

¿NOVELA POLICIACA? O ¿NOVELA PICARESCA?  
FORMAS PARÓDICAS E INTENTOS SATÍRICOS EN LA  
NOVELÍSTICA DE EDUARDO MENDOZA

*Vijaya Venkataraman*  
*University of Delhi*

Una de las novelas que marcó un hito en la narrativa española del postfranquismo fue *La verdad sobre el caso Savolta* del escritor barcelonés Eduardo Mendoza. Publicada en 1975, pocos meses antes de la muerte de Franco, esta novela incorpora elementos de diversos géneros literarios como la novela policiaca y la novela histórica a modo de un *collage*. Al mismo tiempo el escritor hace uso intencionado de la ironía y el humor para ofrecer una visión crítica de la sociedad contemporánea. Todas las novelas posteriores de Mendoza también se caracterizan por esta misma deconstrucción de géneros codificados a través de la parodia que conlleva un distanciamiento crítico e irónico, al mismo tiempo que va dirigida a un lector cómplice capaz de decodificar los códigos intertextuales propuestos.

En esta ponencia, me gustaría analizar la obra de Eduardo Mendoza —en concreto sus novelas policiacas— y el uso de la parodia que se hace en ella. Me centraré en concreto en la trilogía mendociana compuesta por *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982) y *La aventura del tocador de señoras* (2001). El género policiaco, casi inexistente en España durante la dictadura, experimenta un resurgimiento en la época de la transición. Nutriéndose de la novela policiaca de la vertiente americana, este género en los años ochenta se inserta en espacios y tiempos concretos y responde con una actitud de protesta y crítica frente a la crisis del sistema social y a los profundos cambios que estaba experimentando la socie-

dad española en esa época. Afirma José F. Colmeiro explicando el porqué del resurgimiento:

La alargada crisis económica, el desempleo, la drogadicción y la delincuencia de carácter ya crónicas han servido de acicate y telón de fondo a la creación de una serie policiaca autóctona, adecuada a la problemática contemporánea del país, que explora los conflictos y contradicciones de una época de cambio y confusión<sup>1</sup>.

Volviendo a la trilogía de Mendoza, vemos que es protagonizada por un detective atípico —un ser anónimo y marginal, recién salido del manicomio, sin familia, casa ni recursos económicos— y al que pide ayuda la policía. A cambio le ofrecen la salida definitiva del manicomio donde ha pasado cinco años cuando empieza la narración en la primera novela y dieciséis cuando por fin sale de él en la última novela. Este ser taimado, con poca educación y dotes intelectuales, logra exitosamente resolver los misterios en las primeras dos novelas pero es defraudado por la policía que le devuelve al manicomio. Es sólo en la tercera novela que lo dan de alta del manicomio y empieza a trabajar como tocador de señoras, o sea como peluquero. De nuevo lo vemos involucrado sin querer en una serie de acontecimientos misteriosos que conducen a un asesinato; le sospechan de ser el asesino por lo cual decide resolver el misterio para establecer su inocencia. A primera vista, saltan a la atención de cualquier lector el predominio de elementos tanto de la novela policiaca como de los grandes clásicos de la literatura española — la picaresca y la novela cervantina. Es decir, que tanto a nivel de discurso como al nivel de historia predominan los elementos más reconocibles de estas modalidades narrativas. A través del análisis de estas novelas, quisiera demostrar que la parodia de éstas, en las novelas de Mendoza, se manifiesta a nivel estructural para dar espacio a intentos satíricos, cuyo blanco es la sociedad española posfranquista de la época de la llamada transición.

Me gustaría aplicar la teoría de la parodia de Linda Hutcheon<sup>2</sup> a esta trilogía mendociana para argumentar que lo paródico en el plano literario y lo satírico en el plano social en las novelas de Mendoza se interactúan para «crear un paralelo entre lo contemporáneo y lo pasa-

<sup>1</sup> Colmeiro, 2005, p. 30.

<sup>2</sup> Hutcheon, 1985.

do, lo cual presta una gran fuerza a la crítica política del presente»<sup>3</sup>. En efecto, veremos que la ironía paródica y satírica en la novelística de Eduardo Mendoza potencia la crítica de la sociedad española en lo político, lo moral y lo social desde los años de la transición hasta los principios del presente siglo.

