

**Mise en abyme como figura autorreflexiva
en *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
1. EL FONDO TEÓRICO.....	5
2. LA CIUDAD DE LOS PRODIGIOS EN EL ESPEJO DE <i>LA MISE EN ABYME</i>	7
3. LA DECODIFICACIÓN DEL PRESAGIO.....	9
<i>Delfina</i>	9
<i>Margarita</i>	12
<i>María</i>	14
4. DEL HÉROE PÍCARO NACE EL HÉROE CULTURAL.....	15
5. ¿MISE EN ABYME O METALEPSIS?.....	17
6. EL EFECTO DROSTE Y LOS ESPEJOS FLAMENCOS, O SEA PARALELEISMO INTERDISCIPLINAR.....	19
7. LA ÚLTIMA PREGUNTA: LA ESTRATIFICACIÓN DIEGÉTICA.....	21
CONCLUSIÓN.....	22
NOTAS.....	24

Introducción

La ciudad de los prodigios, novela publicada en 1986, ocupa un lugar destacado en la obra del escritor catalán, Eduardo Mendoza. En 1987 ganó *el Premio Ciudad de Barcelona*, seguido en 1988 por *el Premio del Mejor Libro del Año*, y obtuvo reconocimientos incluso fuera de España, como *el Premio Grinzane Cavour* en Italia y *el Premio Médicis* en Francia. Sigue siendo incluso hoy uno de los libros más valorados del autor, y lo demuestra, por ejemplo, el hecho de su aparición en la lista elaborada en 2001 por *El Mundo* de *las 100 mejores novelas publicadas en castellano durante el siglo XX*¹, en la cual la novela ocupa el puesto 87, adelantándose así a obras de escritores reconocidos como Javier Marías, Zoé Valdés y Antonio Muñoz Molina. Fue traducida a varios idiomas, y la versión húngara vio la luz en el año 2003, a cargo de Zsuzsanna Tomcsányi y la editorial Európa de Budapest².

La ciudad de los prodigios se ajusta al *mundo diegético* de las obras anteriormente publicadas de Mendoza, quien volvió a elegir Barcelona como escenario de *La ciudad de los prodigios*, tal como lo había hecho en el caso de *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) o *El misterio de la cripta embrujada* (1978). La ciudad es, sin embargo, mucho más que espacio narrativo. Entre los dos *hilos narrativos* que aparecen en la novela, uno cuenta el crecimiento y el ascenso profesional del protagonista, mientras que el otro presenta la urbanización de Barcelona entre las exposiciones universales de 1888 y 1929. El propio *paratexto* (el título del libro) llama la atención sobre la ciudad e incluso puede fácilmente desviar al lector. Porque al ver el título, muchos piensan en una muestra sobre la ciudad catalana, y sus expectativas se cumplen en parte, ya que la novela da una imagen abarcadora sobre Barcelona y su crecimiento entre las exposiciones arriba mencionadas. Sin embargo, el argumento es mucho más complejo para que lo definamos solamente como un mero panorama de la ciudad.

Después de su publicación, *La ciudad de los prodigios* fue incluido en el canon literario, lo que ilustra bien el hecho de que la famosa historia de la literatura española de Francisco Rico le dedique un capítulo³. Con todo, hasta el cambio de siglo solo se publicaron algunos análisis literarios⁴, los cuales se harían más numerosos después de la reedición de la novela en 2001. Leyéndolos descubrimos que la mayoría de los literatos cae en „la trampa” tendida por el *paratexto*, y en su análisis pone el énfasis en Barcelona⁵, relegando al segundo plano otros elementos fundamentales desde el punto de vista narratológico, como por ejemplo, el protagonista. La novedad de mi estudio consiste justamente en que frente a las publicaciones previas que analizan sobre todo los espacios de la novela, yo me concentraré en

el otro hilo narrativo, la vida del héroe. Además, examinaré la obra sirviéndome de criterios narratológicos.

Partiré de una profecía que aparece en el segundo capítulo del libro y que predice el futuro del protagonista, y al mismo tiempo funciona como "*el espejo diminutivo*" del libro. *El espejo diminutivo* es una de las denominaciones con la que se refieren a *la mise en abyme*.

El propósito de mi tesis es (1) demostrar que *la mise en abyme* está presente en la obra en el nivel de la historia y en el nivel de los personajes también; (2) por medio de un paralelismo interdisciplinar quiero ampliar el marco de interpretación de *la mise en abyme*. La pregunta básica que plantearé en mi tesis es si una parte de la obra es capaz o no de reflejar la totalidad del texto.

Este estudio se estructura de la manera siguiente:

1. **El fondo teórico:** en esta parte determino el origen y la evolución del fenómeno de *la mise en abyme*. Luego a base de las investigaciones de Jean Ricardou, Lucien Dällenbach y Tímea Jablonczay establezco *un sistema de criterios* que me servirá de base, llegando hasta algunos términos de Gérard Genette.
2. **La ciudad de los prodigios en el espejo de la mise en abyme:** en este capítulo destaco que *la mise en abyme* está presente en la novela en forma de presagio (*la mise en abyme révélatrice*). Buscaré pruebas para la fiabilidad de la profetisa y trabajaré con los siguientes términos: *la prolepsis*, el lector cooperativo, los espacios vacíos de Roman Ingarden, las referencias implícitas y *la estratificación diegética*.
3. **La decodificación del presagio:** Identificaré a los personajes de *la historia intercalada* (la profecía) con respecto a los personajes de *la historia principal*. Delfina, Margarita y María serán las mujeres quienes determinarán ciertas etapas de la vida del protagonista. Por medio de ellas entenderemos mejor no solo el fenómeno de *la mise en abyme* sino también el carácter del protagonista. Además a cada parte de la profecía añadiré nuevos términos narrativos, como *el efecto de las muñecas rusas*, *la misoginia* y *el cronotopo*.
4. **Del héroe pícaro nace el héroe cultural:** En este capítulo analizaré los catalizadores que le permitieron al protagonista emprender el camino del ascenso social. Examinaré si el ascenso se llevó a cabo o ¿el protagonista se quedó en la categoría del *antihéroe*? Ampliaré el término *del trickster* asemejando al protagonista a *Prometheus* por la importante actividad cultural que realiza.

5. **¿Mise en abyme o metalepsis?** Éstos son recursos narrativos diferentes pero coinciden en un rasgo especial: ambos producen un efecto inmediato en el receptor. Demostraré esta semejanza a través de la comparación de una escena de cine de *La ciudad de los prodigios* y de *La continuidad de los parques* de Julio Cortázar. Además introduciré un nuevo término narrativo.
6. **El efecto Droste y las pinturas flamencas, o sea, paralelismo interdisciplinar:** Debido a su rica posibilidad de representación la *mise en abyme* está presente tanto en el mundo publicitario como en la pintura. En esta parte de mi estudio, y a raíz de un fragmento del diario de André Gide, analizaré los espejos de las pinturas flamencas. Además con la presentación de algunas pinturas de Diego Velázquez estableceré paralelismos entre las pinturas flamencas y españolas.
7. **La última pregunta: La estratificación diegética:** A base de los pensamientos de Moshe Ron revisaré la necesidad de la estratificación diegética en el caso de las historias intercaladas. Contestaré el planteamiento inicial de mi tesis, demostrando que un fragmento del texto sí es capaz de reflejar la totalidad de la obra.

