

## VUELTA A LA ISLA BÁRBARA: EDUARDO MENDOZA Y LA NOVELA BIZANTINA

WESLEY J. WEAVER III

State University of New York College at Cortland

La novela bizantina, hermanastra de la novela de caballerías, representó en su día un verdadero saco roto de relatos extensos de aventuras peregrinas de diversa procedencia traducidos, comentados y sobre todo, imitados o derivados de los romances griegos<sup>1</sup>. Desde su aparición en España con la traducción de la obra seminal del género, *La Historia Ethiopica de Heliodoro* (Amberes, 1554), su trayectoria pone de relieve el «toma y daca» que caracteriza la *imitatio* de la literatura renacentista peninsular. Casi medio milenio después, reaparece junto con una plétora de subgéneros narrativos bajo una nueva forma de *imitatio* que surge en la novela posmoderna española, manifiesta en el uso autorreflexivo de la parodia literaria, partiendo de lo que Linda Hutcheon llama «la propiedad común discursiva»<sup>2</sup>. En este estudio, se analizará el subtexto bizantino que forma parte íntegra de la trama y del discurso de una de las novelas más comentadas de 1989, *La isla inaudita* de Eduardo Mendoza (Barcelona, 1927). Bajo el pretexto de dilucidar su vigencia, presencia y función en la literatura española contemporánea, se llevará a cabo en esta investigación tanto la revaloración (y recodificación) de un género menospreciado, cuanto la restauración de una novela aparentemente desviada de la trayectoria novelística de uno de los más importantes narradores actuales.

Desde sus comienzos en el siglo xvi, la novela bizantina en España no ha gozado de una buena reputación. Hasta se ha calificado la obra cimera del

---

<sup>1</sup> Emilio Carilla, «La novela bizantina en España», *Revista de filología española*, 49 (1966), 275.

<sup>2</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988, 94.

género, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), como un libro menor de Cervantes. Este mismo, no muy confiado en cómo se había de recibir, lo consideraba, según nos afirma en el prólogo de la segunda parte del *Quijote*, «el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto»<sup>3</sup>. Testimonio del desdén crítico es la parca bibliografía y teoría sobre la novela bizantina; hasta la fecha, el estudio de Carilla (1966) representa la monografía más acabada en lo que respecta a autores, fuentes, temas y características. A pesar de esta indiferencia histórica, el género en su día disfrutó de un gran público lector no sólo en España, sino también en Francia, Inglaterra e Italia. El *Persiles* tuvo seis ediciones en su primer año de publicación, un legítimo éxito editorial, cuando se toma en cuenta además que la cifra superaba las cinco ediciones de la primera parte del *Quijote* de 1605<sup>4</sup>. Parte del estigma actual de la novela bizantina se debe a su categorización de literatura barata, caracterizada por una amalgama disparatada de caballeros valerosos, damas menesterosas, animales fantásticos, encuentros, desencuentros y otras situaciones inverosímiles, enjuiciada de poco peso desde la perspectiva de la calidad.<sup>5</sup> Aún así, el género bizantino en manos de Cervantes había de representar el método idóneo para plasmar lo que Alban Forcione llama su «romance cristiano»: un largo peregrinaje textual simbólico, en el cual el personaje Persiles representa al Hombre; la fuga de la Isla Bárbara (lo carnal y lo terrestre) le conduce a la virtud y en último lugar, a la salvación<sup>6</sup>.

Cuatrocientos años más tarde, el elemento bizantino, por su enfoque en la perseverancia de la búsqueda trascendental dentro de un mundo caótico y poblado de sendas laberínticas, encuentra coherencia dentro de la incoherencia que marca la temática del espacio narrativo del posmodernismo español como subtexto de diversas novelas<sup>7</sup>, entre ellas *La isla inaudita*. Como su

<sup>3</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (DQ), Ed. John Jay Allen, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1981, II, 28.

<sup>4</sup> Juan Bautista Avallé-Arce, «Introducción», en Miguel de Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1616), ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1970, 29.

<sup>5</sup> Recordemos que según los criterios del canónico de Toledo que se presenta en la primera parte del *Quijote* (cap. xlviii), la calidad literaria radica en la edificación y la verosimilitud, partiendo del principio ciceroniano «imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritas» (DQ, I, 546).