La parodia, según Linda Hutcheon, es una forma de repetición con un distanciamiento irónico y crítico, que marca las diferencias en vez de las semejanzas<sup>4</sup>. La sátira, a diferencia de la parodia, abarca lo moral y lo social en su enfoque, y tiene intenciones de mejoras. Esto no significa que la parodia no contenga implicaciones sociales e ideológicas. Por supuesto, dice Hutcheon, la parodia puede usarse para satirizar la recepción o la creación de ciertos tipos de arte<sup>5</sup>. Asimismo, la parodia hace uso de «la intertextualidad como una modalidad a través de un proceso modelador integrado y estructural para visitar, repetir, invertir y transcontextualizar obras de arte de periodos anteriores. Tanto la parodia como la sátira se valen de la ironía como estrategia retórica»<sup>6</sup>. La crítica también sostiene que «el placer de la ironía contenida en la parodia no deviene del humor específicamente sino del involucramiento del lector en el rebote intertextual entre la complicidad y la distancia»<sup>7</sup>. La ironía es central para que funcione la parodia y la sátira pero no necesariamente en la misma manera. Otro aspecto que diferencia la parodia y la sátira se refiere a la naturaleza de sus blancos respectivos —mientras que la parodia se refiere a un blanco interno, la sátira tiene un blanco extramural<sup>8</sup>. Para resumir, según Hutcheon la parodia opera a nivel textual, la sátira a nivel pragmático y la ironía a nivel semántico.

Pasamos ahora al análisis de la trilogía de Mendoza para ver cómo funcionan cada uno de estos elementos en ella.

#### LA NOVELA POLICIACA PARODIADA

Las tres novelas se identifican por completo con el género de la novela policiaca ya que contienen elementos convencionales asocia-

<sup>3</sup> Hutcheon, 1985, p. 80.

<sup>4</sup> Hutcheon, 1985, p. 12.

<sup>5</sup> Hutcheon, 1985, p. 16.

<sup>6</sup> Hutcheon, 1985, p. 25.

<sup>7</sup> Hutcheon, 1985, p. 32.

<sup>8</sup> Hutcheon, 1985, p. 54.

dos con este género: misterio, enigma, aventuras, búsqueda de una solución paso por paso por un detective, etc. Al mismo tiempo, como la novela policiaca 'hard boiled' de la vertiente americana, contienen una crítica dura en lo moral y lo social. Pero la parodia consiste en el hecho de que la repetición del modelo se ve acompañada con un distanciamiento irónico y crítico para marcar las diferencias, como diría Linda Hutcheon. Este distanciamiento se refleja en las tres novelas de la siguiente manera: en primer lugar, el detective en estas novelas ni es un ser exaltado o superdotado como en la novela policiaca clásica ni un ser solitario y cínico que opta por quedarse al margen del orden social como en las novelas neo-policiacas o la novela policiaca americana. En esta trilogía de Mendoza el detective es un hombre medio-loco, anti-heroico con características quijotescas y sanchescas a la vez.

En la primera novela, *El misterio de la cripta embrujada* el inspector Flores lo saca del manicomio expresamente para que le ayude a resolver un crimen. Es escogido porque la policía necesita «una persona conocedora de los ambientes menos gratos de nuestra sociedad, cuyo nombre pueda ensuciarse sin perjuicio de nadie, capaz de realizar por nosotros el trabajo y de la que, llegado el momento, podamos desembarazarnos sin empacho»<sup>9</sup>. Aunque su primera reacción es de alegría «no tardaron en asaltarme toda clase de temores, ya que no tenía amigos, dinero, alojamiento ni otra ropa que la puesta, un sucísimo y raído atuendo hospitalario, y sí una misión que cumplir que presentía erizada de peligros y trabajos»<sup>10</sup>. El caso trata con la desaparición de una niña de catorce años un internado de monjas que parece tener alguna relación con otra desaparición de hace seis años. El padre de la desaparecida parece ser el cerebro detrás de mucha actividad ilegal y entrando en el mundo de las drogas el protagonista logra resolver el crimen.

En *El laberinto de las aceitunas*, al detective/narrador le secuestran del jardín del manicomio para exigir su ayuda en un caso, dándole el nimio encargo de llevar dinero a Madrid para un rescate sin darle más detalles. Se le roban en el hotel de Madrid y el protagonista-narrador se encuentra involucrado en una serie de enredos en sus intentos de recuperar el dinero perdido.

<sup>9</sup> Mendoza, *El misterio de la cripta embrujada*, pp. 35-36.

