciudad cerrada*” (Mendoza, 1992:206). Los espacios sociales representan una división social en la que se observa, por un lado, el nacimiento de una burguesía nueva, creada gracias a un período de mejora adquisitiva por parte de los miembros que la forman y, por otro lado, contamos con el proletariado que lucha por alcanzar mejoras económicas y sociales y ansía poder gozar algún día de un empleo digno con el que sobrevivir en unas condiciones laborables adecuadas.

En general, se diferencian estos espacios: el centro urbano que corresponde a la Plaza de Cataluña y la Rambla, lugar frecuentado por los proletarios y los burgueses, en el que acontecen los sucesos históricos más importantes. El espacio ocupado en exclusiva por la burguesía, dependiendo de su nivel adquisitivo, se encontraría clasificado en dos apartados: por una parte, El Ensanche es habitado por la burguesía de clase media-alta y, por otra parte, la zona alta de la urbe es ocupada por la burguesía muy acomodada económicamente como, por ejemplo, el empresario Savolta que vive en la zona alta de la urbe en una opulenta mansión localizada en Sarrià y, en cambio, Leppince reside en la zona del Tibidabo. El espacio ocupado por el proletariado pertenece a los barrios involucrados en asuntos políticos. Algunos de los lugares en los que viven los proletarios serían: el Barrio Chino, la zona industrial de Hospitalet y Sant Martí de Provençals en el que los obreros sobreviven a duras penas en pisos inhóspitos. Esta distinción entre los diferentes espacios en los que viven los proletarios y los burgueses confirman que la Barcelona retratada en la obra de Mendoza está repleta de contrastes representados en episodios que están ambientados tanto en una fiesta de la burguesía como en el espacio hostil en el que vive el proletariado (Saval, 2005:253).

Existen otros espacios en la obra que no se encuentran en la ciudad barcelonesa. Por ejemplo, Javier Miranda piensa en marcharse de Barcelona para volver a la ciudad en la que nació: Valladolid. Sin embargo, al poco tiempo de estar allí descubre que la oposición entre el tradicionalismo de la mentalidad vallisoletana y la modernidad del pensamiento barcelonés le inducen a reanudar su vida en Barcelona. El viaje de luna de miel que lleva a cabo el protagonista cuando contrae matrimonio con María Coral tiene lugar fuera de Barcelona ya que el matrimonio se establece durante sus vacaciones en un balneario de Gerona, suponiendo este cambio un pequeño giro en sus vidas y después del cual la mentalidad social de Barcelona varía en grado superlativo. Además, en la obra se añade un espacio internacional como Nueva York, donde se celebra el juicio en el que Miranda declara. Nueva York es citada ya desde el inicio de la obra, concretamente, en la segunda página del libro (Saval: 2005:254).

Mención aparte merece el camino que toma Javier Miranda cuando acude al espacio industrial de Hospitalet o cuando explica cómo es el Sanatorio de San Baudilio (Sant Boí), en el que reconoce las afueras de la ciudad como un lugar desagradable para vivir, como muestra la siguiente afirmación de Javier Miranda: *“trabajaban en el cinturón fabril (...), en las antesalas de la prosperidad que los atrajo”* (Mendoza, 1992:86). Sin embargo, el centro urbano se vincula con la mentalidad colectiva, como un lugar característico especial y, a la misma vez, enigmático y con una gran capacidad de magnetismo que obliga a algunos personajes a permanecer durante toda su vida en Barcelona, como le sucedió a Leppince: *“Creo que Barcelona es una ciudad encantada. Tiene algo, ¿cómo te diría?, algo magnético (...), no hay forma de abandonarla”* (Mendoza, 1992:379). También se debe señalar que en la obra se hace referencia a lugares específicos de Barcelona llegando incluso a aparecer nombres de calles o de locales célebres de la Barcelona de aquella época. Sorprendentemente, se describen con minuciosidad las viviendas de algunos personajes, las cafeterías o los restaurantes a los que van, etc. Para ilustrar lo que se acaba de exponer, ofrecemos las siguientes líneas extraídas de *La verdad sobre el caso Savolta* (1992):

*El despacho de Cortabanyes estaba en una planta baja, en la calle de Caspe. Constaba de un recibidor, una sala de gabinete, un trastero y un lavabo. Las restantes habitaciones de la casa las había cedido Cortabanyes al vecino mediante una indemnización. Lo reducido del local le ahorraba gastos de limpieza y mobiliario. En el recibidor había unas sillas de terciopelo granate y una mesilla negra, con revistas polvorientas. La sala estaba rodeada por una biblioteca... (Mendoza, 1992:27).*

Una característica de vital importancia en la descripción del espacio en esta novela sería la oposición que se marca entre la zona burguesa y la proletaria mediante los lugares. La obra ofrece precisas representaciones de las residencias opulentas y de los humildes pisos de los proletarios para destacar el gran contraste que existe entre las diferentes clases sociales de la Barcelona de la Transición española. Esta oposición entre los diversos espacios presentados en la novela mendoziana y la película se encuentra sobretodo definida en la diferencia entre la lujosa mansión del empresario Savolta, tan acogedora con sus altísimos techos, sus grandiosas escaleras y su magnífica decoración e iluminación, frente a la vivienda antigua, lúgubre y estropeada en la que malviven el periodista Domingo Pajarito de Soto y Teresa, su mujer (Saval:2005:255).

En definitiva, Eduardo Mendoza muestra en su novela, con gran realismo y nitidez, que el nivel económico y social de los personajes que constituyen su obra determina tanto el espacio en el que habitarán como los ambientes en los que se irán moviendo a lo largo del desarrollo de la obra. Esto significa que la mayoría de los personajes de condición social humilde están obligados a vivir en espacios desagradables como le sucedía a Domingo Pajarito de Soto y a su esposa que habitan un piso hostil, o como es el caso de Teresa, su mujer, que no tiene más remedio que frecuentar el espacio corrompido y desagradable de la lechería para poder quedar con Javier Miranda, su amante. De esta forma, vemos que sería muy sencillo para el lector identificar en la novela las descripciones que corresponden a una vivienda de un personaje pobre, aunque el autor no revelase el nombre de su dueño; esto es debido a que el espacio que ocupa el personaje proletario contiene una serie de rasgos característicos muy concretos que lo hacen inconfundible con el espacio en el que viven los personajes burgueses. Así es como el autor perfiló la realidad social que marcó a los ciudadanos de la Barcelona en la que él también vivió (Saval: 2005:258).

Por último, antes de finalizar este apartado, consideramos oportuno comentar dos características del Romanticismo literario que se aprecian en la descripción del espacio narrativo en *La verdad sobre el caso Savolta* (1992) que serían las siguientes. En primer lugar, se advierte que, al igual que sucedía en la literatura romántica, en la obra de Mendoza, Javier Miranda se ve influido anímicamente por el estado en el que se encuentra el espacio que le rodea. Así, se descubre que Miranda, al percibir la desolación de los suburbios en los que trabajan los proletarios, termina contagiándose de esa desdicha que le rodea (Saval, 2005:259):

*El clima debía de ser riguroso en el exterior porque me veía obligado a desempañar con la mano la ventanilla por el vaho que se condensaba y que, unido al hollín, formaba una cortina pantanosa y mugrienta. Trataba sin éxito de poner orden a mis ideas. Los suburbios que*

*atravesábamos, y que yo desconocía, me deprimieron hondamente. Junto a la vía, y hasta donde alcanzaba la vista, se apiñaban las barracas sin luz, en una tierra grisácea, polvorienta y carente de vegetación (Mendoza, 1992:86).*

Y concluimos explicando otra característica del Romanticismo presente en la novela mendoziana: tanto Mendoza como los escritores románticos, son aficionados a reflejar en sus obras su gusto por la descripción de espacios narrativos misteriosos (Saval,2005:260). Por ejemplo, en la obra de Mendoza observamos que el autor sitúa al protagonista de la historia (Javier Miranda) en un espacio lúgubre, desconocido e incluso algo tétrico que asusta al personaje cuando se dispone a ir en busca de su amigo, el periodista Domingo Pajarito de Soto. En el siguiente fragmento que hemos escogido de la obra confirmamos ese miedo que atenaza al protagonista por encontrarse en un espacio extraño y silencioso, al igual que sucede en numerosas obras del Romanticismo español:

*Eso recuerdo del viaje y que, al llegar a mi destino, un andén gélido barrido por el viento, alquilé un simón desvencijado que me condujo a la fábrica Savolta. Que chapoteando en lodazales pestilentes, por avenidas oscuras, el triste carruaje de ultratumba inventaba su camino con paso inalterablemente lento. Que el aire enrarecido por emanaciones viciosas me corroía la garganta. No sé lo que llegué a pensar ni cuánto tiempo transcurrió (Mendoza,1992:86).*

### 3. LOS PERSONAJES NOVELESCOS

#### 3.1 LOS PERSONAJES Y SU VÍNCULO CON EL ESPACIO NARRATIVO

Según el profesor Valles (1999:20), el conjunto de emplazamientos, de terrenos topográficos específicos de situaciones de los personajes y sucesos en las obras novelísticas, es tan extenso como el vastísimo listado de sitios reales con el suplemento de los lugares completamente ficticiales que pueden crearse con más o menos parecido a los lugares reales de acuerdo a las peticiones del discurso y el prototipo del universo de la obra. Es posible encontrar espacios narrativos de muy variada categoría, como, por ejemplo, y según han destacado autores como Bal (1987) o Zoran (1984), urbanos (provincias, comunidades autónomas), naturales (río, llanura, bosque), sociales de índole pública (pub, taberna, parque) o privado (hogar, oficina, cocina) y también, como ya apreció Gullón (1980: 23-27), simbólicos (encima/debajo) o metafóricos (el “viento” en algunas novelas de terror) (Valles, 1999:21).