<sup>6</sup> Alban Forcione, *Cervantes' Christian Romance: A Study of «Persiles y Sigismunda»*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

<sup>7</sup> El elemento bizantino se encuentra de forma destilada, pero presente en las siguientes obras, todas caracterizadas por la búsqueda quimérica de un ideal a través de un espacio laberíntico interior o exterior: Gonzalo Torrente Ballester, *La isla de los jacintos cortados* (1980); Julian Ríos, *Larva: Babel de una noche de San Juan* (1983); José María Merino, *El oro de los sueños* (1986), los relatos de *El viajero perdido* (1989) y *El centro del aire* (1991); Juan Pedro Aparicio, *Retratos de ambigü* (1989); Juan Benet, *El caballero de Sajonia* (1991); José María Guelbenzu, *La Tierra Prometida* (1991), Luis Mateo Díez, *El expediente del naufrago* (1992) y Jorge Márquez, *El claro de los trece perros* (1997).

antecedente literario, fue aclamada por un extenso público, considerada desde sus comienzos como un producto de consumo, y por lo tanto, vilipendiada por la crítica, que se vio desconcertada por lo que calificó de una «desperdiada fabulación»<sup>8</sup>. A pesar de haber reconocido diversos elementos propios de la novela bizantina, más de un comentarista ha manifestado un desconocimiento absoluto en cuanto a sus técnicas e intenciones, sentenciando que *La isla inaudita* «no será una novela recordada»<sup>9</sup>. Lo que los reseñadores no han podido apreciar es el hecho de que en sus obras anteriores el autor ha forjado todo un mundo novelístico a base de subtextos de incierta reputación, no «recordables», como la novela detectivesca, la ciencia ficción y el folletín.

Una de las claves de la novelística de Eduardo Mendoza es su deseo constante de crear un mundo que ponga orden al caos que confiesa llevar siempre dentro<sup>10</sup>. Esta aspiración explica la presencia en su obra de lo detectivesco; sus protagonistas emprenden búsquedas con el fin de reestablecer la armonía en el cierre de la novela. Sin embargo, el rasgo del relato policíaco posmoderno es precisamente la subversión del supuesto más elemental del género original: la capacidad de restaurar el orden<sup>11</sup>. Ya no se nos asegura la eficacia de la razón; la hermenéutica entre detective y lector, jamás perdida en este tipo de novela, sirve ahora para crear la extrañeza en el lector; el misterio no toma raíz a partir de la muerte, sino a partir de la vida misma<sup>12</sup>. El fracaso explica en parte el despiste, la enajenación, el desconcierto que caracteriza a los personajes de Mendoza: se nos presentan como individuos perdidos en espacios, tanto físicos como psíquicos, enmarañados, relegando el *quid* de su existencia novelesca a la búsqueda de la salida. Esta situación les conduce a una odisea de peripecias y aventuras, con el deber implícito de someterse a diversas pesquisas, análisis y meditaciones, como los héroes de las novelas bizantinas. Esto se ve reflejado desde las investigaciones de Javier Miranda en *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) y del loco anónimo de *El misterio de la cripta embrujada* (1979) y *El laberinto de las aceitunas* (1982), hasta las maquinaciones de Onofre Bonvilia en su escalada social hacia la élite barcelonesa en *La ciudad de los prodigios* (1986), las observaciones del engullidor de churros extraterrestre en *Sin noticias de Gurb* (1990) y los tejemanejes de la monja Sor Consuelo en *El año del diluvio* (1992).

<sup>8</sup> Así reza el título de la reseña de Santos Alonso (*Ínsula*, 516 [1989], 21).

<sup>9</sup> *Ibidem*, 21.

<sup>10</sup> Marie-Lise Gazarian Gautier, «Eduardo Mendoza», *Interviews with Spanish Writers*, Elmwood Park, Dalkey Archive Press, 1991, 203.

<sup>11</sup> Malcolm Compitello, «Spain's *nueva novela negra* and the Question of Form», *Monographic Review/Revista Monográfica*, III, núms. 1-2, 1987, 183.

<sup>12</sup> Michael Holoquist, «Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Postwar Fiction», *The Poetics of Murder*, ed. Glenn W. Most y William W. Stowe, New York, Harcourt, 1983, 173.

Añádese a este fondo temático común de la búsqueda toda suerte de subtextos, subgéneros, alusiones literarias e intertextualidades. De este modo, Mendoza ha llegado a encarnar en su trayectoria creativa la suposición de Álvaro Pombo de que todo novelista es, antes que nada, una urraca presta a «coger lo que le viene bien y despedirse a la francesa»<sup>13</sup>. En *La isla inaudita*, se encuentran al nivel argumental una mezcla de tonos, un fondo exótico, una colección de personajes extravagantes y alusiones históricas y literarias de índole obscura, mientras que estructuralmente, abundan los relatos secundarios, narrados dentro de un espacio laberíntico repleto de aventuras descabelladas, todo organizado en una disposición calificable de folletinesca.