<sup>10</sup> Mendoza, *El misterio...*, p. 38.

En *La aventura del tocador de señoras*, la última novela de la trilogía, el detective sale del manicomio y se le encargan el trabajo de robar una carpeta, lo cual le enreda en un asesinato y se vuelve un sospechoso por lo que decide resolver el misterio.

Como vemos, a este detective que sufre de paranoia no le interesa defender o restablecer ningún orden social, ni le mueve un código ético o moral superior. Como confiesa, «apelaría al amor a la verdad y a la justicia y a otros valores absolutos si éstos fueran mi brújula, pero no sé mentir cuando se trata de principios. Si supiera, no sería una escoria como he sido toda mi vida»<sup>11</sup>. Al mismo tiempo, el detective, debido a su torpeza y falta de suerte, se convierte en un sospechoso —de asesinato o robos— y es buscado tanto por la policía como por los criminales. Además es un ser poco propicio para llevar a cabo las funciones cerebrales de un detective que funciona a base de la razón. Como dice a manera de auto-presentación:

No tiene nada que temer de mí. Soy un ex delincuente libre sólo desde ayer. Me busca la policía para encerrarme otra vez en el manicomio, porque creen que estoy envuelto en la muerte de un hombre, o quizás de dos, [...] También ando metido en un asunto de drogas: cocaína, anfetaminas y ácido. Y mi pobre hermana, que es puta, está en chirona por mi culpa. Ya ve usted en qué dramática tesitura me hallo. Repito que no tiene nada que temer: ni estoy loco como pretenden ni soy un criminal. Cierto es que huelo un poco a sobaco y a vino y a basura, pero todo ello tiene una explicación muy sencilla<sup>12</sup>.

En segundo lugar, no es sólo la estructura del género policíaco lo que aparece subvertido y parodiado sino también la lógica deductiva que rige la novela policiaca a la que se opone, como dice Colmeiro, «la naturaleza confusa e inexplicable de la realidad, profundamente ilógica, absurda y caótica, compuesta de una red de absurdas motivaciones y ocultas relaciones causa-efecto»<sup>13</sup>. En efecto, el lector que trata de leer estas novelas con las mismas expectativas de cuando se lee una novela policiaca siente una frustración constante, porque no hay ninguna lógica que explique las deducciones del protagonista; por contrario, se hace burla de la lógica deductiva que se ve sometida

<sup>11</sup> Mendoza, *El misterio...*, p. 113.

<sup>12</sup> Mendoza, *El misterio...*, p. 92.

<sup>13</sup> Colmeiro, 2005, p. 208.

a la parodia y a la ironía. Como dice el protagonista en *El misterio de la cripta embrujada*:

Haciendo un esfuerzo supremo, intenté poner en orden mis ideas: lo primero que había que averiguar era la identidad de las visitas, sin lo cual sería imposible esclarecer los motivos de su comparecencia, y por ende evitarlos, para lo cual tenía que mirarles a la cara, pues por simple deducción nunca habría llegado a saber de quién se trataba<sup>14</sup>.

El uso de la ironía con efectos cómicos es un recurso constante en estas novelas. A veces sirve para desmitificar al detective super-dotado en la lógica y la razón —como en el ejemplo que acabamos de dar. Otras veces sirve para subvertir las soluciones ideales en las que se atan todos los cabos sueltos y se resuelven todos los enigmas. Abundan, por ejemplo, recursos “inteligentes” utilizados con destreza por los detectives típicos que aquí producen efectos totalmente inesperados. En *La aventura del tocador de señoras*, cuando el protagonista va a robar la carpeta, hacen un plan preciso por lo que necesitan sincronizar los relojes. Lo que pasa es lo siguiente:

—Son las doce y veintitrés —prosiguió el enmascarado—. Dispone de veinticinco minutos para llevar a cabo la maniobra. Emplear más en ella sería un riesgo, por no decir un lujo. Veintitrés y veinticinco hacen cuarenta y ocho. A esta hora precisa, o sea, a las doce y cuarenta y ocho en punto, le estaremos esperando en este mismo sitio. Sincronicemos nuestros relojes.

En esta operación perdimos bastante tiempo, porque hubo que adaptar todos los relojes, incluso el del coche, a los caprichos del mío, que un moro mal afeitado me había vendido por diez duros en un andén del metro y que no poseía la virtud de la regularidad<sup>15</sup>.