Además, es habitual el establecimiento transtextual de muchos de los emplazamientos como, por ejemplo, el centro urbano de una ciudad, los espacios privados como el hogar, un dormitorio vacío... no únicamente funcionando como lugares repetidos en muchas novelas, sino como rasgos característicos en el espacio narrativo y leitmotives de personajes en algunos estilos literarios concretos. La habitación solitaria en la novela de misterio, ya esté ambientada en el pueblo o en la urbe, en oposición a los rápidos desplazamientos del personaje principal por las avenidas de las ciudades en la novela policíaca (Valles,1999:30), el castillo tenebroso en la narrativa de terror, el amplio comedor que aparece en la novela de carácter realista- con su opuesto que sería la privacidad del dormitorio-, los viajes o los cambios de vivienda del héroe de diferentes maneras como sucede en la narrativa bizantina, picaresca o de aventuras (Garrido Domínguez,1996:209) serían una muestra de estos lugares frecuentes y precisados en algunos estilos literarios (Valles, 1999:21).

Después de consultar la obra de Valles (1999:22) observamos que aspectos como la contrariedad literaria entre el pueblo y la urbe y el centro urbano y las afueras podría hallarse en sintonía con la óptica ideológica de las diferencias que se dan entre el pueblo y la ciudad y el centro de la urbe y sus alrededores. Además, esta oposición entre el protagonista que se halla unas veces en lugares privados y en otras ocasiones en lugares sobrepoblados puede relacionarse con los dos lugares principales de actuación de los personajes (el individual y el colectivo); las oposiciones entre “elevado/bajo” o “interior/exterior” es posible que simbolizen la perspectiva de la sociedad en un determinado momento histórico o la distinción entre “sumisión/libertad” (Bal, 1987:105).

Autores como Lotman (1965:183-192) y el profesor Valles (1999:22-23) vinculan los espacios de “proximidad/distancia” y “exterior/interior” mostrados en la mayoría de las novelas clásicas de los siglos XIX y XX con la división entre ámbito “natural/sabiduría” y “caza/religión” después de la transformación del personaje principal de la obra. Además, el autor anteriormente mencionado, estudiando los trabajos literarios medievales rusos, asocia la visión del espacio en forma de figura geométrica con la tesis moral-religiosa de la división “espacio-terrenal espacio-celestial”, confirmando que la tesis de desplazamiento del personaje bondadoso y creyente o del hereje se divide en dos partes en las distinciones entre “iglesia/lugar pagano,” “emplazamiento puro/impuro” en relación con los caminos llevados a cabo por el ser humano del medievo desde su hogar y el lugar santísimo.

Weisgerber (1978:9) ha señalado que la labor del espacio, como punto de conexión entre algunos elementos que conforman las obras narrativas, influye primordialmente en dos aspectos del lenguaje novelístico: los sucesos y los personajes. Este autor piensa que el espacio narrativo posee una doble función en el texto literario. La primera función sería la de que el espacio se presentará solamente como un “sitio” en el que se encuentran físicamente los acontecimientos y los personajes. La segunda función es la de que el espacio se organizaría como un *ámbito de actuación*, es decir, una ampliación del texto en la que, de un lado, los sucesos se plasman en su evolución y, de otro lado, los personajes de la obra se reflejan en su rol de individuos que se colocan y mueven por el espacio narrativo y que se identifican así. Los símbolos que reflejarían en el texto este vital flujo de acontecimientos y personajes, sobretodo en verbos, nexos y preposiciones, se organizarían funcionalmente como objetivos sintácticos, porque pertenecen a un conjunto de sucesos y de actuaciones de los personajes (Valles, 1999:23).

Además, coincidimos con las propuestas del profesor Valles (1999:24) cuando explica que el espacio narrativo se encuentra en sintonía con los sucesos y los personajes en otros asuntos más específicos que también han sido destacados por numerosos críticos literarios. Hablamos de la función del espacio narrativo que actúa como el medio en el que se desarrollan los sucesos; nos referimos, sin duda, a la conexión metafórica entre el espacio narrativo y los participantes de la novela y a la recepción sensitiva del espacio con respecto a los personajes que componen las novelas. El espacio puede adquirir una forma material, ganar una mayor importancia en la historia narrada y presentar un contenido interpretativo elevado al convertirse de manera metafórica en una concreta situación que se encuentra alrededor de los personajes: los lugares de actuación se pueden transformar a partir de algunos acontecimientos que se den en ambientes dichosos, peligrosos,

seguros, asfixiantes, etc. Del mismo modo, la unión de espacio narrativo y sucesos se aprecia en un asunto vinculado sobretudo con el emplazamiento en el que se sitúan los acontecimientos. Nos referimos al *topos*, de la alternancia original e histórica en la que están vinculados el espacio y la acción, el emplazamiento y el suceso; como ocurre en los encuentros con espíritus y los castillos tenebrosos en las novelas de terror, el de la reiteración de enigmas del “cuarto solitario y cerrado” en los textos policíacos o, por hacer referencia a la muestra tradicional más célebre y que señala Garrido Domínguez (1996:230), de la idéntica tradición de los episodios dichosos en el lugar perfecto, del celeberrimo *locus amoenus* (Valles, 1999:24).

Una muestra acerca de la relación entre el espacio narrativo y el personaje la conforma su conexión metonímica. Tanto los mismos sitios como los lugares de actuación son escogidos y reflejados en un vínculo metonímico con el personaje protagonista en conexión con él, como una asimilación y emisión de ciertas características individuales del protagonista (pensamientos, miedos, anhelos o situación económica) como, por ejemplo: mansiones para reyes, barrios periféricos para mendigos, establecimientos lujosos para prostitutas de alto caché, etc, son muestras que es posible descubrir habitualmente en diferentes obras literarias. Esta asociación metonímica del espacio narrativo con los personajes es un aspecto que ya ha tratado Gullón (1980:49-51) y que teóricas como María del Carmen Bobes también han analizado detalladamente en su trabajo *La semiología* (Bobes, 1989).

Nos falta por comentar la recepción del espacio llevada a cabo por los personajes. A pesar de que no carecemos de muestras de percepciones sensoriales captadas por el ser humano a través del gusto o del olfato (el conocido ejemplo de la magdalena de Proust ,que rápidamente nos conduce a pensar en los sucesos acontecidos en un pasado remoto y lejano, o *El perfume* (1985) de Süskind) son las percepciones sensoriales recibidas mediante el tacto, el oído y, sobretudo, la vista las más frecuentes en la recepción del espacio por parte de los personajes. Georges Matoré (1962) en uno de sus dos capítulos en los que explica el espacio literario en *L'espace humain* (1962:213-235), estudia la percepción sensitiva del espacio literario y propone la mayor relevancia de la vista y su conexión con el pensamiento y la situación del personaje en el espacio narrativo. De otro lado, observamos que algunas recepciones sensitivas de los personajes pueden contener significado de una manera más o menos clara: es el ejemplo de la forma de mirar de los personajes mostrando en sus ojos los rasgos de su personalidad y, en numerosas ocasiones, sus sentimientos (Bobes,1989:85).

### 3.2 LA CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES NOVELESCOS: DEFINICIÓN Y MODALIDADES

En este apartado se ofrece una exposición en la que se muestra en qué consiste la caracterización de los personajes novelescos y después se explicarán sus dos modalidades (directa e indirecta). Comenzaremos, pues, con la definición del término tomando como punto de partida la descripción de Francisco Diego Álamo Felices y José Rafael Valles Calatrava: “*es un proceso de configuración de la individualización y conversión en unidades discretas de los diversos actores narrativos mediante la asignación de una serie de rasgos o atributos*” (Valles y Álamo, 2002:251). La caracterización posee como ámbitos de ejecución tanto el terreno físico como psicológico de los caracteres que intervienen en la trama. De este modo ha sido definida en la narratología como se detalla en los trabajos de Garrido Domínguez (1996:82) o Valles y Álamo (2002:251). Una vez aportada la definición de este concepto es preciso abordar su perspectiva histórica para conocer su evolución. Dicha perspectiva se inicia en el siglo XVII y en ella se aprecia que el personaje se creaba a través de un molde genérico y repetitivo que presentaba en la definición física y en la ética sus únicos componentes. Las dos técnicas se completaban con un marco de lugar y un contexto histórico en el que se contaba cuáles eran sus raíces geográficas y familiares y el emplazamiento en el que se desarrollaba la trama de la novela.

Más adelante, continuando con las ideas de los profesores Valles y Álamo (2002:252), se descubre que con la aparición de las tendencias literarias realistas y naturalistas, se emplea una minuciosa descripción de estilo de vida de los diferentes personajes de la novela, a lo que se añade también la forma de pensar de los personajes, sus empleos, sus relaciones familiares, amorosas o amistosas, etc. Una muestra de lo que se ha explicado es la descripción que elabora Benito Pérez Galdós sobre el protagonista de su obra *Lo prohibido* (1885:186). Por último, se concluye esta breve perspectiva histórica sobre la evolución en la técnica de caracterización de los personajes novelescos mostrándose la situación de la última década del siglo XIX hasta finales del siglo XX. En este período observamos, siguiendo de nuevo el estudio de Valles y Álamo (2002:255), que los novelistas de los siglos XIX y XX cambian el criterio sobre la forma de elaborar una novela porque ya el escritor no es obligado a aceptar las reglas de escritura clásicas debido a que, como afirma María del Carmen Bobes Naves: “*la única ley (...) es la necesidad de ser consecuente con algún plan (...); la lógica de la narración está contenida en sus límites de modo que la novela impone su ser; se cuenta a sí misma*” (Bobes,1989:90). Un ejemplo, que confirma las palabras de Bobes Naves, sería la novela de Rafael Chirbes que se titula *La larga marcha* (1996:93-94).