1. El fondo teórico

La mise en abyme es un recurso literario cuyo descubrimiento se vincula al nombre del literato francés, André Gide. Gide anotó el término *mise en abyme* por primera vez en su

Journal⁶ en 1893. Ilustró la explicación del término con una escena clave de *Hamlet* de William Shakespeare. Gide y su seguidor, Aldous Huxley aplicaron la técnica de *la mise en abyme* en una de sus novelas⁷, pero este recurso narrativo se hizo famoso por medio del movimiento literario francés de los años de 1950-1960, el *nouveau roman*. Literatos de gran renombre, como Jean Ricardou, Lucien Dällenbach y "el padre de la narratología" Gérard Genette, se ocuparon detalladamente⁸ del papel de *la mise en abyme* en el terreno de la narratología. A consecuencia, diferentes denominaciones francesas de *la mise en abyme* se vieron a luz: historia intercalada (*enclave*), figura autoreflexiva (*figure autoreflétée*), subtexto⁹ (*subtexte*), ficción sin fondo (*fiction sans fond*), espejo diminutivo (*miroir diminutif*), duplicación infinita¹⁰ (*redoublement infini*) y analogía demoníaca (*analogie démoniaque*)¹¹.

En el terreno húngaro el libro titulado *Narrativas 6. Intercalación narrativa y reflexividad*¹², además los libros *Beszél egy hang* de Beáta Thomka¹³ y *Te rongyos (elm)élet*¹⁴ de György Kálmán C. contienen informaciones sobre *la mise en abyme*. Basándome en el estudio¹⁵ de Tímea Jablonczay y las investigaciones de Jean Ricardou y Lucien Dällenbach¹⁶ establezco el siguiente sistema de criterios:

- 1) *La mise en abyme* es una historia intercalada, que se encuentra en el nivel metadieético de la obra.
- 2) Como consecuencia del primer punto, *la mise en abyme* solo funciona si la historia principal puede ser distribuida en varios niveles narrativos (*la estratificación diegética*)
- 3) Es importante que la historia intercalada se encuentre al menos con un nivel más bajo que la historia que refleja.
- 4) Además la historia principal y la historia intercalada deben estar en *relación analógica*.
- 5) La historia intercalada debe parecerse (remitir) a ciertos elementos de *la diegésis*.
- 6) Por último, la similitud debe basarse en características generales y definitivas.

Los literatos no determinan exactamente *el grado de semejanza* de la historia principal y de la historia intercalada (véase sistema de criterios 4.-6.). Esta falta será objeto de crítica por parte del libro de Moshe Ron: *The restricted abyss. Nine problems in the theory of mise en abyme*.

La relación de semejanza, desde mi punto de vista puede ser *total*, *parcial* o *de carácter de alusión*. En el capítulo 6 de mi estudio, titulado *El efecto Droste y las pinturas flamencas, o sea paralelismo interdisciplinar* ilustraré estas relaciones por medio de pinturas.

En *Figuras III*¹⁷ Gérard Genette introduce los siguientes términos narrativos: nivel extradiegético, intradiegético y metadiegético. Según esta estructuración, una obra literaria se distribuye en tres niveles narrativos. En lo alto de la jerarquía se encuentra el nivel extradiegético que en el caso de *La ciudad de los prodigios* abarca el narrador todopoderoso y la historia que constituye el marco: la urbanización de Barcelona y el ascenso profesional del protagonista. En el nivel secundario, o sea, intradiegético se sitúa el argumento de la obra y aquí encontramos a los personajes (Onofre Bouvila, Micaela Castro y las tres mujeres presagiadas en la profecía). En el nivel más bajo, es decir metadiegético, se hallan *las historias intercaladas (las mise en abyme-s)*. En el caso de *La ciudad de los prodigios*, *las intercalaciones* están presentes en forma de una profecía, pronunciada por un personaje inventado (Honesta Labroux) y una escena de cine (véase: *anexo I*).

2. La ciudad de los prodigios en el espejo de la mise en abyme

En el segundo capítulo de *La ciudad de los prodigios*, Micaela Castro – una anciana quien es el huésped constante del hotel donde el protagonista, Onofre Bouvila se aloja cuando llega a Barcelona - en su lecho mortal predice el futuro del héroe. La profecía suena de la siguiente manera:

”Pues escucha bien lo que te estoy diciendo, hijo. Veo tres mujeres. Una está en la casa de los reveses, las contrariedades y las penas. Ésta te hará rico. La otra está en la casa de los legados, que es también la morada de los niños. Ésta te encumbrará. La tercera y la última está en la casa del amor y de los conocimientos exactos. Ésta te hará feliz.”¹⁸

En cuanto a la profecía hay que aclarar dos preguntas.

1) ¿Una profecía puede ser *mise en abyme*?

Lucien Dällenbach en su libro habla de tres tipos de la *mise en abyme*¹⁹: *la mise en abyme fictionnelle*, *la mise en abyme énonciative* y *la mise en abyme du code*. Jean Ricardou añadió un cuarto tipo a esta categorización; *la mise en abyme révélatrice*. *La mise en abyme révélatrice* es ”una figura autorreflexiva que anticipa el elemento principal de la acción en

forma de presagio o sueño”²⁰. La mayor parte de mi tesis se basa en este cuarto tipo de *la mise en abyme*.

2) ¿Micaela Castro es una persona confiable en cuanto a sus predicciones?

Cuando Onofre entra en la habitación de Micaela para llevar un vaso de agua a la moribunda, la anciana le pregunta la hora. Cuando el joven le contesta, Micaela reacciona de la siguiente manera:

—”Me queda poco tiempo. A las cuatro y veinte me moriré. Me lo han dicho ya. Me están esperando, ¿sabes? Pronto me reuniré con ellos.”²¹

La autoprofecía de la anciana se hace realidad: cuando al amanecer el sacerdote Bizancio visita a Micaela, la mujer ya se ha muerto. Pienso que este presagio trágico puede servir como referencia para la fiabilidad de la capacidad sobrenatural de la anciana.

La profecía, siendo una alusión para el futuro, rompe *el tiempo lineal* de la obra así funciona como una *prolepsis*. El diccionario terminológico de Ana María Platas Tasende ofrece la siguiente definición para *la prolepsis* :

”Es un salto hacia adelante que afecta al orden del tiempo interior de la obra, es decir la trama. Consiste en un desplazamiento hacia el futuro, desde un determinado momento del hilo diegético principal.”²²

Al leer la profecía se me ha ocurrido la pregunta: ¿Por qué revela el autor ya en el inicio el desarrollo del destino del protagonista? La primera explicación que propongo es que el autor quiere entrar en contacto con nosotros, con sus lectores de esta manera. Necesita tener *lectores cooperativos* con quienes pueda pensar juntos conforme avanza la historia. Nos involucra en el procedimiento de la creación del libro con el truco de informarnos de antemano sobre algunos motivos claves de la trama, pero nos deja – aplicando el término de Roman Ingarden – *espacios vacíos*. Los espacios vacíos (*Leerstellen*) son fragmentos no explícitos de una obra, como lo indica Ingarden en su libro titulado *La obra de arte literaria*²³. Ingarden agrega que la tarea del lector consiste en llenar los espacios vacíos con la ayuda de su fantasía.²⁴ La profecía de Micaela Castro contiene *alusiones implícitas* las cuales ganan su sentido solo cuando la historia avanza.

El presagio en su forma bruta puede provocar agitación, expectación en los personajes de la obra y en el lector también. Además es capaz de producir confusión en ambos.

—No entiendo nada de lo que me cuenta usted, Micaela – dijo Onofre un tanto conturbado por aquel lenguaje.

—Ay, hijo, así son siempre los oráculos: certeros, pero imprecisos. ¿Crees tú que si fueran de otro modo estaría yo muriéndome en esta pensión cochambrosa? Tú escucha y recuerda. Cuando suceda lo que te he predicho, lo reconocerás en seguida.”²⁵

La profecía incita a Onofre a supervisar su vida y a encontrar los hilos que conducirán al futuro presagiado. La profecía por un lado es un *punto de referencia* para el joven. Funciona como un faro que indica en qué dirección dirige el capitán su barco para no desviarse del camino indicado. Por otro lado es un gran peso y responsabilidad. Onofre ya en su juventud se enfrenta con el hecho de que su vida es *predestinada* y él carece de posibilidad de elección.