Son irónicos también las constantes rupturas que sufren las expectativas del lector, no sólo en cuanto al posible desarrollo de los acontecimientos, sino también, y esto lo impactante, en el desarrollo de la exposición narrativa.

El final de las novelas nos conduce a la resolución del misterio; sin embargo quedan muchos cabos sueltos. El protagonista es buscado

<sup>14</sup> Mendoza, *El misterio...*, p. 16.

<sup>15</sup> Mendoza, *La aventura del tocador de señoras*, p. 57.

por la policía por supuestos crímenes no cometidos y vuelve al manicomio. El comisario Flores le dice al final de la primera novela:

... estás recién salido del manicomio y buscado por lo que a continuación se enumera: ocultación de un delito, desacato a la autoridad, agresión a las fuerzas armadas, posesión y suministro de sustancias psicotrópicas, robo, allanamiento de morada, suplantación de personalidad, abusos deshonestos con una menor y profanación de sepulturas<sup>16</sup>.

A lo que contesta el detective que no había hecho más que cumplir con su deber. El escoge la vida del manicomio a la libertad que lo llevaría a la cárcel. En *El laberinto de las aceitunas*, el protagonista dice:

Y me juré que si algún día recobraba la libertad, lo primero que haría sería tratar de resolver tanto cabo suelto y tanto punto negro como siempre quedan en los misterios que resuelvo. Y no pude por menos de preguntarme, al hilo de lo que antecede, que cómo podía uno encarar el futuro con confianza y rectitud de miras si el pasado era una madeja entretreçada de grietas y sombras, valga el símil, y el presente una incógnita tan poco esperanzadora como ceñudo silencio del comisario Flores me daba a entender que era<sup>17</sup>.

#### LA NOVELA PICAESCA PARODIADA

Los elementos de la novela picaresca más obvios son el relato de la propia historia, es decir, la narración en primera persona, por el protagonista marginado que no sólo refleja la decadencia de la sociedad sino que también emite juicios morales sobre ésta. Mario Miguel González define el modelo picaresco a partir de un núcleo que podría leerse como un intertexto. Dice al respecto:

Ese intertexto es la seudo-autobiografía de un antihéroe definido como marginal a la sociedad; la narración es la síntesis crítica del proceso de tentativa de ascensión social del protagonista por medio del engaño y de la aventura; y, a través de ella, se perfila una sátira de la sociedad contemporánea del pícaro<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Mendoza, *El misterio...*, p. 200.

<sup>17</sup> Mendoza, *El laberinto de las aceitunas*, p. 312.

<sup>18</sup> González, 1983, pp. 638-639.

En primer lugar, tenemos la narración en primera persona de los casos resueltos por este ser ilegal, inexistente en el registro social, carente de educación y en circunstancias de marginación social. De hecho, su único deseo de ascensión social se refleja en su deseo de salir del manicomio. El detective anti-heroico y pícaro se presenta a sí mismo en la siguiente manera:

... soy, en efecto, o fui, más bien, y no de forma alternativa sino acumulativamente, un loco, un malvado, un delincuente y una persona de instrucción y cultura deficientes, pues no tuve otra escuela que la calle ni otro maestro que las malas compañías de que supe rodearme, pero nunca tuve, ni tengo, un pelo de tonto (...) mi instinto de conservación es demasiado agudo, mi apego a la vida demasiado firme, mi experiencia demasiado amarga en estas lides<sup>19</sup>.

Como Lazarillo o Guzmán o Pablos, el protagonista también deja la familia de pequeño, buscándose la vida como puede. Al ser abandonado por los padres —el padre desaparece con los escasos ahorros de la familia y la madre acaba en la cárcel— él y su hermana tienen que espabilarse a muy temprana edad.

En *El laberinto de las aceitunas*, declara las razones por las que acepta el trabajo encargado por la policía pese las condiciones de secuestro de la propuesta. Dice al respecto:

Creo haber dejado bien claramente sentado que no abrigaba el menor deseo de consumir el resto de mis días encerrado en un manicomio, ni, dados mis antecedentes, medios materiales y relaciones sociales, era tampoco de esperar que alguien, por la razón que fuese, se preocupara de poner remedio a mi situación. No iba, pues, a desperdiciar una ocasión de hacerme valer a los ojos de quien supuestamente tenía poder de desplazar montañas<sup>20</sup>.