Una vez ofrecida la definición de caracterización de los personajes novelescos, procedemos a comentar en qué consisten las dos formas de llevar a cabo esta técnica literaria que serían, las siguientes: *caracterización directa e indirecta*. Por un lado, la *caracterización directa* realiza la definición de los rasgos físicos y psicológicos de los personajes que participan en la obra de una manera detallada con la intención de esbozar un completo retrato de los personajes de la novela y comprender sus acciones en la trama mostrada por el narrador. Esta modalidad de caracterización se crea en la obra con la única función de caracterizar las principales idiosincrasias que constituyen el mundo de cada personaje de la novela. Aparece, a su vez, a través de dos formas: si la técnica descriptiva la ejecuta el mismo personaje recibe el nombre de *autocaracterización* (Álamo y Valles, 2002:300) como se aprecia en la obra de Antonio Muñoz Molina *Ardor guerrero* (1995:13-14); y si los datos sobre el personaje los ofrece otro componente de la obra -como, por ejemplo, otros personajes o el narrador- se denomina *heterocaracterización* (Álamo y Valles, 2002:301) como ocurre en la caracterización del personaje Domingo Pajarito de Soto que es descrito por su amigo Javier Miranda en la obra que tratamos de Eduardo Mendoza. Por otro lado, en la *caracterización indirecta*, el retrato físico y mental de los personajes se ejecuta conforme avanza la trama de la historia narrada como sostiene Carlos Reis: “*la redundancia de gestos, tics y conversaciones puede desempeñar, en este caso, un papel destacado, para acentuar trazos que merecen ser evidenciados*” (Reis,1995:34). Un ejemplo del procedimiento que se acaba de explicar sería el que realiza Eduardo Mendoza con la *caracterización indirecta* que se produce en *Leppince*.

Otras técnicas similares a las que se han comentado anteriormente serían: *la caracterización en bloque* (Álamo y Valles: 2002:320) que muestra de forma global todas las características que definen a un personaje concreto de la obra, o lleva a cabo un análisis, con mayor o menor detalle, de los rasgos físicos y morales del personaje desde la primera vez que interviene en la obra y la *caracterización diseminada* (Álamo y Valles: 2002:321) que se hace en diferentes partes del texto. También es de vital importancia abordar el estudio de la voz, es decir, quién cuenta la historia, pues es quien establece el modelo de vínculos que se forjan entre la narración y el argumento de la novela, que influye notablemente en el “estatuto caracterizador” y conduce, entre otros elementos relacionados con la novela, a la perspectiva de la voz que narra la trama de la novela. Gracias al surgimiento de las técnicas explicadas en este párrafo, es evidente, que, dependiendo de la voz que cuente la historia, las caracterizaciones de los personajes se alternarán entre un grupo de procedimientos que irán desde el alejamiento objetivo hasta la caracterización subjetiva o fragmentaria (Álamo y Valles:2002:323). Sin embargo, las ideas del autor Reis (1995:35) también son acertadas aunque maticen la idea que se acaba de exponer: “*la subjetividad (...) que surge de*

*este modo (autodiegético/ homodiegético) no se disocia, obviamente, de la focalización adoptada. Por eso, en una novela de narrador heterodiegético ciertos rasgos de caracterización de un personaje pueden ser fuertemente marcados por el registro subjetivo de una determinada focalización interna”.*

Mención aparte merece la *denominación* por ser un proceso singular y propio dentro de la caracterización de los personajes novelescos debido a que es la única técnica que sirve para definir de forma íntegra y completa (física y psicológicamente) a los actores de cualquier obra narrativa, como señalan los profesores Álamo Felices y Valles Calatrava (2002:325) en la siguiente afirmación: “*La denominación es un mecanismo particularmente vinculado a la identificación del conjunto de rasgos individuales-físicos, psicomorales y actuacionales- que conforman la identidad de un actor determinado*”; teniendo en cuenta este planteamiento descubrimos que se trata pues, de un hecho particularmente aplicable y pertinente respecto a los personajes en su faceta más individual, porque el *archipersonaje* y el *tipo* suponen una capacidad representativa y simbolizadora del personaje antes que de su propia identidad, si bien no ha sido extraño que determinadas denominaciones hayan cuajado metonímicamente para referirse, tanto en la literatura como en la propia vida, a un determinado tipo (el hombre celoso es un Otelo) (Valles y Álamo, 2002: 288).

La mayoría de los narradores coinciden en que la *denominación* debe ocupar un lugar central e independiente en los estudios narratológicos sobre la caracterización de los personajes porque esta técnica lleva a cabo el papel de perfilar de forma exhaustiva el mundo interior de los personajes en la obra narrativa. De esta manera lo perciben autores como Ducrot (1998:693) al expresar que ya la misma decisión por parte del autor de escoger un nombre determinado para un personaje anticipa con frecuencia las propiedades que le serán asignadas más tarde (ya que el nombre propio sólo es idealmente no descriptivo). Se deben distinguir, en este caso, los nombres alegóricos de las comedias, las evocaciones en función del medio, el efecto del simbolismo fonético, etc. También puede ocurrir que, al hilo de la lectura, el nombre, aun siendo neutro al principio, se cargue de múltiples connotaciones inducidas por los comportamientos y atributos del personaje. Por otra parte, los nombres pueden mantener con el carácter del personaje relaciones puramente paradigmáticas (el nombre simboliza el carácter) o bien pueden encontrarse implicados en la causalidad sintagmática por la significación del nombre (Valles y Álamo, 2002:289).

No obstante, el asunto del nombre del personaje ofrece un mayor abanico de opciones. Conviene destacar que no siempre los personajes precisan aparecer en la obra con un nombre; sin embargo, lo que sí es estrictamente necesario para toda novela es que exista una manera de referirse a él (Álamo y Valles: 2002:290). Esta falta de nombre es muy habitual en la novela actual en la que los escritores deciden describir a los personajes únicamente por su oficio (“el militar”, “el inspector”, “aquel oficinista”, etc). Este modelo de caracterización es empleado por F. Navarro en su novela corta titulada *Las esperas* (2001:39-47). Otra técnica de *denominación* se basaría en que, aunque el personaje posea su nombre de pila, el autor opte por mostrarlo de forma esporádica en la historia para sustituirlo en algunas ocasiones por la incorporación de apelativos que señalen, tanto con elogios como con desprestigios, rasgos distintivos de su carácter (Valles y Álamo, 2002:342). Con idéntico propósito se interpretan las variadas denominaciones que el escritor Vargas Llosa concede a la imagen del dictador Rafael Leonidas Trujillo en *La fiesta del chivo* (2002): Benefactor, Padre de la Patria, Carlomagno, Jefe, Excelencia, Chivo, etc. Por último, conviene subrayar el empleo del nombre propio con el propósito de conceder al lector un acercamiento al rol que ejerce un personaje en la novela de la que forma parte. Por ejemplo, en la novela de Julio Cortázar titulada *Rayuela* (1979:95), uno de los personajes principales de la obra es Lucía, pero el narrador la denomina, con un gran valor simbólico, la Maga (algo que, por el toque enigmático que ella desprende, conduce al lector a una determinada denominación o interpretación de este personaje).

Después de lo expuesto en este apartado confirmamos que la caracterización presenta un nítido hibridismo con dos elementos de la obra narrativa: la historia y el discurso, convirtiéndose en un componente primordial de la novela. Además, parafraseando a Carlos Reis se descubre que *“la caracterización siempre presenta una exposición de la opinión que tiene el narrador sobre el personaje que está describiendo; y esa exposición acabará siendo clave para hallar los ejes semánticos principales que determinan la redacción de las novelas”* (Reis, 1995:351). En resumen, compartiendo los planteamientos de Antonio Garrido Domínguez, seguimos sus palabras: *“la construcción del personaje se presenta, pues, como resultado de la interacción entre signos que reflejan su conducta y, finalmente, los que expresan sus vínculos con los demás personajes. De ahí que pueda afirmarse (...) que el diseño del personaje no se culmina hasta que finaliza el proceso textual”* (Garrido Domínguez, 1996:88). Por último, las perspectivas contemporáneas de caracterización de los personajes destacan por la variedad de recursos empleados para elaborar un detallado análisis del personaje novelesco que ha sido motivado por una rotunda negación, por parte de los novelistas, de la existencia de un único narrador omnisciente (Valles y Álamo, 2002: 325).

### **3.3 IMPRESIONES SOBRE LOS PERSONAJES PRINCIPALES DE *LA VERDAD SOBRE EL CASO SAVOLTA***

#### **3.3.1 JAVIER MIRANDA Y SU PROTAGONISMO AL FINAL DE *LA VERDAD SOBRE EL CASO SAVOLTA***

En la obra de Eduardo Mendoza que estamos analizando observamos que las declaraciones del personaje Javier Miranda otorgan a la novela una forma de memoria. Dicha memoria se centra en mostrar los testimonios que Javier Miranda ofreció al juez Davidson el 10 de enero del año 1927. Las declaraciones de Javier Miranda ante el juez cuentan con la finalidad de resolver las dudas sobre el caso Savolta para que, María Rosa Savolta, hija del hombre fallecido, pueda cobrar la póliza de seguros a la que se abonó su difunto esposo Paul-André Lepprince. De la fuerte impresión que golpea a Miranda al recordar unos sucesos que con tanta trascendencia cambiaron su vida “*han brotado estos recuerdos*” (Mendoza, 1992:430). Mendoza en esta novela acaba con la regularidad temporal a través de una distinción de personajes que algunas veces no sigue un orden cronológico. En cambio, en esta alteración de la estructura cronológica habitual, la narración en primera persona va ganando mayor importancia conforme la trama se va acercando a su fin. Una prueba de ello sería que, a partir del episodio seis en la parte segunda de la obra, algunos datos que descubre el lector sobre el asesinato de Savolta, son reflejados en la novela gracias a Miranda que actúa en la obra como narrador y que acaba siendo el protagonista de la historia (Saval, 2005:92).