Por otra parte llegué a la conclusión de que el autor intenta ayudar al lector para que su atención no se divague en „*La ciudad de los prodigios*” es decir no preste atención solamente al esplendor de la exposición y al misterioso mundo del hampa sino mantenga en evidencia otro hilo importante, la vida privada de Onofre. Lucien Dällenbach debe pensar lo mismo cuando en su estudio habla sobre *el lector desamparado* a quien *la mise en abyme* le ofrece un agarradero para que no se pierda entre los diferentes hilos de la obra.

”... si el lector no se da cuenta de *mise en abyme*, puede ser que se pierde su potencial de ilocución. Así el lector desamparado interpretaría la trama a su manera, o quizá de ningún manera. Necesita asistencia, lo que ofrece la *mise en abyme* en la manifestación, como el medicamento artificial de la naturaleza de la comunicación escrita.”²⁶

3. La decodificación del presagio

Delfina

La primera parte de la profecía de Micaela se suena a la siguiente manera: ”Una está en la casa de los reveses, las contrariedades y las penas. Ésta te hará rico”²⁷. Con estas palabras describe Micaela a Delfina, la hija de un alberguero barcelonés, el señor Braulio. Delfina es una adolescente quien dirige el hotel donde Onofre se aloja cuando llega a Barcelona.

Antes que nada es importante examinar la naturaleza de su relación para entender cómo será capaz el protagonista de tratar a Delfina como si fuese *una marioneta* y no como una mujer sensible.

1) Su relación no es una historia de amor típica sino se basa en *intereses financieros e ideológicos*.

Esta constatación la ilustra bien el episodio cuando Delfina le propone a Onofre cubrir ella misma los gastos de su alojamiento si el joven acepta trabajar en el recinto de la Exposición Universal de 1888 como repartidor de panfletos anarquistas. Esta actividad sólo dura algunos meses pero significa un hito importante tanto en la vida de Onofre como en la de Delfina. Debido a ese trabajo Onofre traba amistad con Efrén Castells con quien lleva a cabo su primer negocio ilegal. Delfina se enamora de uno de los miembros del movimiento anarquista. Por la infidelidad de este hombre, Delfina toma venganza, denuncia la actividad ilegal de los anarquistas en la policía. La policía detiene a Delfina también y ella pasa varios años en la cárcel.

2) Su encuentro siempre se vincula a un evento importante y al mismo tiempo trágico.

Delfina es la primera relación sexual del adolescente. Onofre recurre al chantaje para persuadir a Delfina que haga el amor con él. (El origen pícaro del protagonista ya se muestra aquí.) Después de su salida de la cárcel, Delfina se establece en un pueblo pequeño con su padre moribundo. Cuando Onofre visita a Delfina, a su padre solo le quedan algunas horas. En este encuentro se le ocurre a Onofre dedicarse al rodaje de películas y nombrará como su musa y actriz principal a Delfina. Su trabajo común dura varios años y finaliza con la partida inesperada de Onofre por lo que Delfina padece un colapso nervioso. Onofre solo se entera del estado de Delfina cuando regresa a Barcelona. Efrén Castells le informa de que la mujer fue ingresada en un manicomio. La profetisa, Micaela Castro dio en el clavo cuando presagió problemas y sufrimiento en cuanto a Delfina.

Nace el carácter de Honesta Labroux; la mise en abyme adquiere nueva interpretación

La oferta de Onofre llega en el mejor momento para Delfina. La muerte de su padre deja un gran vacío en su vida y el papel de cine le parece ideal para olvidarse de su dolor. Durante el trabajo común la relación de Onofre y Delfina no se fortalece, puesto que la mujer solo le sirve al protagonista para realizar su propio sueño. Onofre inventa el carácter de

Honesta Labroux (una mujer de mediana edad, muy corpulenta, que se viste y se comporta de manera ridícula) y dedica el dinero y el tiempo necesarios a transformar a Delfina en esta mujer grotesca. En este momento se pone en funcionamiento la estructura de *la mise en abyme*. Tomando en consideración la estratificación diegética de la obra, la figura de Delfina se relaciona al nivel intradiegético mientras tanto el carácter de Honesta se queda subordinada a este nivel, ya que pertenece al nivel metadiegético (véase: *anexo 2*).

Hay que destacar que aquí *la mise en abyme* está presente en el nivel de los personajes así, en vez de *historia intercalada* hablamos de *personaje intercalado*. En este punto he llegado a demostrar el primer propósito de mi tesis (véase: *Introducción*), a saber que *la mise en abyme* está presente en la obra en *el plano de los personajes* también.

La figura grotesca de Honesta Labroux muestra un *espejo* para Delfina, quien si ve a sí misma en la pantalla de cine se enfrenta con el gran cambio que se ha llevado a cabo tanto en su aspecto físico como en su personalidad. Es decir las películas de cine como *historias intercaladas* reflejan a la propia Delfina, pero distorsionadamente.

En el caso de Delfina todavía no hablamos sobre el fenómeno de *la doble personalidad (doppelgänger)*²⁸ porque la mujer es capaz de separar su personalidad real de la figura de Honesta Labroux. Los siguientes pensamientos de Dorrit Cohn - desarrollados en su estudio *Metalepsis y mise en abyme* - determinan exactamente la situación especial de Delfina y añaden un significado nuevo a la interpretación de *la mise en abyme*.

”El ejemplo heráldico del *pure mise en abyme* (dentro de un escudo está colocado un escudo menor) y *la muñeca mathrioska* (conocida del contexto popular: en una muñeca grande se halla una muñeca menor lo cual es la copia de la otra) son las muestras perfectas del funcionamiento del sistema del *sinécdoque* y del *mise en abyme*: no solo demuestran cómo puede reflejar una obra a sí misma sino también representan cómo puede una parte pequeña ocupar el lugar de una parte grande, denominándolo y evocándolo.”²⁹

Partiendo de la afirmación de Dorrit Cohn es evidente que Delfina, al igual que *las muñecas rusas*, tiene diferentes figuras – papeles en la obra - que están en una relación de jerarquía. La jerarquización de sus papeles depende de en qué nivel narrativo se encuentran – secundario o terciario – y con qué peso están presentes en la vida de Delfina.

La estructura de *las muñecas rusas* puede dar *la impresión del encerramiento*. En este aspecto en la vida de Delfina ya es la segunda vez que aparece la experiencia del encierro, de

la reclusión y la soledad. Por primera vez lo experimentó cuando pasó años en el cárcel y por segunda vez lo revive en la finca de Allela. El propietario de la finca es Onofre Bouvila quien nombra ese lugar como centro de su estudio de películas. Aquí Delfina es sometida a una profunda transformación de manera forzada. Tiene que engordar mucho y cumplir todas las prescripciones de Onofre quien solo de vez en cuando la visita. Los sirvientes le evitan y no cambian ni una sola palabra con ella. Fuera de la ignorancia que tiene que sufrir por parte de Onofre y de los sirvientes, el mayor encarcelamiento lo representa para ella el papel de Honesta Labroux.

Durante el trabajo en común, Delfina va convirtiéndose en *la marioneta* de Onofre. Esta servidumbre total, como lo demuestran las siguientes citas, conducen a la apatía y por fin a la locura de Delfina.

” Cuando la llevaron al estudio cinematográfico Delfina no opuso resistencia ni dio muestras de curiosidad; igual habría sido llevarla a otro sitio cualquiera.”³⁰

”Pronto comprendieron que Honesta Labroux no estaba dispuesta a aceptar órdenes de nadie, salvo de Onofre; pero él se había ido para no volver. [...] Al final había intentado matar a Zuckermann. Después de este incidente todos convinieron en que no había más remedio que encerrarla en un manicomio.”³¹

La carta de Delfina

Cuando Onofre regresa a Barcelona, visita a Delfina en el manicomio. La visita mejora el estado de la mujer, pero cuando Onofre se va, el estado de Delfina empeora radicalmente; cae en coma y no recobra su consciencia hasta el día de su muerte. La institución envía a Onofre los objetos personales de la mujer, entre ellos una carta sin destinatario. Las líneas iniciales de la carta son las siguientes:

”La realidad que nos envuelve es sólo una cortina pintada, al otro lado de esta cortina no hay otra vida, es la misma vida, el más allá sólo es aquel lado de la cortina, al detener la vista en la cortina no vemos el otro lado, que es lo mismo, cuando comprendamos que la realidad es sólo un fenómeno óptico podremos cruzar esta cortina pintada...”³²

El símbolo central de la carta es *la cortina*, la cual según la imaginación de la mujer, separa la realidad del mundo del más allá. En esta interpretación la cortina es una *frontera*.