En la tercera novela de la serie, *La aventura del tocador de señoras*, dice el protagonista con respecto a la falsificación de su identidad que:

<sup>19</sup> Mendoza, *El misterio...*, p. 22.

<sup>20</sup> Mendoza, *El laberinto...*, p. 39.



Por lo demás, si con mi respuesta no había dicho estrictamente la verdad, tampoco había faltado a ella, pues el trajín de los últimos años me había impedido hasta la fecha solicitar el Documento Nacional de Identidad e incluso regularizar mi situación legal, ya que al venir yo al mundo, mi padre o mi madre o quienquiera que me trajo a él, no se tomó la molestia de inscribirme en el registro civil, por lo que no quedó de mi existencia otra constancia que la que yo mismo fui dando, con más tesón que acierto, por medio de mis actos<sup>21</sup>

En el recuerdo del narrador-protagonista sobre su infancia, la pobreza es como una sombra imborrable en la familia entera: el padre no puede conseguir trabajo a pesar de haber cantado el “Cara al Sol” durante ocho horas en la Delegación de Obras; la madre limpia, repara y luego revende los condones usados que el narrador y su prima habían recogido con un cazamariposas cerca de un río. Curiosamente, hay un comentario sobre la “necesidad” y el valor de la pobreza en boca de nuestro protagonista: «[...] que si todos fuéramos pudientes y no tuviésemos que currelar para ganarnos los garbanzos, no habría futbolistas ni toreros ni cupletistas ni putas ni chorizos y la vida sería muy gris y este planeta muy triste plaza»<sup>22</sup>.

Otro aspecto que llama la atención es el lenguaje usado en estas novelas por el protagonista. De ninguna manera refleja la falta de educación o deficiencia de cultura. Al revés, críticos como Colmeiro han apuntado a «la exagerada estilización del lenguaje». Dice:

El elaborado y cuidado discurso autobiográfico del innostrado protagonista resulta chocante por corresponder a un personaje marginado, sin educación, de una lógica anormal para las normas de la sociedad, pero lúcidamente consciente de sus aspiraciones (recuperar su pérdida libertad y salvar a toda costa la propia piel) y también de sus propias limitaciones. [...] apropiándose de los códigos lingüísticos ajenos más indicados según la ocasión y el interlocutor. Como manera de superar y compensar su condición marginal e iletrada, el esquizofrénico narrador-protagonista, plenamente consciente del enorme poder del lenguaje, se apropia del lenguaje culto clásico para hacer el relato autobiográfico de sus aventu-

<sup>21</sup> Mendoza, *La aventura...*, pp. 38-39.

<sup>22</sup> Mendoza, *El laberinto...*, p. 217.

ras, que quiere ser una explicación de su “caso”, una demostración de su cordura ante la sociedad<sup>23</sup>

El detective anti-heroico, como el pícaro, se adapta a las circunstancias sin intentar cambiarlas no porque sea cínico sino porque sabe que es una empresa imposible e inútil. Lo único que pretende es buscarse para sí mismo un espacio en la sociedad. Si el pícaro se contraponía al héroe caballeresco en el proceso desmitificándolo, entonces aquí vemos que el personaje anti-heroico se contrapone al detective intelectual y capaz de salir airoso de situaciones peligrosas. El mismo autor en una entrevista sostiene que no fue posible la novela policiaca española hasta que se descubrió la modalidad picaresca como modelo porque «nadie se tomaría en serio un investigador español». Dice que «sólo al descubrir la posibilidad de un héroe auténticamente español y verosímil, como un Lazarillo o un Guzmán de Alfarache, empezó la novela policiaca española, donde todos los protagonistas son verdaderamente unos desarrapados, unos delictivos»<sup>24</sup>.

Las novelas de Mendoza pueden leerse como una parodia de la picaresca —manifestada como un distanciamiento irónico y crítico— o una manifestación de la llamada neopicaresca, definida por varios críticos, entre ellos, Mario Miguel González, de la siguiente manera:

... la retomada (voluntaria o no) del género en nuestros días por autores que, sin repetir la receta clásica, nos ponen nuevamente ante la biografía de un antihéroe definido como marginal a la sociedad, narración que resulta ser la síntesis crítica del proceso de tentativa de ascensión social del protagonista por medio del engaño y la aventura, y a través de la cual se perfila una sátira de la sociedad contemporánea del pícaro<sup>25</sup>.