A diferencia de las novelas anteriores de Mendoza, *La isla inaudita* no toma lugar en Barcelona. Aquí la ciudad Condal sirve más bien de punto de arranque, desde donde el protagonista Fábregas, empresario catalán, huye un buen día de invierno. La elección de Venecia como su último paradero no es fortuita; obedece a las consideraciones temáticas y estructurales antes mencionadas. En primer lugar, Venecia es la ciudad turística por excelencia, el Gran Museo, la isla inaudita (o mejor dicho, archipiélago), y por lo tanto, la inmensa mayoría de los personajes que recorren las páginas de la novela son precisamente gente «de paso», cada cual provisto de una historia, una anécdota, una confesión para justificar su presencia allí. El escenario de Venecia, espacio caótico y desintegrado, se presta bien a la estructura episódica, puesto que representa, según lo ha enfocado Javier Marías, una «inacabable fragmentación ideal... ciudad como pocas con distancias más insalvables o lugares que provoquen una mayor sensación de aislamiento»<sup>14</sup>. Es indudable que Venecia ha resucitado sentimientos análogos en Fábregas, inmerso en un proceso de enajenación, «trata[ndo] de desenmarañar para un presunto oyente la madeja de acontecimientos fortuitos y malentendidos que habían configurado su situación actual»<sup>15</sup>. El laberinto de Venecia le influirá no sólo físicamente, sino que se le impondrá mentalmente a través de sus encuentros con los moradores trashumantes del rompecabezas que constituye la isla inaudita.

Otra característica de la ciudad que emana del discurso es la subordinación absoluta del tiempo convencional. De nuevo acudimos a Javier Marías:

Venecia es la única ciudad del mundo cuyo pasado no es que pueda vislumbrarse, intuirse o adivinarse, sino que está a la vista. O al menos su aspecto

<sup>13</sup> Álvaro Pombo, «De las narraciones y sus filosofías furtivas», *Revista de Occidente*, XLIV, 1985, 18.

<sup>14</sup> Javier Marías, «Venecia, un interior», *Pasiones pasadas*, Barcelona, Anagrama, 39.

<sup>15</sup> Eduardo Mendoza, *La isla inaudita*, Barcelona, Seix Barral, 1989, pág. 143; a partir de ahora, todas las citas de la novela se incluirán en el texto.

pasado, que no es otro que su presente aspecto. Pero en realidad lo más exaltador y desazonante de todo es que lo que se ofrece a la mirada del visitante es *también* el aspecto *futuro* de la ciudad. Es decir, no sólo –viéndola– se puede ver cómo era Venecia hacia cien, doscientos y aún quinientos años, sino que además –viéndola– puede verse cómo será dentro de otros cien, doscientos y seguramente quinientos años más. Así como es el único lugar habitado del mundo con un pasado visible, es asimismo el único con su futuro ya desplegado<sup>16</sup>.

El aspecto ácrono se aprecia en la novela a través de la compenetración de los diversos subtextos bizantinos yuxtapuestos: lo hagiográfico se codea con lo onírico, lo histórico con lo contemporáneo, lo real con lo ficticio. Fábregas se deja llevar por esta espacialización: en cierto momento de la novela, en un encuentro extraño con un cardenal católico y cuatro obispos monfisistas, se transtorna a causa del coñac, y como resultado, «se sentía despierto y ligero de cuerpo, pero incapaz de comprender lo que le decían o de fijar su atención en ninguna cosa: el tiempo y el espacio se le antojaban elásticos» (77). Esta elasticidad es resultado del aspecto desazonante que aporta la atemporalidad veneciana que acaba por contagiar a Fábregas.

Todas estas características, lo turístico, lo fragmentado y lo ácrono, revisten a la narración de un aire que se podría calificar de *peregrino* en ambas acepciones de la palabra: por una parte, «singular», «raro», «exótico», «extraño», y por otra, «caminante», «viajero», «vagabundo»<sup>17</sup>; como se verá más tarde, los dos aspectos semánticos de la palabra se juntarán en el término «turista», ente cuya presencia resulta clave en la perpetuación de lo inaudito. Venecia es una nave de locos a la deriva, cuya tripulación estrafalaria se dedica en último lugar a trazar rutas irrisorias con la única finalidad de mantenerla a flote.