La trascendencia que posee el personaje de Javier Miranda como protagonista del final de la novela no se ha percibido adecuadamente a causa de una descripción de Miranda basada en sus defectos. El exagerado vínculo al texto picaresco que se le otorga conduce a la creación de un personaje al que se le prohíbe un progreso moral positivo. El protagonista de la obra, intentando escapar de la precariedad de Valladolid, se establece en Barcelona con la esperanza de conseguir una vida profesional y personal más agradable, comenzando a trabajar como secretario para el abogado Cortabanyes. A pesar de que este empleo no le concede unas condiciones de trabajo óptimas, con la ayuda del abogado, conoce a Lepprince y participa en actividades de posible ilegalidad siguiendo los mandatos de este último. Los deseos de ascenso laboral y social de Miranda se cumplen cuando logra convertirse en su empleado, aspirando a alcanzar en poco tiempo los siguientes privilegios de la clase burguesa de Barcelona: “*las altas esferas de las finanzas y el comercio barceloneses*” (...) “*con sus automóviles, sus fiestas, sus viajes, su vestuario y sus mujeres*” (Mendoza, 1992:71).

En su categoría de cómplice de los trabajos sucios de Leppince, Miranda, al principio de la novela es sospechoso del asesinato del periodista Domingo Pajarito de Soto, con cuya mujer tiene una breve relación de amante que no continúa por cobardía. La carencia de valores éticos de este personaje alcanza su punto álgido cuando acepta casarse por interés con María Coral aconsejado por Leppince. Al principio, la descripción de Javier Miranda, podría ser relacionada con la forma de ser y de actuar de un pícaro, pero debemos atender a otros rasgos de su carácter que lo convierten en un personaje débil y merecedor de cierta compasión. Debemos señalar primero que Miranda ignora lo que sucede en su entorno laboral y personal, posiblemente debido a que posee una ingenuidad que lo conduce a ser tildado de narrador mediocre en el que el lector no deposita su confianza. Debido a la manipulación que Leppince ejerce en Miranda- "*Jamás pude negarme a nada de cuanto me pedía*" (Mendoza, 1992:332)-, este no se percata de que Leppince lo está utilizando hasta que se lo advierte el comisario Vázquez (Mendoza, 1992:416).

En la parte de la declaración en la que el juez Davidson le pide a Miranda que describa cómo ve a Leppince, el primer personaje nombrado contesta sin un menor atisbo de vacilación: "*Yo lo llamaría...fascinación*" (Mendoza, 1992:97). Su admiración y docilidad hacia Leppince, que no llega a desconfiar de él cuando le ofrece que se case con María Coral para vigilarlo y gozar de los encantos de la joven gitana, queda patente en la obra. La sorpresa con la que Miranda descubre el engaño en la confesión de su esposa demuestra que no se esperaba nada de lo que sabe todo el mundo en Barcelona: "*¿Cómo se puede ser tan idiota? ¿Todavía sigues creyendo que te pagan por tu trabajo y que te ayudan por amistad? ¿Aún no te has dado cuenta de la verdad?*" (Mendoza, 1992:344). La inocencia de Javier Miranda se confirma al contarle su desgracia a su amigo Perico Serramadriles. Este responde a su compañero con asombro, pues pensaba que era consciente de lo que pasaba desde que contrajo matrimonio con María Coral: "*Creíamos que tú lo sabías cuando te casaste: ¿Quieres decir que no te has enterado hasta hoy?*" (Mendoza, 1992:348).

La respuesta de Miranda es otra vez sincera, aún más debido a que su embriaguez le impulsa a decir la verdad con vehemencia: "*Te lo juro por mi madre, Perico*" (Mendoza, 1992:348). Esta inocencia es opuesta a la malicia de Lázaro de Tormes, personaje picaresco, que sabe que su esposa es amante del Arcipreste de Talavera y acepta sin preocuparse lo más mínimo el trato por intereses económicos. Humillado por la traición que le han hecho, al protagonista de la obra sólo le sirve para animarse el darse cuenta de que casi todo el mundo piensa que es un "vividor" sin valores morales y no se dan cuenta de que en realidad es "*el mayor cornudo de Barcelona*" (Mendoza, 1992:350). La situación de Javier Miranda de emigrante pobre y no muy acostumbrado a las costumbres de la

población barcelonesa fomentan su actitud de misantropía. Entre el deseo de medrar que lo domina y la triste realidad de su hostil trabajo con Cortabanyes existe un camino que le obliga a vivir en una angustiosa situación de confusión en la que llega a sentirse sin identidad: “*Mi desconcierto ante la vida*”, (...). “*Mis tanteos desesperados en el centro de todas las encrucijadas del mundo*” (Mendoza, 1992:75).

Miranda, perdido en los rincones de una ciudad cuyos encantos no puede admirar por no tener dinero suficiente, agoniza interiormente porque se siente solo y ha llegado a sentirse tan incomprendido que no le encuentra sentido a la vida. Este personaje está sometido a un lánguido aliento de supervivencia que no le permite desenvolverse dignamente en la batalla por ganarse la vida honradamente, algo que le hace sentirse desolado y pensar que es un fracasado como podemos comprobar en la siguiente declaración de Miranda en la novela: “*nací para perder en todas las batallas*” (Mendoza, 1992:210). Sin embargo, el protagonista de la novela experimenta un progreso positivo conforme avanza la trama de la historia que le va concediendo progresivamente un carácter personal y diferente del resto de los personajes. Si bien es cierto que el temor y la desconfianza lo acompañan en toda la trama de la novela, esto no impide que descubramos en él una evolución del desánimo y la pasividad que muestra al inicio del libro hasta que empieza a intentar mejorar su vida y esto le trae como aspecto positivo el descubrimiento de su personalidad. De esta forma, vemos que Miranda acaba siendo el protagonista de la obra debido a que es el único personaje que nos demuestra al cien por cien que *La verdad sobre el caso Savolta* (1992) es un libro que puede interpretarse como una narración con un carácter claramente optimista, aun reflejando las barreras que cualquier persona necesita vencer que son las mismas que atormentan y dañan a Javier Miranda, como protagonista de la novela, hasta que logra instalarse en Nueva York con María Coral que simboliza la superación de sus problemas y su éxito al final de la obra (Saval, 2005:93).

El progreso positivo que experimenta Miranda se encuentra inevitablemente relacionado con la tensión sexual que provoca en él María Coral, inicial señal de la gran pasión que acabará sintiendo por esta mujer. Después de haber asistido a la actuación de cabaret en la que María Coral aparece desnuda ante el público, Javier Miranda se libera de su timidez y busca a la gitana para intentar seducirla sin pensar en las posibles consecuencias de sus actos: “*dar un giro renovador a mi vida o perderla de una vez en el intento*” (Mendoza, 1992:200). Al adentrarse en su dormitorio se encuentra a la joven tumbada en la cama y con un aspecto de estar muy enferma, y únicamente mediante su veloz intervención consigue salvarla de la muerte. No será esta la única ocasión en la que Javier Miranda actúa para salvarle la vida a María Coral. Tras descubrir la dura realidad de la

relación de amantes que tienen Leppince y su esposa, Miranda sale de fiesta con su amigo Perico Serramadriles y no vuelve a su casa hasta el día siguiente. Al llegar al piso, Miranda se encuentra con un panorama desolador: debido al cargo de conciencia y a la tensión emocional, María Coral ha abierto el gas y está al borde de la muerte. Su esposo, sabiendo que *“el caso requería decisión”* (Mendoza, 1992:353), no duda en llevar a su mujer al hospital con rapidez para evitar su muerte. (Saval, 2005:96). Este suceso muestra una clara señal de que Javier Miranda le salva la vida a su mujer porque está enamorado de ella. Casi al final de la obra, María Coral descubre, muy sorprendida, la fuerza del amor que siente Miranda por ella: *“Lo que jamás supuse es que fueras un idealista que creía en el amor”* (Mendoza, 1992:345). Finalmente, es el mismo enamorado, quien acaba revelando lo que el lector ya se imaginaba desde el principio: *“Siempre te he querido. Te quise la primera vez que te vi, ahora te quiero más que nunca y te querré siempre, sea cual sea tu conducta, hasta el día de mi muerte”* (Mendoza, 1992:359).

Al contrario de lo que podría parecer, esta pasión que, a primera vista, parece tan extraña, concede a Miranda el impulso preciso para luchar por la vida en los constantes obstáculos que debe vencer diariamente. De regreso a Barcelona, inmerso de lleno en una huelga de carácter revolucionario, un desolado Miranda decide mendigar para no morir de hambre, cuando es gratamente sorprendido con la visita de su adorada María Coral, a la que creía muerta: *“Aconteció, pues, lo único que podía sacarme del marasmo en que me hallaba sumido”* (Mendoza, 1992:428). El ver de nuevo a su amada, le concede el impulso necesario para enfrentarse con ella a la incierta hazaña del exilio americano. En un preciso esfuerzo de Mendoza por resumir al máximo la evolución de la trama de la historia, Miranda y María Coral superan con gran celeridad los difíciles primeros pasos de la vida en Nueva York, combatiendo valientemente por no caer en la miseria, por aprender inglés y por liberarse de la expulsión del país. Frente a esta serie de problemas, la única arma para acabar con cualquier obstáculo del camino es la del amor eterno que les da la posibilidad de *“sobrellevar con entereza las duras pruebas de aquellos años”* (Mendoza, 1992:429). El amor constante y sincero que Miranda muestra hacia su mujer lo ha hecho al final ganarse la compañía y el cariño de María Coral, que acaba por vivir con el único hombre que la ha respetado y ayudado con honradez.