Pienso que *la pantalla de cine* también es una frontera que separa las dos identidades de la mujer. La identidad real es Delfina y en las películas de cine o sea en la ficción encontramos el mundo de Honesta Labroux (véase: *anexo 3*).

En la psicología esta deformación de la mente se llama *la duplicación del yo*. El fenómeno *doppelgänger* se conecta principalmente a la literatura fantástica, pero indirectamente (en el plano de los personajes) se relaciona también con *la mise en abyme*.

Margarita

De la parte decodificada de la profecía ya hemos conocido la relación de Delfina y Onofre, ahora pasemos a la segunda parte de la predicción que se suena de la siguiente manera:

”La otra está en la casa de los legados, que es también la morada de los niños. Ésta te encumbrará.”³³

Aquí Micaela se refiere a Margarita, la hija de Don Humbert Figa y Morera. Debido a la influencia de esa familia, Onofre se convertirá en uno de los dirigentes más poderosos del hampa de Barcelona.

Tal como Delfina, Margarita tampoco significa la compañera ideal para Onofre. En cambio en el caso de Margarita al inicio de su relación el protagonista siente amor hacia ella. Con la siguiente cita quiero demostrar los sentimientos antagónicos que están en el corazón de Onofre al ver a Margarita en la casa de Don Humbert. Como lo vemos, por los sentimientos fuertes ese hombre maduro y experimentado pierde su sentido común y su coraje. Además le preocupa el hecho de que la mujer de la que se enamora por primera vista, todavía sea una adolescente.

”A solas recorría ahora la pieza a grandes zancadas: Animal, idiota, bestia, se iba diciendo a sí mismo sin preocuparse de si hablaba para sus adentros [...] Nunca hasta ese instante, en situaciones mucho más comprometidas, había vacilado ante la oportunidad: siempre había sabido adelantarse a los acontecimientos. [...] Pero, ¡bah!, ¿qué me digo?, siguió meditando en aquella postura penitente; ella no es más que una niña; si yo le hablara de amor, ¿qué habría de entender?, se asustaría o peor aún se reiría de mí.”³⁴

La pasión inicial pasa rápidamente. Empiezan los problemas, de los cuales algunos son insolubles.

”Su primer hijo había resultado tonto. [...] Un segundo hijo había nacido muerto. A éste habían seguido dos niñas. El amor por su esposa, que antes había resistido tantas pruebas, que le había llevado a cometer tantos extremos, no había superado estos fracasos repetidos.”³⁵

En su libro titulado: *Mendoza y las novelas españolas de la transición*, María José Giménez Micó indica que la relación de Onofre con las mujeres está marcada por ”*la misoginia*” (antifeminismo). La misoginia se manifiesta especialmente en el tratamiento de los miembros femeninos de su familia.

”En realidad tanto a su mujer como a sus hijas les daba miedo verse aisladas con aquel hombre que les tiranizaba y parecía divertirse haciéndolas sufrir.”³⁶

A mí me parece una exageración hablar de *misoginia*, ya que el protagonista nunca maltrata físicamente a las mujeres. El ejemplo de Delfina puede resultar un caso límite, porque Onofre alcanzó con chantaje que la chica hiciera el amor con él. Pero hay que destacar que Delfina tenía libre elección así que habría podido rechazar el acercamiento del hombre. Por todo ello, en vez de *misoginia* yo hablaría de *comportamiento erróneo*. Como desempeña una posición importante en el mundo del hampa y pasa sus días en compañía de criminales, Onofre aprendió un comportamiento objetivo y cruel con el que alcanza su propósito en el círculo de los criminales. El problema es que no es capaz de dejar atrás esta conducta cuando entra en su hogar. Da órdenes a los miembros de su familia, desprecia a sus hijas y las ve según aspectos materialistas.

”Ya empieza la lucha por mis despojos, pensó. No valoraba en mucho a sus hijas: supuso que tendría que vérselas con un cazadotes, pero a esta eventualidad ya se había resignado.”³⁷

La vida se repite a sí misma. Onofre se huyó de su pueblo natal porque su padre había ensuciado la honra de la familia. Las hijas de Onofre a la primera oportunidad dejan la casa familiar debido al comportamiento tiránico de su padre. Su primera hija entra en un matrimonio que no le conviene – su esposo la dobla en edad y siendo músico tiene un futuro incierto –, y la segunda busca la felicidad en el alcohol.

María

María Beltall es la tercera mujer importante en la vida de Onofre, presagiada por Micaela Castro de la manera siguiente:

”La tercera y la última está en la casa del amor y de los conocimientos exactos. Ésta te hará feliz.”³⁸

Onofre ya es un hombre de mediana edad cuando en la cena del marqués Út, conoce a María, la hija del inventor Santiago Beltall. Son los ojos grisáceos expresivos de la chica los que despiertan el interés de Onofre. Años después, es la María adulta quien visita a Onofre con el objetivo de pedirle apoyo financiero. En lugar de darle dinero efectivo, Onofre le ofrece a María que se mude con su padre a su palacio llamado *la casa Rosell*. María acepta la oferta así formará parte del *microcosmos* de Onofre. Éste término lo usa Veronika Agócs³⁹ para aludir a la casa Rosell que dentro del *macrocosmos* (Barcelona) es un lugar autónomo.

A mí me parece que la casa Rosell no sólo es un *microcosmos* sino puede ser interpretada como un *cronotopo*. *La relación de tiempo y lugar* tiene su origen en el deseo del protagonista de regresar al pasado y eso se manifiesta en la compra de un palacio. Onofre Bouvila se vincula fuertemente al pasado y su afán primordial es ascender en la escala social. La crónica de la familia Rosell casi ocupa un subcapítulo entero de *La ciudad de los prodigios*. La *saga* de esta familia aristócrata también es una *historia intercalada*. Además ya que *la saga* se juega en un tiempo anterior a *la historia principal*, tenemos que enumerarla en la categoría de *las anacronías*. Para ser más exactos, es una *analepsis exterior*. La procedencia de los antiguos propietarios del palacio eleva el valor del edificio en los ojos del protagonista.

Como Onofre invita a María para que vivan juntos en el palacio, podemos llegar a la conclusión que entre las mujeres indicadas en la profecía (*la mise en abyme révélatrice*) es María quien está más cerca de él emocionalmente. En cambio la relación de María y Onofre tiene un aspecto negativo. Como lo demuestra la siguiente cita, Onofre vigila y quiere posesionar a la mujer.

„La índole secreta del proyecto impedía que abandonasen la mansión los que trabajaban en él: gracias a esto sabía que ella estaba siempre allí, que por más que su relación fuera

inexistente ella no pertenecía a nadie más; los dos compartían un terreno común, cohabitaban en un predio que era de su propiedad. Esto bastaba para hacerle sentir que ella también era suya, con esto era feliz por el momento. A escondidas, como ahora, espiaba todos sus movimientos.”⁴⁰

4. Del héroe pícaro nace el héroe cultural

Para tener una imagen completa sobre el protagonista, es recomendable conocer su fondo familiar, así vamos a entender mejor el porqué de sus acciones. Para ello caba observar la vinculación de Onofre a los héroes de la literatura picaresca. Según María José Giménez Micó Onofre Bouvila se parece a Lazarillo de Tormes, así que se incluye entre las grandes figuras de la novela picaresca.