Para plasmar la ciudad peregrina, donde imperan lo exótico y lo sensual, Mendoza acude al intertexto de *Muerte en Venecia* y establece diversos puntos de contacto al nivel temático. En primer lugar, los respectivos protagonistas, Fábregas y Gustavo von Aschenbach, son seres avezados que se transtornan una vez inmersos en el Bizancio veneciano. El empresario catalán se nos presenta desde la primera página como «hombre práctico [que] consideraba que el conocer las facetas más inestables de su personalidad formaba parte de aquel pragmatismo» (5). A lo largo de la novela, insistirá en sus facultades de raciocinio, reflejadas en afirmaciones tales como «Yo sólo soy un adulto en pleno uso de razón que se resiste a que le tomen el pelo» (57). Ha sido precisamente

<sup>16</sup> Javier Marías, *op. cit.*, pág. 29.

<sup>17</sup> Estas dos vertientes de la palabra *peregrino* sugieren la noción de Elton Glaser de que la narración sobre viajeros supone dos dimensiones, lo externo (lo que se ve) y lo interno (cómo se reacciona frente a lo visto). Véase su estudio «Paul Theroux and the Poetry of Departures», *Centennial Review*, vol. 33, núm. 3, 1989, pág. 193.

este tedio que impone la vida guiada por la razón, desprovista de alegría, lo que les insta un buen día a huir; pero a diferencia de von Aschenbach, lo que motiva la fuga de Fábregas no es una visión furtiva de un forastero en un cementerio sino su propio reflejo en el espejo: «mi propia mirada me sorprendió. Comprendí que la vida cotidiana se había vuelto insorportable para mí, hice las maletas y aquí estoy» (14).

Una de las maneras en que se prepara el terreno para la sumersión en el fondo exótico de Venecia es a través de las diversas referencias directas a Bizancio, evocando elementos históricos desperdigados por el texto que tienen que ver con el Imperio del que formaba parte la ciudad lacustre. Fábregas recorre iglesias donde observa frescos del estilo bizantino (16), escucha la historia de San Mamas, perseguido por el emperador bizantino Juliano el Apóstata (56), atestigua una discusión de cuatro obispos de diversas sectas que versa sobre el monofisismo, donde se alude al entusiasmo del emperador bizantino por aquella nueva religión autóctona que le había de alejar de Roma (72), y por último, se informa de la historia del estado de Dalmacia, que formó parte del imperio bizantino (206).

Sin embargo, lo bizantino no se reduce solamente a este surtido de citas; no menos llamativo que estas alusiones directas es el relato intercalado de las aventuras de Albérigo Pastoret o Cacaforte, fundador y antiguo habitante del palacio de los Dolabella, cuya historia es una perfecta novela bizantina en miniatura:

fue un navegante oscuro al servicio de la Serenísima. El año 1314 se hizo a la mar en una galera de dos palos y nueve remos por banda, armada de una bombardas y dos falconetes. Durante varios lustros navegó por el Golfo Pérsico, el Mar Rojo y el infame Cuerno de África, comprando y vendiendo y abriendo nuevas rutas comerciales al imperio. De sus peripecias y descubrimientos fue dando cuenta en unas relaciones escuetas, no exentas, a veces, de exageración: en una ocasión afirma haber visto con sus propios ojos el pájaro Roc; en otra, haber encontrado en un mercado de Somalia alfombras voladoras por cuya adquisición pujó en balde. Otros relatos, en cambio, resultan verosímiles y hasta prosaicos. (85)

A pesar de que las experiencias de Fábregas no llegan a los extremos fantásticos de Pastoret, la relación del navegante junto con las otras narraciones predispone al protagonista (y al lector implícito) a interpretar lo ocurrido en Venecia como una consecuencia de hallarse en un lugar propicio para las aventuras novelescas. A partir de la implantación de esta estrecha relación con lo bizantino, Mendoza se dedicará a subvertirla de acuerdo con su propia agenda paródica, aportando al subtexto de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* un papel estructural ambivalente, tal como es habitual en su novelística: será

blanco de la sátira pero contribuirá a la estructura y al efecto de la parodia al prestarle su materia lingüística preformada<sup>18</sup>.