### 3.3.2 MARÍA CORAL: SÍMBOLO DE LA CONTRADICCIÓN HUMANA Y PARODIA DE LA HEROÍNA FOLLETINESCA

Gracias a la consulta de *La verdad sobre el caso Mendoza* (2005) de José V. Saval hemos descubierto que, al igual que el personaje de Javier Miranda fue mal interpretado por la crítica, sucede lo mismo con el personaje de María Coral. El error en la interpretación de este último personaje consiste en que se ha pensado que Eduardo Mendoza se reduce a introducir a sus personajes en un prototipo literario, sin cambiar su físico ni su mentalidad. Si ya a Miranda se le adjudicó equívocamente el prototipo de pícaro, a María Coral se la reduce a una simple degeneración de la heroína de novela folletinesca. Aunque este personaje recibe algunas influencias de este prototipo de la literatura romántica, el escritor la ha convertido en un personaje diferente a la heroína folletinesca, concediéndole una doble personalidad que la lleva a ser víctima y verdugo al mismo tiempo. Con el objetivo de entender su aparente carácter insensible y los ataques de ira que la envilecen es necesario analizar su situación de víctima. La narración de los detalles de su complicada vida muestran un descubrimiento sorprendente para el protagonista de la obra y el lector: se vio obligada a escapar del lugar en el que nació, trabaja en un circo en el que dos forzudos la violan y le pegan y cuenta con una amplia serie de relaciones en las que sus parejas la han tratado mal.

Además, para complicar aún más su ya difícil situación, es preciso recordar que un capítulo independiente lo compone su aventura amorosa con Lepprince, por cuyo dinero y refinada educación se deja seducir y engañar antes de que él la deje. Recuperadas después de un tiempo las aventuras con él, María Coral le pide al francés que le busque un esposo “*bien situado, decente y trabajador*”(Mendoza,1992:345) que le aporte estabilidad para defenderse de sus inoportunas escapadas (Saval, 2005:97-98). Este personaje ha construido su personalidad en una lucha cotidiana por ganarse la vida en la que acabaría fracasando si no tuviese el apoyo que le ofrece Javier Miranda. Los obstáculos de su existencia se alejan en gran medida de la personalidad dulce que muestra la heroína típica de la novela de folletín. En realidad, esta mujer es una chica abandonada que en el transcurso de la obra sólo intenta encontrar la ayuda de una persona que la trate con delicadeza y que se preocupe por ella. El diagnóstico del doctor que la cuida tras su fallido suicidio es, a nuestro juicio, el que representa con mayor precisión y acierto su situación mental: “*Necesita cuidados y un gran cariño*”(Mendoza, 1992:356).

María Coral, comienza a dar su aprobación, después de innumerables vacilaciones, para que Javier Miranda la acompañase con un amor apasionado y honesto que lo diferencia de otros hombres con los que ha tenido relaciones. Es la historia de esta mujer, como lo fue la historia de su esposo, un ejemplo de salvación gracias al amor: *“Ahora ya sé que me curaré del todo”* (Mendoza,1992:359). Desde nuestro punto de vista, pensamos que es difícil leer novelas en las que se cuenten historias de amor tan tiernas como la de este matrimonio que acaba sus días juntos gracias al cariño recíproco que siente uno por el otro y que se demuestra rompiendo las barreras cronológicas y espaciales. Desde su acomodada situación en Nueva York que le ayuda para recordar su pasado, Javier Miranda finaliza el testimonio de sus recuerdos con unas declaraciones que reflejan el éxito del amor y la amistad frente a la ambición y el individualismo de los otros personajes: *“Nos vamos haciendo viejos, pero nuestro amor se ha transformado en un afecto y una penetración que ilumina y justifica nuestras vidas”* (Mendoza, 1992:430).

Siguiendo el estilo de la literatura realista, la trama extensa y la trama pequeña están mezcladas en *La verdad sobre el caso Savolta* (1992) con la intención de enfocar los asuntos principales de la novela: la personalidad inmoral de los que cuentan con el poder, las desigualdades sociales y, principalmente, la lucha por hallar principios sólidos y verdaderos en una sociedad deplorable a nivel ideológico. Un ejemplo que confirma la inmoralidad de las personas poderosas sería el caso de la relación que se da en la obra entre Leppince y María Coral en la que comprobamos que coincide en ciertos rasgos característicos con la relación entre Juanito Santa Cruz y Fortunata en *Fortunata y Jacinta* (1887) de Benito Pérez Galdós. Un aspecto en el que coinciden las dos obras es en que en ambas novelas los hombres, Leppince y Juanito, se muestran hacia la mujer a la que desean seducir con una actitud de falsa humildad y generosidad, como veremos a continuación en un fragmento extraído de la intervención de Leppince en *La verdad sobre el caso Savolta* (1992). En la novela que acabamos de citar observamos que Leppince se retrata a él mismo ante María Coral como un hombre más bondadoso de lo que realmente es con el propósito de conseguir la confianza y el beneplácito de la que será su futura víctima: *“ahora me doy cuenta de que obré de un modo innoble, pero ¿qué le vamos a hacer? Era yo muy joven (...) Tú sabes que yo, en cierto modo, tengo contraída una deuda con María Coral. No es una deuda formal, claro está, pero ya te dije que la deslealtad me resulta odiosa. Quiero ayudarla”* (Mendoza, 1992:267-268).

Volviendo de nuevo al personaje de María Coral, vemos que el aprendizaje de protocolo al que la conduce Javier Miranda, después de casarse con ella, es similar a los esfuerzos de aprendizaje ético que Fortunata experimenta con los Rubín: *“emprendí por mi cuenta, y siguiendo*

*consignas de Lepprince, una labor de refinamiento, ya que las maneras de la gitana dejaban mucho que desear. Su vocabulario era soez, y sus modales, destemplados”* (Mendoza, 1992:294).

De esta forma nos percatamos de que la perspectiva moral que proclama Eduardo Mendoza en su obra se dirige a la refutación del cinismo de las personas que gozan de hegemonía para dominar a los individuos pertenecientes a los sectores más desfavorecidos de la sociedad, problema que aborda en su novela y al que intenta dar solución incorporando en su obra a personajes revolucionarios como María Coral o Domingo Pajarito de Soto. Al lado de esta negación de la admiración que se merecen personajes como Lepprince, también anuncia Mendoza la idea de que solo el amor fiel y altruista puede ser útil para acabar con las injusticias sociales y las vejaciones a las que se ven sometidos los personajes desfavorecidos de la novela. La frecuente inclinación del escritor por mostrarse en su obra a favor del comportamiento de personajes excluidos de la sociedad descubre y traspasa a la misma vez la satirización de la novela folletinesca, insinuando entre líneas el mayor valor concedido a la hegemonía del amor sobre la fuerza del poder. Por último, convendría añadir que coincidimos con José V. Saval en que no es posible afirmar que en la novela de Mendoza haya un desenlace claro y limitado, sino que él pretendió que se admitiese lo que existe de magnífico y admirable en la lucha por la vida de dos personajes desamparados (María Coral y Javier Miranda) que sobreviven en una sociedad degradada. De esta forma, concluimos este apartado afirmando que Javier Miranda y María Coral son muestras de la posibilidad del progreso humano gracias al amor generoso en el que se han apoyado y que ha sido la clave para liberarse de la desolación en la que vivían (Saval, 2005:100).

### **3.3.3 DOMINGO PAJARITO DE SOTO: REPRESENTACIÓN DE UN DESTINO TRÁGICO**

Cuando analizamos la figura del periodista Domingo Pajarito de Soto descubrimos que ciertos rasgos de su personalidad y de su trabajo en el periódico *La voz de la justicia* le conducen a un inevitable final trágico en la obra. De esta forma, vemos que su empleo como periodista en un diario de tintes revolucionarios le llevan a una muerte segura debido a que este hombre escribe artículos que le comprometen puesto que en ellos no duda en manifestar que los obreros se merecen saber que están siendo explotados por sus jefes y que en la empresa Savolta están sucediendo graves irregularidades. Por lo que, tanto el carácter liberal y rebelde del periodista, como su empleo en un periódico reformista, van a ser, al final, los causantes de su muerte.