”El género picaresco no tiene una estructura fija sino que varía a medida que las circunstancias sociales cambian. Sin embargo, el deseo de integración a estamentos sociales superiores al de origen que encontramos en Onofre Bouvila aparecía ya en su predecesor Lazarillo.”⁴¹

Según la interpretación clásica de las novelas picarescas, al héroe le motiva el afán de subir en la escala social. Su ascenso lleva consigo sacrificios y actos ilegales. El primer paso es que abandona a su familia. Con el paso del tiempo, y gracias a su ingeniosidad, es recibido en círculos cada vez más poderosos. Pero la moneda tiene dos caras. Paralelamente a su elevación, *es moralmente despreciado* por la sociedad.

Comparando el fondo familiar de Onofre con el de Lazarillo, llegué a la conclusión de que ambos tenían un pariente cercano quien les motivaba directa o indirectamente a que cambiasen su destino. Lazarillo entra en el servicio de un mendigo ciego, debido a la influencia de su madre, y de allí pasará a servir a clérigos, funcionarios y personajes nobles. En el umbral del hambre recurre a mentiras, trinquetes y robo.

En el caso de Onofre es el ejemplo de su padre lo que le da coraje para abandonar a su patria y trasladarse a una gran ciudad y probar suerte allí. Su padre pasó varios años en Cuba con el fin de enriquecerse, sin embargo regresó a casa con deudas y se convirtió en objeto de risa en los ojos de sus vecinos. Como consecuencia, además del coraje, la venganza, la cólera y la vergüenza también están presentes a la hora de la decisión de Onofre.

En el capítulo V de su libro⁴², Giménez Micó valora la historia del protagonista como "el fracaso de la inserción social del héroe". Su afirmación es verdadera si tomamos en consideración en qué capa social alcanzó Onofre el poder dirigente. En realidad, Onofre llegó a ser dirigente del hampa de Barcelona con la muerte de sus contrincantes. Tamoco olvidemos que se trata de una comunidad que siempre se consideraba en *la periferia* de la sociedad mayoritaria. Ser el primer gerente del hampa realmente le atribuye a un poder enorme al dueño de este título pero en los ojos de la sociedad no significa una gloria. La cita siguiente nos hace ver que el deseo antiguo de Onofre de pertenecer a las altas esferas de la sociedad no se realiza, porque la gente aprovecha su capital de relación pero intenta desconocer quien fue la persona que le ha ayudado.

"Acudían a él porque le necesitaban, pero luego fingían no recordarlo, su nombre siempre aparecía omitido en las listas."⁴³

La sociedad mayoritaria considera a Onofre como un *antihéroe* debido a sus actividades ilegales que lleva a cabo (el contrabando en el recinto de la exposición y su dudoso negocio de inmuebles). Su apreciación se transforma cuando se dedica al rodaje de películas.

Veronika Agócs en su estudio usa el término *trickster*⁴⁴ a propósito de Onofre. Según mis investigaciones el término procede de la mitología y en primer lugar alude a una entidad o personaje inteligente capaz de superar las dificultades y desafíos con los que se enfrenta. Al mismo tiempo, el personaje posee un lado oscuro; para alcanzar su objetivo infracciona las leyes. Pensemos en la figura central de la mitología griega, *Prometheus*, quien les roba fuego a los dioses para ofrecérselo a la humanidad. Un *trickster* no necesariamente es un malhechor, puesto que no actúa solamente por su propio interés, sino opera por el progreso de la humanidad. Por ello suelen aplicarle el atributo "*héroe cultural*".

Onofre gasta con mucho dinero y energía para que la moribunda industria cinematográfica de Barcelona se reanime. Además toma parte en la preparación de las obras de urbanización y en la organización de la Exposición Universal de 1929 de Barcelona. Por medio del padre de María, el inventor Santiago Beltall, hace llegar los adelantos de la técnica a los barceloneses. Asegura un pabellón a Santiago en el recinto de la exposición para que el inventor pueda construir el avión de sus sueños. La revelación del avión es el punto culminante de la exposición. De esta forma, gracias a su actividad cultural Onofre logra elevar la fama de Barcelona y conduce la ciudad al camino del desarrollo.

5. ¿*Mise en abyme* o *metalepsis*?

El análisis conjunto de estos dos fenómenos ya aparece en el estudio de Dorrit Cohn, quien examina *la mise en abyme* en comparación con *la metalepsis*. Diferencia *metalepsis exterior* e *interior* e incluye *la mise en abyme* en la categoría de la última.

”Ya es hora de regresar a la *metalepsis interior* que – frente a la *metalepsis exterior* – carece de tradición histórica y se vincula a la modernidad. Eso es el punto donde la relación entre *la mise en abyme* y *la metalepsis* [...] se manifiesta.”⁴⁵

En *La ciudad de los prodigios* descubrí un fenómeno que según mi juicio está en medio camino frente *al metalepsis* y *a la mise en abyme*.

En el capítulo V del libro, Onofre y Efrén Castells visitan un local nocturno en las afueras de Barcelona para ver una película de cine. La película es rudimentaria y su trama es sencilla; el protagonista es un perro que levanta su pata trasera y orina al público. La grandiosidad de la obra se esconde en que la película, como las obras tridimensionales de nuestros días, produce un efecto concreto en el público. Los espectadores saltan de su asiento y corren hacia la salida para evitar ensuciarse. En ese momento finaliza el cortometraje, las luces se encienden y el público se da cuenta de que ha sido engañado. Aquí el fenómeno de *la mise en abyme* está presente de la siguiente manera: los personajes del nivel intradieético – Efrén y Onofre – ven una película que se halla en el nivel metadieético de la obra. La novedad es que *la historia intercalada* del nivel metadieético *ejerce un efecto inmediato* sobre los personajes del nivel más alto.

La escena de cine puede recordarnos otro fenómeno narrativo; a *la metalepsis* de Gérard Genette. Según su definición, la *metalepsis* es *la violación de la frontera de los niveles narrativos*⁴⁶. Para evitar la confusión de *la mise en abyme* y de *la metalepsis* vamos a analizar *La continuidad de los parques* de Julio Cortázar que es el ejemplo ilustre de *la metalepsis*.

El argumento es el siguiente: un hombre mayor viaja a su finca rural para gestionar sus asuntos oficiales. En su tiempo libre regresa a su habitación para terminar la lectura de su libro favorito. Está en la parte más interesante de la trama; los protagonistas de la historia – una mujer y un hombre quienes son amantes secretos – entran en la habitación del esposo de

la mujer para matarle. En ese punto se realiza el fin trágico, el hombre que está leyendo el libro muere asesinado por las manos de los héroes de su libro. En esta historia *la metalepsis* se manifiesta en que el personaje del nivel metadieético (el asesino) comete la violación de frontera ya que entra en el nivel intradieético (la habitación del hombre mayor)

En la adaptación cinematográfica de *La ciudad de los prodigios*, el perro - personaje del nivel metadieético – según la intención del autor no es capaz de moverse entre las fronteras de los niveles narrativos, *sólo produce esta impresión*. Tomando este detalle en consideración podemos afirmar que la escena de cine ya superó el fenómeno de *la mise en abyme* pero todavía está lejos de hablar sobre *metalepsis*. Debido a su situación intermedia introduzco un término nuevo y determino la escena de cine de *La ciudad de prodigios* como un *pseudometalepsis* (véase: *anexo 4*).

6. El efecto Droste y los espejos flamencos, o sea paralelismo interdisciplinar

En esta parte de mi tesis quiero realizar el segundo objetivo de mi estudio, ampliar el marco de interpretación de *la mise en abyme*.

En el mundo de la publicidad también encontramos *la mise en abyme* bajo la denominación *efecto Droste*. Su nombre procede de un producto holandés, el cacao en polvo de la marca Droste. En 1900 la empresa Droste lanzó al mercado este producto en cuyo envoltorio se repite varias veces la misma imagen (una enfermera sostiene el paquete de cacao en una bandeja).

En las artes aplicadas, las obras de M. C. Escher alcanzan el mismo efecto. La peculiaridad de sus grabados es que una figura animal o geométrica se repite innumerables veces creando así la duplicación infinita (*le redoublement infinite*) una de las características de *la mise en abyme*.