En *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, los dos héroes, prófugos de la Isla Bárbara, emprenden un peregrinaje a través de diversos lugares exóticos, donde se someten a múltiples peripecias y pruebas antes de llegar a su meta, Roma, «La ciudad de Dios». Allí se les premia por su sufrimiento con una sabiduría superior, la cual les eleva a un estado de perfección<sup>19</sup>. En *La isla inaudita*, este recorrido se invierte: el peregrinaje de Fábregas le lleva justo donde comienza el de Persiles y Sigismunda, a la Isla Bárbara:

El griterío era ensordecedor en todas partes... ahora la mayoría de los turistas vestían andrajos y apestaban; los más dormían al raso, envueltos en mantas o trapos e incluso en hojas de diario, amontonados los unos sobre los otros... también habían acudido a la ciudad ladrones, estafadores y carteristas; malhechores y rufianes medraban a costa del hacinamiento y la confusión... Si ahora deambular por los sectores concurridos de la ciudad resultaba exasperante, hacerlo por las callejuelas retiradas y desiertas entrañaba peligros diversos: allí salteadores, drogadictos y majaderos caían sobre los paseante indefensos para despojarlos de sus pertenencias y propinarles palizas vesánicas. Al menor signo de resistencia salían a relucir navajas y punzones y hasta dagas de empuñadura labrada, recamadas de pedrería, que apenas unas horas antes habían figurado en las vitrinas de algún museo. Cadáveres desnudos, con el cuerpo lacerado, el cráneo roto o la cabeza separada del tronco, aparecían luego, flotando en los canales, de los que emergían en el momento más inopinado, sembrando el pánico. (63-64)

Aunque a lo largo de la novela se insiste en que este infierno no le afecta de modo directo, en último término constituye el transfondo sobre el cual se erigirá este mundo exótico que acabará contagiando y absorbiendo a Fábregas. De modo que el empresario catalán se nos presentará como un Persiles que no ha abandonado la Isla Bárbara, sino que ha sido atraído por ella. A diferencia de su contraparte cervantino, no se lanzará a diversas aventuras, sino que éstas le llegarán a él a través de los episodios que se le narran a lo largo de su estancia.

Fábregas se desarrolla mediante la psiconarración, y es a través de ésta donde se aprecia la importancia del protagonista como receptor; hasta su mismo nombre lo sugiere: recibe de manos ajenas la realidad o irrealidad narrativa para luego transformarla, *fabricarla*, en algo que dé sentido a su experiencia vital. Mientras su antecedente Persiles (también pasivo en su indecisión frente a

<sup>18</sup> Para una consideración de este uso particular de la parodia en Mendoza, véase Margaret A. Rose, *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, London, Croom Helm, 1979, pág. 34.

<sup>19</sup> Forcione, *op. cit.*, pág. 158.

Sigismunda) *se hace* a través de unos sucesos que le ocurren directamente, Fábregas *se deja hacer* por las aventuras ajenas; lo importante en la novela no es lo que le sucede a Fábregas, sino cómo éste interpreta lo que se le narra. Las aventuras peregrinas fomentan este papel de lector en el personaje y liberan en él no una batalla física, sino mental, psíquica, y en último término, *metafísica*.

Compañera y confidente de Fábregas en Venecia es María Clara Dolabella, que llega a ser una mezcla de Sigismunda y Feliciano de la Voz, heroínas que se enfrentan a diversas aventuras en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, aventajando en valor y voluntad a los personajes masculinos. La protagonista de Mendoza, como Feliciano, se nos presenta como una madre soltera que prescindir de la ayuda de los hombres para salir adelante con su hijo en una sociedad poco comprensiva, resignándose a la lujuria de los hombres y su explotación para resolver su dilema, tal como la encontramos al principio de la novela en compañía de Marcet (7-9). Igual que en el caso de sus antecesoras cervantinas, María Clara oscila entre dos polos; por una parte, es la tentadora, la seductora, la sospechosa de quien Fábregas desconfía: al comienzo de la novela le achaca una dudosa reputación, juzgándola «una profesional» (11); más tarde, deshechada esta imagen, todavía desconfía de ella, al creerla implicada en una relación amorosa con un médico estafalario, el doctor Pimpón (118-19). Por otra parte, es la dama inasequible, cuya unión definitiva con Fábregas parece ser siempre aplazada por diversos motivos; hasta llegará a encarnar, como Feliciano, a la Virgen María para una fiesta particular de sus padres, originando una especie de experiencia mística en el protagonista:

En la hornacina vio la imagen de una mujer muy joven, de belleza grave y transida, revestida de una túnica blanca y de un manto azul ceñido a la frente por una cinta. Este manto bajaba luego por los costados de la imagen, dejando al descubierto únicamente su rostro, sus manos y la punta de los pies... Ante la imagen Fábregas se sintió invadido de desfallecimiento. Todos los acontecimientos extraños que habían precedido este encuentro no habían logrado prepararle para esta última visión. (212)

Las aventuras de Feliciano de la Voz en el tercer libro de la novela de Cervantes también llevarán implícita esta dicotomía entre la seductora y la Madonna. Atenta el autor contra la jerarquía misoginista del Renacimiento, que así polarizaba a la mujer al yuxtaponer a la «mujer caída» y a la Virgen, en, por ejemplo, la catedral de Guadalupe<sup>20</sup>.