Por una parte, con respecto a los problemas que sufren los trabajadores de las empresas, Pajarito de Soto denuncia en sus artículos que los principales son la ignorancia de los proletarios que no son conscientes de que los altos empresarios se están aprovechando de ellos y los están tratando como a esclavos y el fraude en el que está participando la empresa Savolta y que desvela en sus escritos. Por otra parte, un ejemplo del carácter revolucionario de Domingo Pajarito de Soto se refleja en las siguientes líneas:

*El autor del presente artículo (Domingo Pajarito de Soto) se ha impuesto la tarea de desvelar (...) a las mentes sencillas de los trabajadores (...) aquellos hechos que (...) permanecen todavía ignorados de las masas trabajadoras que son, no obstante, sus víctimas más principales. Porque sólo cuando las verdades resplandezcan (...) habremos alcanzado en España el lugar que nos corresponde en las naciones civilizadas. (...) Por ello no dejaré pasar la ocasión de denunciar (...) la conducta incalificable de cierta empresa que (...) es tierra de cultivo para rufianes y caciques, los cuales, (...) rebajan la dignidad de los obreros y los convierten en (...) títeres de sus caprichos titánicos y feudales. Me refiero (...) a los sucesos acaecidos en la fábrica Savolta, empresa cuyas actividades... (Mendoza, 1992:20).*

En segundo lugar, al leer y analizar con detalle el contenido de las declaraciones que le hace Domingo Pajarito de Soto a su amigo Javier Miranda, vislumbramos que el periodista demuestra ser muy inteligente e íntegro en sus ideas debido a que él no cambia de parecer en ningún momento. Por un lado, vemos que es inteligente y culto pues se expresa con gran pulcritud, eficacia e ingenio cuando habla sobre la libertad y la moral y, por otro lado, demuestra una ideología liberal, que no radical, debido a que él es siempre un defensor de la libertad, pero establece unos límites racionales. Es decir, el periodista siempre reivindica la lucha por alcanzar la libertad, pero admite que esta no puede ser total ni atemporal, sino que debe ajustarse a la época en la que se esté viviendo y a las necesidades de toda la sociedad y no a las de unos pocos. Por lo tanto, Domingo Pajarito de Soto aboga por una libertad que se encuentre en sintonía con el seguimiento de una moral establecida en un acuerdo entre todos los miembros de la sociedad. A nuestro juicio, estamos de acuerdo con sus ideas debido a que también pensamos que se debe intentar alcanzar la libertad teniendo en cuenta las opiniones de los demás y siguiendo unas pautas éticas y morales que deberían ser inquebrantables. Sin embargo, el problema reside en que estas ideas progresistas del periodista le conducen a un destino trágico porque Pajarito decide llegar hasta el final denunciando públicamente los abusos de la empresa Savolta hacia sus empleados y sus negocios ilegales.

En las siguientes conversaciones que mantiene Domingo Pajarito de Soto con su amigo Javier Miranda confirmamos las ideas que acabamos de comentar:

*-Toda moral no es sino la justificación de una necesidad, entendiendo por necesidad el exponente máximo de la realidad, porque la realidad se hace patente al hombre cuando traspone los dominios de la elucubración y se vuelve necesidad acuciante; la necesidad, por tanto, de una conducta unánime ha hecho surgir de la mente humana la idea de moral. (...) La libertad-prosiguió-es la posibilidad de vivir acorde con la moral impuesta por las realidades concretas de cada individuo en cada época y circunstancia. De ahí su carácter variable, relativo e imposible de delimitar. En esto, ya ves, soy anarquista. Difiero, en cambio, en creer que la libertad, en tanto que medio de subsistencia, va unida a la sumisión a la norma y al estricto cumplimiento del deber. Los anarquistas, en este sentido, tienen razón, pues su idea procede de la necesidad real, pero la traicionan en tanto en cuanto no toman en cuenta la realidad para cimentar sus tesis (Mendoza, 1992:49-50).*

En tercer lugar, descubrimos que su carácter pasional, entregado a sus amigos (como lo hizo con Javier Miranda con quien compartió una estrecha y sincera amistad), confiado e impulsivo le jugó al periodista una mala pasada que le condujo a acabar muy herido en su autoestima porque, un poco antes de morir, sufrió el rechazo de personas en las que había confiado como Lepprince, su amigo Javier Miranda, que al final no llegó a tiempo para hacer nada para salvarlo, y los proletarios, que le acabaron odiando. No obstante, sería conveniente que analizásemos los fallos que, según nuestro criterio, cometió Pajarito de Soto con todas las personas que le dieron de lado. Para ello, comenzaremos analizando primero los errores que tuvo con su amigo Javier Miranda. Desde nuestro punto de vista, Pajarito de Soto fue demasiado ingenuo con Miranda debido a que él fue honesto con su camarada al cien por cien cuando su compañero no lo fue con él debido a que lo engañó manteniendo relaciones con Teresa, su esposa. Pajarito de Soto cometió el error de haber confiado en exceso en la lealtad de su amigo y pensamos que tenía que haber sido más suspicaz para haber descubierto que su mujer y su compañero eran amantes. En las siguientes líneas seleccionadas de la novela comprobaremos el carácter bondadoso y entregado, pero al mismo tiempo, inestable, de Pajarito de Soto que le condujo a ser engañado por su amigo:

*Nunca supe antes ni he sabido después lo que significa un amigo. (...) Pajarito de Soto (...) era un hombre bueno, pero inconstante, nervioso e irresponsable, ciego para todo lo que no fuesen sus ideales reformistas; (...) oscilaba entre violentos estados de avasalladora energía creativa y súbitas depresiones que le sumían en el malhumor y el silencio. Teresa sufría callada el desamparo y, en cierta medida, el miedo a las bruscas y despóticas reacciones de su marido, insegura y desprotegida. (...) Por las noches discutía y me emborrachaba con Pajarito de Soto en la taberna de Pepín Matacríos. (...). Lamentaba que su mujer y yo no hiciéramos buenas migas y varias veces me hizo jurar que si a él le sucedía cualquier cosa yo tomaría bajo mi protección a Teresa y al niño (Mendoza, 1992:82-84).*

Finalmente, tras la lectura de los pasajes de la novela en los que interviene Domingo Pajarito de Soto, somos conscientes de que el periodista fue traicionado por Leppince porque el primero fue demasiado crédulo dando por sentado que el francés era honesto cuando le pidió que investigase con total libertad los negocios ilegales de la empresa Savolta para reflejar la verdad en un artículo de periódico; esto fue un error por parte del periodista debido a que debía haber sospechado que Leppince le engañaba porque no es normal que uno de los principales dirigentes de la empresa Savolta pretendiese precisamente desvelar sus propios ejercicios irregulares. Además, esta candidez por parte de Pajarito de Soto, lo condujo directamente a caer en la trampa quedando al final también ante los ojos de los proletarios (a quienes siempre intentó ayudar) como el culpable de todos sus males por ser un entrometido, algo que a Pajarito de Soto le hirió psicológicamente en un grado superlativo.

A nuestro juicio, Pajarito de Soto tenía que haber rechazado la oferta de trabajo que le propuso Leppince para que investigase los negocios negros de la empresa Savolta y así no hubiese tenido que correr el riesgo de meterse en problemas; además, también pensamos que el periodista debía haber intentado ayudar al proletariado de una forma más cautelosa y sutil sin mostrarse públicamente tan afectado por sus problemas. Sin embargo, llegamos a la conclusión de que la actuación de Pajarito de Soto en la novela es digna de respeto aunque tuviese sus equivocaciones porque ha demostrado ser muy altruista al preocuparse por los intereses de los demás, lo que muestra que su intención era buena y, si Leppince no le hubiese tendido una trampa, habría conseguido su objetivo: mejorar las condiciones laborales del proletariado y destapar los ejercicios ilegales de Leppince en la empresa Savolta. El siguiente fragmento de la novela es una muestra de la trampa que le tiende Leppince a Pajarito de Soto y de la traición que Javier Miranda inflige a su amigo:

*Entre los directivos reconocí a Leppince, y entre los obreros, a Pajarito de Soto. (...) Todos chillaban y sobre todas las voces destacaba la de Pajarito de Soto profiriendo amenazas contra la sociedad. Comprendí lo que ya sabía: (...) que todo había sido un fraude, que Leppince había estado jugando con Pajarito de Soto y que éste, en el último momento, se había dado cuenta y había reaccionado con uno de sus violentos arranques. Y comprendí que de haber estado yo allí desde el principio aquello no habría sucedido y que mi traición había sido irreversible. (...) Patronos y obreros abuchearon a Pajarito de Soto (Mendoza, 1992:87).*

### 3.3.4 LEPPRINCE: HIPOCRESÍA, ASTUCIA Y MATERIALISMO

Cuando analizamos al personaje de Lepprince en profundidad nos percatamos de que tiene dos caras: por un lado, da a la mayoría de sus compañeros una buena impresión por su refinada educación y su fingida amabilidad y, por otro lado, conforme avanza la trama de la historia, vislumbramos a un personaje cuya verdadera personalidad se encuentra muy alejada de la que aparenta siendo una persona egoísta, ambiciosa, carente de escrúpulos e interesada. Lepprince, aunque durante la trama de la novela logra engañar a casi todos los personajes, no consigue ganarse al cien por cien el beneplácito de los lectores debido a que, ya desde el principio, comete algunos actos deshonestos que hacen que el lector desconfíe de él. Además, hay un personaje en la historia que sospecha de él en todo momento y que, llegando al desenlace de la novela, es capaz de desenmascararlo: el comisario Vázquez.