Es importante enfatizar que en ambos casos el punto 4 de mi sistema de criterios debe ser en parte modificado, porque en vez de historia intercalada, hablamos sobre *imagen intercalada*. La relación analógica (véase *El fondo teórico*) sigue funcionando y se realiza *totalmente*.

Pienso que se vincula con estas ideas la teoría de Mieke Bal quien pone en nueva perspectiva nuestros conocimientos sobre *la mise en abyme*. En 1978 Bal supervisa *la*

tipología triple de la mise en abyme de Lucien Dällenbach. Según él, *la mise en abyme*: "está más cerca a la iconicidad que de la semiótica"⁴⁷. Bal también elabora una tipología triple: crea el término del icón topológico (*icôn topologique*), el icón diagramático (*icône diagrammatique*) y el icón metafórico (*icône métaphorique*). A base de la terminología de Mieke Bal, *la mise en abyme* del paquete de cacao y de los grabados de M. C. Escher pertenecen a la categoría *del icón topológico* también, porque la relación es: *figurativo*⁴⁸.

Y volvamos ahora un momento a André Gide. En su diario Gide no solo menciona ejemplos literarios sino *la mise en abyme* la descubre en forma de *espejos* convexos en las pinturas flamencas.

"Me gusta mucho cuando en un obra de arte todavía traspuesta a la relación de los personajes se encuentra el objeto de la obra. Nada ilumina o construye mejor las proporciones conjuntas. Así en determinadas pinturas de *Memling* o *Quentin Metsys* un pequeño espejo convexo se refleja a su manera el interior de la sala donde la escena pintada se juega."⁴⁹

En el *Díptico de la Virgen con Maarten van Nieuwenhove* de Hans Memling, el espejo desempeña una función práctica. Su papel es conectar las dos pinturas que se hallan en lienzos separados. No presenta nuevas figuras sino puntualiza la posición de las originales. En cambio, en la pintura de Quentin Metsys, *El cambista y su mujer*, el espejo es el único objeto que nos informa sobre el hecho de que fuera del matrimonio también hay un tercer personaje en la habitación. De esta forma, debido a la falta de la posibilidad de representación de 360 grados, el espejo sirve para aumentar el espacio. Además, con la aplicación del espejo, el pintor condensa dos escenas en un lienzo. Estas pinturas, que sirven de base a la teoría de *mise en abyme* de Mieke Bal, pertenecen al grupo del icón topológico (*icôn topologique*).

Continuando el camino de André Gide, en el terreno de la pintura flamenca vale la pena prestarle una atención especial a la obra común de Peter Paul Rubens y Jan Brueghel. La obra titulada *Los cinco sentidos* es una serie de pinturas que, ajustándose a su título, intentan presentar la relación entre los cinco sentidos y el arte. Entre las siete pinturas, *La vista y el olfato es la que más* se vincula lo mejor al tema de mi estudio. La rama de flor situada en el rincón izquierdo de la pintura presenta al olfato mientras tanto podemos afirmar que *la vista* habla por sí misma. El ojo del contemplador es incapaz de acoger las obras maestras que aparecen dentro de este único cuadro pero ya en sí mismas merecerían un estudio separado. Hay aquí de todo: naturaleza muerta, cuadro de altar, autorretrato y pinturas religiosas. Las pinturas pequeñas son *las historias intercaladas* dentro de la pintura grande. En el centro del

lienzo aparece el conocido *motivo del espejo*. La mujer sentada se contempla a sí misma en el espejo cuadrado y un espejo cosmético también le ayuda en el embellecimiento.

En la pintura española las obras de Diego Velázquez encarnan mis ideas teóricas sobre la *mise en abyme*. En el primer plano de su *Cristo en casa de Marta y María* se puede ver una escena cotidiana, una mujer mayor dando consejos a una joven cocinera. En cambio, en el fondo se desarrolla una escena no común, Cristo dándole la bendición a dos mujeres. Un detalle importante pero no evidente: ¿vemos a Cristo a través de una ventana o la escena se refleja en un espejo? Según las interpretaciones clásicas, el *Cristo en casa de Marta y María* forma parte de la serie de bodegones de Velázquez y se asemeja a *La mulata*. Como consecuencia, el hueco debe interpretarse como una ventana que establece conexión entre la cocina y la sala interior. Pero se conoce una interpretación según la cual el hueco solo puede ser un espejo ya que Cristo siempre bendice con la mano derecha, mientras tanto en la escena del fondo eso ocurre al revés. Según mi punto de vista la escena del primer plano y la del segundo plano están en *relación parcial* (véase: *El fondo teórico*), porque tanto la mujer mayor como Cristo enseñan, aunque el tema sea muy diferente.

Las hilanderas de Velázquez presenta la *relación de alusión* entre la historia principal e intercalada. La escena en primer plano (cinco mujeres tejiendo) se refiere de antemano a la historia principal que se juega en el segundo plano. El subtítulo de la pintura (*La fábula de Aracné*) da el clave para la interpretación de la escena del fondo. Según la *parábola mitológica* Atena convierte a Aracné en una araña porque Aracné teje mejor. Desde aquí, la tejedura como proceso creativo desaparece para Aracné y para transformarse en una obligación eterna.

Entre las obras contemporáneas, en las pinturas al óleo de Oleg Shuplyak podemos descubrir el efecto impactante de la técnica de la *mise en abyme*. El pintor ucranio hace revivir a las personas reconocidas de las artes y de la historia, intercalándolas en una escena. La figura de la mujer echada en el sofá representa la marca distintiva del gran pintor catalán Salvador Dalí: su bigote. Otro cuadro representa el retrato del pintor flamenco, Vincent van Gogh. Shuplyak imita de forma fidedigna las pinceladas de van Gogh, lo cual se ve sobre todo en la coloreación de los trigos. Otra pintura, titulada *El ave*, en la cual las hojas otoñales modelan otra ave, representa la simbiosis de flora y fauna.

7. La última pregunta: La estratificación diegética

En su estudio *The restricted abyss. Nine problems in the theory of mise en abyme* que los críticos de *la mise en abyme* consideran una fuente primordial, Moshe Ron pone en duda la necesidad de *la estratificación diegética* de las historias en las cuales aparece *la mise en abyme*, y plantea la necesidad de determinar con exactitud el grado de semejanza de la historia principal y de la historia intercalada⁵⁰.

Estoy de acuerdo con Moshe Ron en cuanto al segundo punto, por lo tanto en *El fondo teórico* de mi estudio he intentado determinar los tres tipos posibles de semejanza entre la historia principal y la intercalada. Es lo que he procurado ilustrar con los ejemplos e ilustraciones interdisciplinarias.

Sin embargo, yo no cuestionaría la necesidad de *la estratificación diegética* porque como Tímea Jablonczay lo ha señalado en su estudio

”La teoría de la narración considera la estratificación diegética como una peculiaridad de *la mise en abyme*. Según McHale, quien en realidad repite la teoría de Dällenbach, para que *la mise en abyme* funcione es imprescindible que la narración intercalada se encuentre en un nivel inferior a la que se refleja.”⁵¹

En cuanto a *La ciudad de los prodigios* ya he demostrado varias veces la necesidad elemental de la estratificación diegética. Es Micaela, o sea, un personaje del nivel intradiegético, quien crea *la mise en abyme révélatrice* que se encuentra en el nivel metadiegético. Además para la existencia de Honesta Labroux es imprescindible la figura de Delfina (personaje del nivel intradiegético).