#### LA CRÍTICA/SÁTIRA DE LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

Como dijimos antes, la sátira sirve para apuntar contra un blanco extramural —en este caso— la sociedad española en todas sus facetas.

La trama de *El misterio de la cripta embrujada* se desarrolla en 1977 en Barcelona y, contextualizada en su momento histórico, presenta la España postfranquista, con elementos, básicamente, de parodia o

<sup>23</sup> Colmeiro, «Eduardo Mendoza y los laberintos de la realidad», <http://tell.fl.purdue.edu/RLA-Archive/1989/SpanishHart-html/Colmeiro-FF.htm>.

<sup>24</sup> Eduardo Mendoza, *Entrevista*, 1987.

<sup>25</sup> González, 1986.

burla. Pero la obra no es sólo un retrato muy interesante de la época en Barcelona, sino, además, una visión irónica de las clases altas de la sociedad y de aquellos que, perteneciendo a las clases medias, aspiran a escalar socialmente —o, al menos, aparentar lo que no son. Por lo tanto, el contexto histórico de la obra —sin ser, por supuesto, un relato histórico— sitúa a los personajes en un tiempo y espacio muy bien marcados, del que no queda ningún tipo de duda.

De igual manera, en *El laberinto de las aceitunas* las peripecias investigativas del protagonista le llevan a descubrir la corrupción de una empresa multinacional de aceitunas. Pero todo eso es pura especulación porque la corrupción no es más que un soborno por un asunto de tierras. En todas las novelas se presentan los espacios más degradados de la ciudad de Barcelona: las descripciones crudas dan una impresión de bullicio, caos, tumulto y fealdad, que refleja la agitación y turbulencia de la época de la transición.

De hecho, Eduardo Mendoza no deja sin comentar ningún aspecto de la sociedad contemporánea: en lo político, la corrupción y la falta de ética de los políticos mientras que se critica a Franco y al franquismo también se incluyen comentarios irónicos sobre los males de la democracia; las relaciones sociales y familiares, el desempleo o la prostitución, la exclusión social tanto de los individuos desclasados como de los inmigrantes; el consumismo que deforma las relaciones personales; la especulación de las tierras y otros problemas del mundo contemporáneo.

De todo lo expuesto antes, podemos ver que esta trilogía de Mendoza propone una parodia a nivel estructural tanto de la novela policiaca como de la novela picaresca. La fusión de las dos modalidades en la que juega un papel primordial el humor y la ironía da lugar a un género híbrido en el que reconocemos las convenciones del género policiaco y de la picaresca pero se transgreden y se fragmentan estas convenciones constantemente para crear un nuevo tipo de novela llamando nuestra atención a las limitaciones de los géneros parodiados. La admiración que siente Mendoza hacia las novelas de caballería o la picaresca y Cervantes se refleja a través del este dialogo intertextual con la tradición. Podríamos concluir diciendo que Mendoza usa el lenguaje dominante, combinándolo con las estrategias irónicas (a las que apunta Linda Hutcheon<sup>26</sup>) de la exageración, la

<sup>26</sup> O'Grady, 1997.

atenuación o la literalización, con lo cual la parodia adquiere una gran potencial subversiva.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Colmeiro, J. F., «Posmodernidad, posfranquismo y novela policíaca», *España Contemporánea*, 5, 1992, pp. 27-39.
- *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2005.
- «Eduardo Mendoza y los laberintos de la realidad», <http://tell.fl.purdue.edu/RLA-Archive/1989/SpanishHart.html/Colmeiro-FF.htm> [consultado el 21 de mayo de 2010].
- González, M. M., «Picaresca ¿historia o discurso? (Para una aproximación al pícaro en la literatura brasileña)», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986, pp. 637-643.
- Hutcheon, L., *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 2000.
- Mendoza, E., *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona, Seix Barral, 1979.
- *El laberinto de las aceitunas*, Barcelonam, Seix Barral, 1982.
- *La aventura del tocador de las señoras*, Barcelona, Seix Barral 2001.
- *Entrevista*, Declaraciones recogidas por José F. Colmeiro, Barcelona, 15 de junio, 1987.
- O'Grady, K., «A Conversation with Linda Hutcheon», 1997, en <http://www.feministezine.com/feminist/postfeminism/Theorizing-Feminism-and-Postmodernity.html>, [consultado el 5 de octubre de 2010].