Los paralelismos que se pueden establecer entre María Clara y Sigismunda parten de las diversas separaciones que sufren de sus respectivos amantes. En

<sup>20</sup> Véase Diana Wilson, «Uncanonical Nativities: Cervantes's Perversion of Pastoral», *Critical Essays on Cervantes*, ed. Ruth El Saffar, Boston, G. K. Hall, 1986, pág. 191.

*La isla inaudita* se deben a razones anticlimáticas, tales como el simple hecho de que Fábregas no puede situarse en el palacio ducal de los Dolabella, o por los diversos viajes que emprende la protagonista para enfrentarse con el padre de su hijo para exigirle una ayuda financiera. En todo momento, María Clara es un modelo de seguridad e iniciativa, frente al carácter mediatibundo y vacilante de Fábregas, similar al de Persiles. Marcando esta relación sembrada de idas y venidas están los múltiples encuentros y reencuentros casuales con el doctor Pimpón, con una banda de maleantes que desvalija a Fábregas al principio de la novela (21-22), o bien con una vieja de botas chillonas que sirve como una especie de cancerbero en la parroquia donde María Clara y Fábregas ven los cuadros de Tomás Dolabella por primera vez. Estos encuentros imprevistos, recalcados siempre por Fábregas con la exclamación «¡Qué azaroso es todo!», subrayan el aspecto fortuito de la vida del hombre, juguete de los caprichos de la Fortuna, tema éste predilecto de la novela bizantina<sup>21</sup>.

Lo casual se refleja en la estructura de la novela a través de los relatos secundarios de diversa índole temática. Predomina la relación hagiográfica donde se cuentan la vida y milagros de nada menos que ocho santos. En todo momento, Fábregas demuestra su desconfianza hacia estas vidas de santos, aunque, como ya hemos visto, no dejará de tener experiencias calificables de religiosas: en otro momento de la novela, experimenta una epifanía al encontrarse en una misa que acaba convirtiéndose en una especie de aquellarre de la secta de los Pléyades (59-61); justo antes del ya citado encuentro con María Clara vestida de Virgen en el palacio de los Dolabella,

creía ver en el fondo de los espejos del salón unos hombres muy gordos y risueños, vestidos con telas de color escarlata, que le hacían señas, como si le saludaran y luego, convencidos de haber atraído su atención, juntaban las manos, adoptaron una expresión de recogimiento y oraban o simulaban orar. ¿Qué querrán decirme? se preguntaba. (211)

La persistencia del tema hagiográfico en el transfondo de *La isla inaudita* recuerda el fondo alegórico de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*; sin embargo, se detecta su inversión en el inconformismo del protagonista en cuanto a una trascendencia cristiana<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Según ha reconocido Julián Marías en su estudio sobre el *Persiles*, «Un papel extraordinario dentro de la novela tiene el azar. Hay encuentros, figuras que aparecen y desaparecen, se entrecruzan, se esfuman, a veces parecen dejar huella, pero acaso vuelven a surgir. Es esencial el elemento de la fugacidad» (*Cervantes, clave española*, Madrid, Alianza, 1990, pág. 205). En este contexto es irresistible la alusión a la novela de Daphne Du Maurier, *Don't Look Now*, luego llevada a la pantalla por Nicolas Roeg en 1972. Aquí se recordarán los diversos encuentros fugaces del protagonista con un individuo que parece ser su hija fallecida, que lleva el mismo chubasquero y botas que ésta tenía puestos al morir.

<sup>22</sup> El rechazo de la religión como solución del misterio de la vida humana se ve en los numerosos textos hagiográficos que no hacen mella en Fábregas en ningún momento, sino que

La ausencia de una religiosidad crea un vacío interior en el protagonista, donde se depositan especulaciones sobre la condición desarraigada del hombre moderno: «Tal vez... la realidad no existe salvo en la medida en que alguien la fotografíe y en el fondo sean estos turistas enloquecidos quienes anden en lo cierto» (67). Fábregas pierde fe en la eficacia de la realidad; hasta llega a verse a sí mismo como una creación de los demás, una ficción. Al conocer por primera vez el palacio de los Dolabella, la vieja criada que les atiende a él y a María Clara apenas se fija en él, «como si su presencia se le hubiera hecho patente al conjuro de las palabras de María Clara, pero no antes» (78); al meditar sobre su pasado empresarial, siente haber sido producto de una manipulación, «la sensación de que alguien en la sombra gestionaba sus asuntos y de que sus actos eran una mera figuración» (120). El resultado es el deseo posterior del personaje de entregarse de pleno a la inercia. Rehuye a los hombres, se encierra en su hotel para ver vídeos, reconociendo «qué simple, a pesar de todo, es la vivencia de los sueños... en cambio, en la realidad, todo son preguntas e incertidumbres» (164).