No obstante, la mayoría de los personajes confían en Lepprince cuando lo conocen porque los convence de su bondad, como, por ejemplo, le sucede a María Coral que se enamora de él; Javier Miranda que llega incluso a admirarlo y la alta burguesía en general a la que cautiva con sus delirios de falsa riqueza. Sin embargo, sería conveniente comentar todos estos ejemplos de personajes a los que engaña Lepprince de forma independiente. Para ello, comenzaremos mostrando lo que sucede con la relación entre la alta burguesía y Lepprince; este personaje consigue ganarse el favor de la alta burguesía, incluido el propio Savolta, porque sabe mostrar ante ellos su mejor disfraz presentándose ante la burguesía como un hombre inteligente, ingenioso y polifacético como podemos leer en este fragmento escogido de la novela:

*Lepprince pronto se dio a conocer en los círculos aristocráticos y financieros de nuestra ciudad, siendo objeto de respeto y admiración en todos ellos, no sólo por su inteligencia y relevante condición social, sino también por su arrogante figura, sus maneras distinguidas y su ostentosa prodigalidad. Pronto este recién llegado, que surgió a la superficie engallado y satisfecho de la vida, que parecía tener en sus arcas todo el dinero de la vecina República y se hospedaba en uno de los mejores hoteles bajo el nombre de Paul-André Lepprince, fue objeto de agasajo que se materializó en sabrosas propuestas por parte de las altas esferas económicas. (...) Apenas transcurrido un año de su aparición, lo encontramos desempeñando una labor directiva en la empresa más pujante y renombrada del momento: la empresa Savolta... (Mendoza, 1992:34-35).*

Otro personaje al que Lepprince engatusa y se lo lleva a su terreno es Javier Miranda, que al principio, antes de conocerlo, intuye la personalidad fría y materialista del francés, pero de seguida cambia esta percepción que tenía de él para empezar a verlo como a una persona fascinante a la que acaba admirando, comportándose Javier Miranda ante Lepprince con una actitud humilde y servil.

De esta forma, Javier Miranda es una víctima fácil a la que Lepprince maneja y manipula a su antojo por dos motivos: en primer lugar, Javier Miranda piensa que Lepprince es un hombre muy sabio y, en segundo lugar, el francés maneja a Miranda porque el primero se gana la simpatía del vallisoletano, como veremos en este fragmento de la novela:

*Con Lepprince me sentía protegido: por su inteligencia, por su experiencia, por su dinero y su situación privilegiada. No hubo entre nosotros lo que pudiera llamarse camaradería (...). Tampoco nuestras charlas derivaron en apasionadas polémicas (...). Con Lepprince la conversación era pausada e intimista, un intercambio sedante y no una pugna constructiva. Lepprince escuchaba y entendía y yo apreciaba esa cualidad por encima de todo. No es fácil dar con alguien que sepa escuchar y entender (Mendoza, 1992:107).*

Además, Javier Miranda y miembros de la aristocracia como el empresario Savolta, no fueron los únicos personajes a los que Lepprince engañó, sino que la lista se amplía contando con personajes femeninos como María Rosa Savolta y María Coral. Por un lado, vemos que el papel de estas dos mujeres en su relación con Lepprince es de gran trascendencia en la novela por los siguientes motivos: María Rosa Savolta le sirve a Lepprince para ascender en la esfera económica y social barcelonesa y, María Coral, sin embargo, es una suerte de maldición para el francés ya que termina cayendo perdidamente enamorado de ella y, en su afán de protegerla para que no le pase nada malo, acaba conduciendo al aparentemente indestructible francés primero a la bancarrota y finalmente a la muerte. No obstante, aunque la relación amorosa de Lepprince con estas dos mujeres le trajeron consecuencias muy diferentes, observamos que ellas tienen en común el haber sido seducidas por la enigmática personalidad y los exquisitos modales del francés de quien recibieron en más de una ocasión un trato vejatorio y denigrante. Además, vemos que Lepprince consigue que María Coral muestre una actitud sumisa ante él y que llegue incluso a creer que se merece su maltrato psicológico, tal y como se desprende de las siguientes líneas extraídas de la novela de Mendoza:

*Si me uní a Lepprince fue por amor. Yo era una niña y su personalidad y su riqueza me deslumbraron. No supe estar a su altura. Me desvivía por complacerle, pero veía la irritación en sus gestos y sus palabras y sus miradas. Cuando me puso en la calle, lo acepté como justo. Fue el primer hombre de mi vida...y el último, hasta hoy (Mendoza, 1992:322).*

Con respecto a la relación que se establece en la novela entre María Rosa Savolta y Lepprince, que contraen matrimonio al poco tiempo de conocerse, descubrimos que el joven francés seduce a la hija de Savolta con suma facilidad; únicamente necesita dejarse ver en una fiesta para conquistar a la chica primero por su atractivo físico y, en cuanto cruza unas pocas palabras con ella,

la enamora haciéndole ver que goza de una posición social y económica elevada por ser socio en la empresa de su padre. Así, vemos que Lepprince es un maestro de la seducción tanto para convertirse en amante de mujeres humildes como era el caso del *affaire* que tuvo con María Coral, como para contraer matrimonio por interés con una joven perteneciente a la alta burguesía-María Rosa Savolta-:

*En un rincón distinguí a una linda niña, la única joven de la reunión, que conversaba con Cortabanyes. Luego me la presentaron y supe que se trataba de la hija de Savolta (...). Me preguntó que qué era yo y Cortabanyes dijo:*

*– Un joven y valioso abogado.*

*– ¿Trabaja usted con él? – me preguntó María Rosa Savolta señalando a mi jefe.*

*– A sus órdenes, para ser exacto – repliqué.*

*– Y ese señor que hablaba con usted, ¿quién era?*

*– ¿Lepprince? ¿No se lo han presentado? Venga, es socio de su padre de usted.*

*– ¿Ya es socio, tan joven? – dijo, y se ruborizó intensamente.*

*Presenté a Lepprince a María Rosa Savolta porque intuí su deseo de conocerlo. Cuando ambos intercambiaban formalidades me retiré, molesto por las evidentes preferencias de la hija del magnate y harto de hacer el títere (Mendoza, 1992:116).*

Sin embargo, a punto de llegar al desenlace, llegamos a la conclusión de que a Lepprince no le sirven de nada todas las artimañas que emplea para alcanzar la riqueza y el prestigio social porque, aunque a lo largo de la obra va engañando a casi todos los personajes (Savolta, Miranda, María Coral, María Rosa Savolta, etc) suceden dos hechos que lo dejan fuera de juego: por una parte, se enamora de María Coral truncando sus planes de riqueza y perdiendo su inmunidad y, por otra parte, acaba siendo eliminado porque no interesa que siga luchando por recuperar su fortuna. De esta forma, deducimos que Lepprince tiene un final trágico, al igual que lo fue el de Domingo Pajarito de Soto, con la diferencia de que el periodista no lo merecía por ser un buen hombre y, en cambio, el final de Lepprince, a nuestro juicio, sí nos parece justo porque se merecía pagar por sus deshonestas acciones y por ser mala persona.

Desde nuestro punto de vista, Mendoza ha sabido darle un final adecuado a la obra debido a que, al acabar con la vida de Lepprince y siendo desenmascarado por el comisario Vázquez, ha defendido en su novela que las personas frías e interesadas como Lepprince acaban siendo descubiertas y reciben un castigo. Además, el autor de *La verdad sobre el caso Savolta* (1992) también demuestra que el amor es un elemento muy fuerte que no permite que triunfe la injusticia, impulsando este sentimiento a que incluso las personas malvadas como Lepprince saquen algo positivo de sí mismas, como le sucede al francés que se preocupa por María Coral tratando de defenderla en todo momento y llegando incluso a enfrentarse a Víctor Pratz, su cómplice en los

crímenes que han cometido, por salvarle la vida a la gitana. Para ilustrar lo que acabamos de comentar sobre Lepprinze, concluimos con estas palabras del comisario:

*Lepprinze era listo y hábil: pronto se granjeó la confianza de Savolta (...). Lepprinze confiaba en amasar una fortuna para el caso de que su verdadera personalidad se viera descubierta y sus planes dieran en tierra (...). Lepprinze, sin embargo, cometió un error: se enamoró de María Coral (...). Libre de Vázquez, pudo respirar al final, pero un hecho imprevisible torció su vida. María Coral, a quien Lepprinze seguía amando, volvió a Barcelona. Pratz la localizó y resolvió acabar con ella. María Coral habría muerto de no haber sido por mi providencial indiscreción. Lepprinze y Pratz debieron de discutir. El alemán insistía en deshacerse de un testigo tan peligroso, pero Lepprinze le disuadió. Y ahora viene la moraleja de la historia – dijo el comisario –. Lepprinze había matado y traicionado para obtener el dominio de la empresa Savolta, pero una vez lo tuvo en sus manos, la empresa estaba en quiebra (Mendoza, 1992:428-435).*

#### 4. CONCLUSIONES

Después de haber analizado el papel del espacio narrativo y los personajes tanto desde una perspectiva histórica y sistemática en la novela de Eduardo Mendoza titulada *La verdad sobre el caso Savolta* (1992) hemos llegado a la conclusión de que estos dos elementos que componen las obras narrativas poseen gran relevancia en su inicio, su nudo y su desenlace por las siguientes razones que detallamos a continuación.

Por un lado, observamos que el espacio narrativo ha ido ganando protagonismo en las novelas desde el siglo XIX hasta llegar a la actualidad porque este componente de las obras literarias ha pasado de ser un simple marco en el que se situaban los personajes y la trama novelesca a ser un aspecto que determina a los personajes y a la acción de la obra. Esta evolución en el papel del espacio narrativo se debe a que los autores de la Edad Media y del Renacimiento se limitaban a utilizar el espacio narrativo como un mero soporte del argumento de la obra y, sin embargo, a partir del siglo XIX, los escritores se interesaron en mostrar la influencia de los diferentes espacios narrativos en el carácter de los personajes y sus acciones en la historia.

No obstante, cuando realmente se confirma la trascendencia del espacio narrativo en las novelas es en el siglo XX debido a que en este período histórico se descubren sus tres funciones principales: la función sintáctica en la que el espacio influye en la estructura formal de la obra, la función semántica en la que el elemento antes mencionado aporta información sobre la personalidad y el comportamiento de los personajes y la función pragmática en la que se muestran cómo los diferentes espacios ficticiales y reales de las novelas ayudan a que los lectores interpreten el sentido y el mensaje que encierran las páginas del libro que están leyendo. De esta forma, nos percatamos de que el espacio narrativo ejerce una labor de gran peso en las novelas de la actualidad y para demostrar esta afirmación hemos realizado este estudio sobre el papel del espacio narrativo en la obra de Eduardo Mendoza *La verdad sobre el caso Savolta* (1992).