La pregunta que planteaba al inicio de mi estudio, ha sido si una parte del texto es capaz de reflejar la totalidad de la obra o no. A lo largo de mi análisis he tratado la profecía como un esquema perfecto en el que se resume la historia y que, al mismo tiempo, funciona como un *spoiler* porque contiene *prolepsis* (referencias en adelante) sobre el argumento y el final de la obra. En cambio su punto crítico y discutible es que dirige la atención del lector más bien a la vida privada del protagonista (el primer hilo narrativo presentado en la *Introducción* de mi tesis). En realidad, en mi estudio *la mise en abyme révélatrice*, de la misma manera que en las publicaciones previas *el pratecto* (el título), impone una dirección, me hace elegir entre los dos hilos, concentrarme sobre todo en la historia del protagonista. Con todo, en mi estudio he intentado evitar que el otro hilo narrativo - el de la ciudad - tampoco se relagara a un segundo plano. Porque para el protagonista la vida privada y la vida pública se

complementan. Onofre Bouvila solo con la colaboración de Delfina puede rodar sus películas con las cuales reanima la moribunda industria de cine de Barcelona y por medio de los inventos del padre de María dirige al camino del progreso la ciudad.

8. Conclusión

En la *Introducción* determiné mi propósito doble y hice conocer el problema base de la teoría de *la mise en abyme*, lo cual a la vez era la pregunta inicial de mi estudio. Frente a los análisis anteriores, los que examinaron *La ciudad de los prodigios* a base del paratexto, yo concentré en el otro hilo narrativo, la vida del protagonista.

En *El fondo teórico* de mi estudio, presenté los posibles *tres niveles narrativos* de la novela y coloqué la profecía (*la mise en abyme révélatrice*) en el nivel *metadieético* de la obra, tomándo en consideración los requisitos del *sistema de critères*. Además determiné que *la mise en abyme* estaba presente en la novela en forma de un presagio, un personaje ficticioso y una escena de cine.

El capítulo titulado, *La ciudad de los prodigios en el espejo de la mise en abyme* servía para justificar que las palabras de la profetisa eran auténticos y para destacar que el autor no por casualidad había revelado el desenlace final de la historia: su objetivo era, ofrecer un punto de referencia y hacer pensar al lector.

En la parte titulada, *La decodificación de la profecía* expliqué cada parte del presagio. Como consecuencia de la decodificación, conocimos el mundo personal del protagonista. De su relación con las mujeres y del contenido del capítulo titulado, *Del héroe pícaro nace el héroe cultural* entendimos el deseo principal del protagonista lo que era: ascender en la escala social. El análisis de la vida del héroe y al mismo tiempo la primera parte de mi tesis, se finalizó con una conclusión ambivalente. Onofre Bouvila alcanzó la fama deseada, pero por su actividad ilegal se encontraba a sí mismo en la periferia de la sociedad barcelonesa.

En el capítulo titulado *¿Mise en abyme o metalepsis?* realicé el segundo objetivo de mi tesis: amplié el marco de interpretación de *la mise en abyme*. Dorrit Cohn demostró que *la mise en abyme* pertenecía a la categoría de *la metalepsis interior* también, así a raíz de su estudio,

en una escena de cine de *La ciudad de los prodigios* examiné *la mise en abyme* junto con *la metalepsis*. El análisis conjunto de estos recursos narrativos dio como resultado la introducción de un nuevo término narrativo: *el pseudo-metalepsis*.

En la parte llamado, *El efecto Droste y los espejos flamencos, o sea paralelismo interdisciplinar*, a base de un fragmento del diario de André Gide y a raíz de la revisión de Mieke Bal, estudié la manifestación gráfica de *la mise en abyme*. Así llegué al análisis de algunas obras destacadas de la pintura flamenca y española.

La metáfora de espejo de *la mise en abyme* llegó a su punto culminante aquí porque *las historias intercaladas* (las historias del fondo) de las pinturas, muchas veces se hicieron percibles por medio de un espejo.

Los grabados de M. C. Escher y las pinturas brillantes de Diego Velázquez servían como ejemplo excelente para la ilustración de la relación entre la historia principal e intercalada. Con la determinación de la especie de esta relación, llegué a complementar una falta fundamental de la teoría de *la mise en abyme*.

Las pinturas al óleo del pintor contemporáneo, Oleg Shuplyek, también recibieron lugar en mi estudio. Sendas obras de Shuplyek reanimaban el retrato de Salvador Dalí y Vincent van Gogh, o sea de las figuras definitivas de la pintura española y flamenca. Sus retratos estaban *intercalados* en una escena que caracterizaba a la obra de los mencionados pintores.

Concluí mi estudio con *El punto de vista crítico*, en lo que justifiqué la necesidad de *la estratificación diegética* y resolví el problema base de mi estudio, demostrando que la profecía, como una historia intercalada es capaz de reflejar auténticamente la totalidad de la novela.

Notas al pie de página

¹ Véase: <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/01/13/anticuario/979503106.html> és <http://www.libropatas.com/listas/las-100-mejores-novelas-en-castellano-del-siglo-xx/>

² MENDOZA, Eduardo: *A csodák városa*, ford. Tomcsányi Zsuzsanna, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2003.

³ RICO, Francisco: *Historia y crítica de la literatura española, Vol. 9, Tomo 2: Los nuevos nombres : 1975-2000* (primer suplemento, editor Jordi García) Madrid, 2000. 310-319.

⁴ BENET, J. "La novela de los prodigios: sobre "La ciudad de los prodigios" de Eduardo Mendoza". In: *Saber leer*, Nº. 1, 1987, 4.; MAURICE, J. "La ciudad de los prodigios o la deconstrucción de Barcelona". In: *Historia, espacio e imaginario*, 1997, 61-70.; VALLES CALATRAVA, J.R.: "Ficción y espacio narrativo: organización y funcionamiento del espacio en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza". In: *Mundos de ficción: (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica)*, 1996, 1527-1534.

⁵ Véase por ejemplo los siguientes análisis: RUIZ TOSAUS, Eduardo: *La Barcelona prodigiosa de Eduardo Mendoza, 2001*, texto en línea: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero19/barcelon.html>; JIMÉNEZ-LANDI CRICK, Cristina: *De la ciudad moderna a la ciudad posmoderna.*, 2009, texto en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANRE/article/viewFile/ANRE0909220008A/6144>; SEBASTIÁN, Alejandro – SERVÉN DIEZ, María del Carmen: *Urbanismo y literatura en La ciudad de los prodigios, 2011*, texto en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3636183> (última consulta: 03-01-2015).

⁶ GIDE, André: *Journal 1889-1939*, Paris, Ed. Gallimard, 1948. 41.

⁷ GIDE, André: *A pénzhamisítók*, Budapest, Ed. Európa, 1981. ; HUXLEY, Aldous: *Pont és ellenpont*, Budapest, Ed. Európa, 1983.

⁸ RICARDOU, Jean: *Problèmes du Nouveau Roman*, Collection "Tel Quel", Paris, Seuil, 1967 ; DALLENBACH, Lucien: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Collection Poétique, Paris, Seuil, 1977 ; GENETTE, Gérard : *Az elbeszélő diszkurzus*. In: *Az irodalom elméletei I.*, Pécs, Jelenkor, 1996.

⁹ RIFFATERRE, Michael: *Szimbolikus rendszerek a narratívában*. In: *Narratívák 2.*, Budapest, Kijarat kiadó, 1998, 61-84

¹⁰ DALLENBACH, Lucien: *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, Collection Poétique, Paris, Seuil, 1977. 117.

¹¹ JOSIPOVICI, Gabriel: *The World and the Book: A Study of Modern Fiction* (1971) London, Macmillan, Stanford University Press, 1971. 299.

¹² BENE, Adrián – JABLONCZAY, Tímea: *NARRATÍVÁK 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2007.

¹³ THOMKA, Beáta: *Beszél egy hang*, Budapest, Ed.Kijarat, 2001.

¹⁴ KÁLMÁN C., György: *Te rongyos (elm)élet*, Budapest, Balassi Kiadó, 1996. Továbbá: KÁLMÁN C., György: *Példázat, mise en abyme, metafora – remix –*, In: *Találkozó poétikák. A 70 éves Szili József köszöntése*, Budapest, 2000. 141-146.