Para la confección de este espacio donde Fábregas se cree una ficción más, el narrador recurre a diversas técnicas como la ironía, la repetición, y la presencia de nombres humorísticos, anteriormente usada en *El misterio de la cripta embrujada* y en *El laberinto de las aceitunas*, algunos de los cuales rayan en lo escatológico. Esto se ve en la siguiente nómina de personajes que desfilan por las páginas de la novela: Rustico de Torcello, Buono de Malamocco, Albérico Cacaforte, el caballero Fiasco, el doctor Pimpón, Madame Gestring<sup>23</sup>. Según Leo Hickey, la omnástica lúdica en las novelas de Mendoza tiene la virtud de unir lengua y sustancia<sup>24</sup>, revelando en muchos casos el sarcasmo del narrador hacia lo narrado.

Al servicio de la ironía está la redundancia de ciertos elementos. En primer lugar, se destaca el motivo de la tormenta, que también sufre una recodificación a través de la parodia. La inminencia que siempre experimenta Fábregas adquiere un aspecto rítmico a través de la tormenta, que cobra matices melodramáticos de una insipidez evocadora de las viejas películas de terror. Esta inminencia se produce en un momento cuando Fábregas siente una especie de revelación que desmitificadoramente en modo alguno le acerca al desvelamiento del misterio que intuye. Por otra parte, la repetición *ad*

---

más bien provocan la risa. Por otra parte, Venecia se manifiesta a lo largo de la novela como la Meca para diversos cultos que tienen el efecto de cancelarse entre sí, puesto que estas sectas con todo su equipaje supersticioso llegan a encontrar un nicho perfecto en este espacio peregrino, bárbaro.

<sup>23</sup> Por *G-String*, un artículo de lencería.

<sup>24</sup> Leo Hickey, «Deviancy and Deviation in Eduardo Mendoza's *Enchanted Crypt*», *ALEC*, XV, 1990, pág. 59.

*nauseum* de construcciones tales como «en su fuero interno» y «quizás lo que me pasa» tienen la virtud de revelar la incapacidad de Fábregas de poder meditar racionalmente sobre lo que le ocurre en este espacio veneciano, como si lo dicho revelara no una aptitud para el raciocinio, sino para el despiste más absoluto. La creciente obsesión de Fábregas por resolver el misterio resulta ser un arma sutil del narrador para inyectar repetidamente la ironía en especial cuando el protagonista se pone a filosofar sobre el sentido de la existencia. Anticipando lo que parece ser un momento de gran revelación para el desarrollo de la novela, el lector se ve defraudado en último término con repudios como el siguiente: «Había estado perorando sin atender el sentido de sus propias palabras» (170). Otro elemento anticlimático muy parecido es la frase lapidaria a que acuden diversos personajes para rematar sus narraciones extensas: «Pero eso no es lo que he querido decirle». La descalificación total de lo narrado recalca la falta de sentido que rige sobre estos personajes, atentando contra su autonomía y poniendo de relieve su ficcionalidad, dejándoles sin brújula, sin norte.

El último apartado de *La isla inaudita* encuentra a Fábregas entregado a la tarea de escribir una carta a su hijo, en la cual hace balance de su experiencia en el extranjero, dentro de los confines de la casa Dolabella. Su resumen del combate que libera el ser humano contra el peso abrumador de la existencia es un sumario de las etapas que él mismo ha recorrido a lo largo de la novela:

Para combatir esta desazón, algunos se entregan a una actividad sin tregua; otros, por la misma causa, persiguen el dinero, el éxito, el poder u otros fines igualmente superfluos... Otros, por último... se encierran en sí mismos, como si sólo una vida interior llevada a los límites de la demencia pudiera dulcificar la aridez de toda existencia. (226)

El proceso de interiorización no le llevará a la ciudad eterna, ni a la salvación, como a Persiles, sino justo hacia donde había empezado su largo peregrinaje; no es coincidencia que las primeras y últimas palabras y últimas palabras de la novela sean precisamente «toda mi vida he sido un soñador»<sup>25</sup>.