Esta novela muestra que el espacio narrativo constituye uno de los ejes centrales de la narrativa porque este componente se encarga de subordinar el modo de pensar y de vivir de los personajes principales como Javier Miranda, María Coral, Domingo Pajarito de Soto y Leppince, caracteres en los que la ciudad de Barcelona (el espacio narrativo principal de la obra mendoziana) ejerce diferentes influencias.

Por una parte, en Miranda, María Coral y Pajarito de Soto, Barcelona proyecta un influjo negativo porque los oprime y los convierte en individuos inseguros en el caso del primero, desconfiados como le ocurre al segundo o indignados como le sucedió al último personaje que hemos mencionado. Por otra parte, la urbe barcelonesa en Leppince ejerce un influjo muy positivo ya que él sí se siente cómodo viviendo allí y no duda en decirlo más de una vez, mostrándose en la mayoría de las ocasiones, feliz y orgulloso de tener su vida establecida en Barcelona. En definitiva, al analizar el rol del espacio narrativo a lo largo de la historia de la literatura y en el texto de Eduardo Mendoza *La verdad sobre el caso Savolta* (1992), nos damos cuenta de que posee gran relevancia en la novela y por ello debería recibir una mayor atención por parte de los críticos literarios que trabajan en la narratología, ya que este aspecto de la narrativa ha sido escasamente estudiado por haber sido considerado como un elemento de la narrativa de poco interés.

Además, somos conscientes de que los personajes, junto con el espacio, es otro elemento de la narrativa que constituye una parte fundamental de su esencia por diversas razones que expondremos a continuación. Principalmente, vemos que este componente de las novelas sí ha recibido por parte de la crítica literaria el estudio que merece porque la mayoría de los autores han aceptado que los personajes deciden cómo será la trama de la historia y su ritmo. También, ellos pueden describirse a sí mismos o a sus compañeros en la obra para que el lector sepa cómo son; así quien esté leyendo se forjará la imagen de cada uno de los caracteres que participan en el texto gracias a la información que le ha ofrecido cada personaje de la obra. Así, vemos que los personajes novelescos se definen siguiendo distintas técnicas: la *autocaracterización* cuando se retrata a sí mismo y la *heterocaracterización* si el personaje es descrito por otro elemento de la narración. Tampoco debemos olvidar que algunos poseen la habilidad de lograr que el lector se identifique o se implique con ellos llegando incluso a apreciarlos o a detestarlos.

De esta forma, contamos con una muestra de las ideas que acabamos de explicar en la obra de Eduardo Mendoza *La verdad sobre el caso Savolta* (1992) en la que descubrimos que algunos personajes se presentan ellos mismos ante el lector explicando cómo son, como ocurre con Javier Miranda, que aporta datos ofrecidos por él sobre su personalidad mediante el proceso de *autocaracterización*; sin embargo, Leppince se muestra reservado y decide no dar información sobre su carácter, sino que es la trama de la novela la que desvela al lector sus rasgos psicológicos a través del procedimiento conocido con el nombre de *heterocaracterización*. Es significativo señalar que en la obra mendoziana hay personajes que logran ganarse el beneplácito del lector, como Javier Miranda, y otros que se granjean su animadversión como sucede con Leppince.

Por último, concluimos este trabajo recordando la vigencia actual que presentan el estudio del papel del espacio narrativo y los personajes en la novela contemporánea y las razones por las que el segundo elemento es más estudiado que el primero. Con respecto al espacio narrativo subrayamos la escasez de autores que han abordado el análisis de sus funciones ya que contamos solamente con las tesis ofrecidas por Antonio Garrido Domínguez en su obra titulada *El texto narrativo* (1996), Natalia Álvarez Méndez en el artículo “Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea” (2003) y José Rafael Valles Calatrava en *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza* (1999). Desde nuestro punto de vista, pensamos que es posible que este elemento de la narrativa haya sido poco analizado porque ha sido eclipsado por otros aspectos de la novela que han recibido mayor atención por ser considerados erróneamente de mayor interés como ocurre con los personajes. Sin embargo, a nuestro juicio, consideramos que el estudio del espacio narrativo y sus funciones en la novela merece también ser analizado al igual que el resto de elementos de la narración puesto que, como ya se ha demostrado en nuestro análisis y en los trabajos citados anteriormente, el estudio de este aspecto facilita la interpretación de la obra y su disfrute por parte del lector.

Sin embargo, la investigación de la función de los personajes en la obra narrativa ha gozado de una mayor atención en el ámbito de la narratología contando con un amplio listado de trabajos que han abordado el estudio de este elemento de la narración entre los que cabría señalar a Francisco Diego Álamo Felices con el artículo titulado “La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas”(2008), Marina Mayoral en *El oficio de narrar* (1989) y José Vicente Saval en *La verdad sobre el caso Mendoza* (2005). Así, descubrimos que la función de los personajes en la novela sí posee una gran vigencia actual debido, probablemente, a que siempre han sido descritos en las páginas de cualquier novela de diferentes períodos históricos y quizás sea por este motivo por el que la crítica literaria lo ha considerado de mayor interés que la función del espacio narrativo.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Álamo Felices, Francisco Diego. “La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 15, 2008: 189-213.
- Álvarez Méndez, Natalia. “Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 12, 2003: 549-570.
- Bajtín, Mijail. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus, 1937: 237-404.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Baquero Goyanes, Mariano. *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia, 1970.
- Barthes, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. *El análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1996: 9-43.
- Beltrán, Luís. “Narración y ficción: literatura e invención de mundos”. *RILCE: Revista de Filología Hispánica* 1, 2014: 305-308.
- Benjamin, Walter. *Selected Writings*. Massachussets: Harvard University Press, 1999.
- Blanchot Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel, 1983.
- Bobes Naves, María del Carmen. *La semiología*. Madrid: Síntesis, 1989.
- Bourneuf, Roland y Oullet, Réal. *La novela*. Barcelona: Ariel, 1972.
- Camarero Arribas, Jesús. “Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 3, 1994: 89-101.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus, 2013.
- Chirbes, Rafael. *La larga marcha*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Barcelona: Edhasa, 1979.
- Dolezel, Lubomír. *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco Libros, 1997.
- Ducrot, Oswald. *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Arrecife, 1998.

- Forster, Edward Morgan. *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate, Cap.VIII, “Forma y ritmo”, 1983.
- García, Carlos Javier. “Las otras cartas de *La verdad sobre el caso Savolta*”. *Hispanic Review* 69:3, 2001: 319-336.
- Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1972.
- Gullón, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.
- Hamburguer, Käte. *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1957.
- Hamon, Philippe. *Introduction á l'analyse du descriptif*. París: Hachette, 1981.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Arts Forms*. Nueva York y Londres: Logman Critical Readers, 1985.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1948.
- Knutson, David. *Las novelas de Eduardo Mendoza: la parodia de los márgenes*. Madrid: Pliegos, 1999.
- López Landy, Ricardo. *El espacio novelesco en la obra de Galdós*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1979.
- Lotman, Yuri Mijáilovich. “Il concetto di spazio geografico nei testi medievali russi”, en Jurij Lotman y Bauspenskiy. *Tipologia della cultura*. Milano, Bompiani, 1965, 183-192.
- McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. Londres y Nueva York: Routledge, 1992.
- Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel, 1960.
- Mayoral, Marina. *El oficio de narrar*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Mendoza, Eduardo. *La verdad sobre el caso Savolta*. Barcelona: Seix-Barral, 1992.
- Muñoz Molina, Antonio. *Ardor guerrero*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- Navarro, Felipe. *Las esperas*. Sevilla: Renacimiento, 2001.
- Nieto Jiménez, Lidio. “Tiempo y espacio en el relato”. *LEA: Lingüística Española Actual* 6:1, 1984: 101-117.
- Pérez Galdós, Benito. (1885). *Lo prohibido* (edición de José Montesinos). Madrid: Castalia, 1971.
- Pérez Galdós, Benito. (1887). *Fortunata y Jacinta*. Madrid: Taurus, 1975.
- Reis, Carlos. *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones del Colegio de España, 1995.
- Rodríguez Gómez, Juan Carlos. *La norma literaria*. Granada: Diputación Provincial, 1985.

- Santos, Alonso. *La verdad sobre el caso Savolta de Eduardo Mendoza*. Madrid: Alhambra, 1988.
- Saval, José Vicente. *La verdad sobre el caso Mendoza*. Madrid: Fundamentos, 2005.
- Todorov, Tzvetan. “Las categorías del relato literario”. *Literatura y significación*, Barcelona: Plantea, 1966: 388-392.
- Valles Calatrava, José Rafael. *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*. Almería: Universidad de Almería, 1999.
- Valles Calatrava, José Rafael. y Álamo Felices, Francisco Diego. *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Alhulia, 2002.
- Vargas Llosa, Mario. *La fiesta del chivo*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- Villanueva, Darío. *El comentario de textos narrativos: La novela*. Madrid: Júcar, 1989.
- Yang, Chung-Ying. *Eduardo Mendoza y la búsqueda de una nueva novela policíaca española*. Madrid: Pliegos, 2000.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres y Nueva York: Methuen, 1984.
- Weisgerber, Jean. *L'espace romanesque*. Lausanne: L'âge d' homme, 1978.
- Zoran, Gabriel. “Towards a Theory of Space in Narrative”. *Poetics Today* 5, 1984: 309-335.