¹⁵ JABLONCZAY, Tímea: *Önreflexív alakzatok a narratív diszkurzusban* In: *NARRATÍVÁK 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2007. 7-37.

¹⁶ RICARDOU, Jean: *Problèmes du Nouveau Roman*, Collection "Tel Quel" Seuil, Paris. 1967. ; DALLENBACH, Lucien: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Collection Poétique, Paris, Seuil, 1977.

¹⁷ GENETTE, Gérard: *Figuras III*. Barcelona, Ed. Lumen, 1989.

¹⁸ MENDOZA, Eduardo: *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1991. 102.

¹⁹ Los tres tipos son los siguientes: 1) mise en abyme fictionnelle ; 2) mise en abyme énonciative ; 3) mise en abyme du code Véase: SCHAUER, Hilda: *Mise en abyme és filmreceptió Urs Widmer A kék szifon című elbeszélésében* In: *Filológiai közlöny* 2014/1 60. évf. 53-61. Fuente original: DALLENBACH, Lucien: *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977. 117.

- ²⁰ SCHAUER, Hilda: *Mise en abyme és filmreceptió Urs Widmer A kék szifon című elbeszélésében* In: *Filológiai közlöny* 2014/1 60. évf. 53-61. Fuente original: RICARDOU, Jean: *Problèmes du Nouveau Roman*. Seuil, Paris. 1967
- ²¹ MENDOZA, Eduardo: *La ciudad...*,101.
- ²² PLATAS TASENDE, Ana María: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Ed. Espasa, 2000. 672.
- ²³ INGARDEN, Roman: *La obra de arte literaria*, México, Ed. Universidad Iberoamericana, 1998.
- ²⁴ INGARDEN, Roman: *La obra de arte literaria...*
- ²⁵ MENDOZA, Eduardo: *La ciudad* ..103.
- ²⁶ DALLENBACH, Lucien: *Reflexivitas és olvasás* In: *NARRATÍVÁK 6. Narratív beágyazás és reflexivitas*, Kijarat Kiadó. 2007. 39-55.
- ²⁷ MENDOZA, Eduardo: *La ciudad...*,102.
- ²⁸ TODOROV, Tzvetan: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, Budapest, Ed. Napvilág, 2002.
- ²⁹ COHN, Dorrit: *Metalepszis és mise en abyme*, In: *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitas*, Budapest, Kijarat. 113-123.
- ³⁰ MENDOZA, Eduardo: *La ciudad...*,292.
- ³¹ MENDOZA, Eduardo: *La ciudad...*,339.
- ³² MENDOZA, Eduardo: *La ciudad...*,343-344.
- ³³ MENDOZA, Eduardo: *La ciudad...*,102.
- ³⁴ MENDOZA, Eduardo: *La ciudad...*,157.
- ³⁵ MENDOZA, Eduardo: *La ciudad...*,231.
- ³⁶ GIMÉNEZ MICÓ, María José: *Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*, Madrid, Ed. Pliegos, 2000. 143-156.
- ³⁷ MENDOZA, Eduardo: *La ciudad...*,329.
- ³⁸ MENDOZA, Eduardo: *La ciudad...*,102.
- ³⁹ AGÓCS, Veronika: *Espacio simbólico, espacio alegórico en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*, In: *El espacio en la narrativa moderna en lengua español.*, Budapest, Ed. Eötvös József, 2003. 81-91.
- ⁴⁰ MENDOZA, Eduardo: *La ciudad...*,359.
- ⁴¹ GIMÉNEZ MICÓ, María José: *Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*, Madrid, Ed. Pliegos, 2000. 139.
- ⁴² GIMÉNEZ MICÓ, María José: *Eduardo Mendoza.....*, 139-143.
- ⁴³ MENDOZA, Eduardo: *La ciudad...*,231.
- ⁴⁴ AGÓCS, Veronika: *Espacio simbólico, espacio alegórico en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*, In: *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*, Budapest, Ed. Eötvös József, 2003. 81-91.
- ⁴⁵ COHN, Dorrit: *Metalepszis és mise en abyme*, In: *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitas*, Budapest, Kijarat. 113-123.
- ⁴⁶ GENETTE, Gérard: *Metalepszis: az alakzattól a fikcióig*, Budapest, Kalligram Kiadó, 2006.

⁴⁷ EGEDI-KOVÁCS, Emese: *A mise en abyme Andreas Capellanus Artúr-meséiben*. In: *Palimpszeszt Tudományos Folyóirat*, 2007. 26. szám. http://www.prae.hu/prae/palimpszeszt.php?menu_id=93&jid=20&jaid=50

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ DIAN, Viktória: *Köztes tükrök - Önértelmező eljárások a századforduló prózájában* Budapest, Gondolat Kiadó, 2013. 36-60.

⁵⁰ MOSHE, Ron: *The restricted abyss. Nine problems in the theory of mise en abyme*. In: *Poetics Today* Vol. 8:2 1987, 417-438.

⁵¹ JABLONCZAY, Tímea: *Önreflexív alakzatok a narratív diszkurzusban* In: *NARRATÍVÁK 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2007. 7-37.

Bibliográfia

AGÓCS, Veronika: *Espacio simbólico, espacio alegórico en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*, In: *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*, Budapest, Ed. Eötvös József, 2003. 81-91.

BENE, Adrián – JABLONCZAY, Tímea: *Önreflexív alakzatok a narratív diszkurzusban* In: *NARRATÍVÁK 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2007

COHN, Dorrieth: *Metalepszis és mise en abyme*, In: *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, Budapest, Kijárat. 113-123.

DALLENBACH, Lucien: *The mirror in the text*, Ed. University of Chicago, 1989.

DALLENBACH, Lucien: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Collection Poétique Paris, Seuil, 1977.

DALLENBACH, Lucien: *Reflexivitás és olvasás* In: *NARRATÍVÁK 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, Kijárat Kiadó. 2007. 39-55.

DIAN, Viktória: *Köztes tükrök - Önértelmező eljárások a századforduló prózájában* Budapest, Gondolat Kiadó, 2013. 36-60.

GENETTE, Gérard: *Figuras III*. Barcelona, Ed. Lumen, 1989.

GENETTE, Gérard: *Metalepszis: az alakzattól a fikcióig*, Budapest, Kalligram Kiadó, 2006.

GIDE, André: *Journal 1889-1939* Paris, Ed. Gallimard, 1948. 41.

GIMÉNEZ MICÓ, María José: *Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*. Madrid, Ed. Pliegos, 2000. 119-143.

INGARDEN Roman: *La obra de arte literaria*. México, Ed. Universidad Iberoamericana, 1998.

JABLONCZAY, Tímea: *Önreflexív alakzatok a narratív diszkurzusban* In: *NARRATÍVÁK 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2007. 7-37.

MAGNY, Claude-Edmonde: *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, 1950.

MENDOZA, Eduardo: *La ciudad de los prodigios* Barcelona, Ed. Seix Barral, 1991.

MENDOZA, Eduardo: *A csodák városa*, ford. Tomcsányi Zsuzsanna, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2003.

MILBACHER, Róbert: *Előzetes kérdések - Rohonyi Zoltán emlékkönyv*, Pécs, Ed. Kronosz, 2014. 118-131.

MOSHE, Ron: *The restricted abyss. Nine problems in the theory of mise en abyme*. In: *Poetics Today* Vol. 8:2 1987, 417-438.

PLATAS TASENDE, Ana María: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Ed. Espasa, 2000. 672.

REIS, Carlos –LOPES, Ana C. M.: *Diccionario de narratología*. Ed Colegio de España, 1996.

RICARDOU, Jean: *Problèmes du Nouveau Roman*, Collection "Tel Quel", Paris, Seuil, 1967.

SCHAUER, Hilda: *Mise en abyme és filmreceptió Urs Widmer A kék szifon című elbeszélésében*
In: *Filológiai közlöny* 2014/1 60. évf. 53-61.

TODOROV, Tzvetan: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, Budapest, Ed. Napvilág, 2002.