En su estudio sobre la novela posmoderna española, Gonzalo Navajas afirma que «La novela se disuelve en una irresolución parecida a aquella con que se inicia. El texto concluye en el mismo punto donde comienza: un páramo vacío que el texto no ha llenado»<sup>26</sup>. Como se ha visto en la novela

<sup>25</sup> «In any memoir it is usual from the first sentence to reveal as much as possible of your subject's nature, illustrating it in a vivid and memorable motto» (Paul Theroux, *Saint Jack*, New York, Pocket, 1973, 3). El hecho de que Fábregas tenga la misma ocurrencia al principio y en el cierre de la novela atestigua la vacuidad de su búsqueda.

<sup>26</sup> Gonzalo Navajas, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Edicions Del Mall, 1987, pág. 17.

detectivesca de Mendoza, el *quid* de la trama no se presta a la resolución fácil; en *La isla inaudita*, dado que el peregrinaje de Fábregas parte de un vacío espiritual que en ningún momento se llena por sus experiencias en Venecia, podemos concluir que el elemento paródico transforma la novela bizantina de paragón de los valores eternos del cristianismo en una narración que pone en primer plano la falta de una meta al final del camino recorrido. Según Mendoza, fiel al Postmodernismo que propone una literatura de «no conocimiento»<sup>27</sup>, el sentido que debe buscar el hombre es precisamente la falta de sentido, el no dejarse llevar por una realidad institucionalizada impuesta desde fuera que enajena, que ficcionaliza, sino adaptarla a sus fines, en la búsqueda de la felicidad. Tal como afirma cierto personaje, «¿no es mejor hacer un poco el indio y perseguir quimeras?» (174). Exiliado de la cosmología cristiana, vuelto a la Isla Bárbara, para Fábregas, *homo faber*, «il meglior fabbro», ésa es quizás la única arma eficaz en la conquista de esta isla inaudita que es la existencia humana.

### *Bibliografía*

- Avalle-Arce, Juan Bautista. «Introducción». En Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.
- Alonso, Santos. «Desperdiciada fabulación», *Ínsula*, 516 (1989), 21.
- Carilla, Emilio. «La novela bizantina en España», *RFE*, 49 (1966), 275-287.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605, 1615). Ed. John Jay Allen. 2 v. Madrid: Cátedra, 1981.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1616). Ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Castalia, 1970.
- Compitello, Malcolm Alan. «Spain's *nueva novela negra* and the Question of Form». *Monographic Review/Revista Monográfica*, III, 1-2 (1987), 182-91.
- Forcione, Alban. *Cervantes' Christian Romance: A Study of «Persiles y Sigismunda»*. Princeton, Princeton University Press, 1972.
- Gazarian Gautier, Marie-Lise. «Eduardo Mendoza», *Interviews with Spanish Writers*. Elmwood Park, IL: Dalkey Archive Press, 1991, 201-207.
- Glasar, Elton. «Paul Theroux and the Poetry of Departures», *Centennial Review*, 33, 3 (1989), 193-206.
- Hickey, Leo. «Deviancy and Deviation in Eduardo Mendoza's Enchanted Crypt», *ALEC*, 15 (1990), 51-63.
- Holquist, Michael. «Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Postwar Fiction». *The Poetics of Murder*, Ed. Glenn W. Most y William W. Stowe. New York: Harcourt, 1983, 149-174.

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, 15.

- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988.
- Marías, Javier. «Venecia, un interior». *Pasiones pasadas*, Barcelona, Anagrama, 1991, 15-44.
- Marías, Julián. *Cervantes clave española*, Madrid, Alianza, 1990.
- Mendoza, Eduardo. *La verdad sobre el caso Savolta*, 9ª ed. Barcelona, Seix Barral, 1988.
- *El misterio de la cripta embrujada*, 18ª ed. Barcelona, Seix Barral, 1989.
- *El laberinto de las aceitunas*, 9ª ed. Barcelona, Seix Barral, 1988.
- *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, Seix Barral, 1986.
- *La isla inaudita*, Barcelona, Seix Barral, 1989.
- *Sin noticias de Gurb*, 2ª ed. Barcelona, Seix Barral, 1991.
- *El año del diluvio*, Barcelona, Seix Barral, 1992.
- Navajas, Gonzalo. *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Edicions Del Mall, 1987.
- Pombo, Álvaro. «De las narraciones y sus filosofías furtivas», *RO*, XLIV (1985), 7-17.
- Rose, Margaret A. *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror-to-the Writing and Reception of Fiction*, London, Croom Helm, 1979.
- Theroux, Paul. *Saint Jack*. New York, Pocket, 1973.
- Wilson, Diana. «Uncanonical Nativities: Cervantes's Perversion of Pastoral». *Critical Essays on Cervantes*. Ed. Ruth El Saffar. Boston, G. K. Hall, 1986, 177-89.