

GUIÑOS ESPERPÉNTICOS EN LA NARRATIVA DE ROSA MONTERO

Por **Haydée Ahumada Peña**,
Universidad de Chile, Universidad Católica de Valparaíso

La obra narrativa de Rosa Montero puede comprometer nuestra atención por factores muy diversos. Quien observa el fenómeno desde fuera, o recién comienza a acercarse, podrá tener un primer indicio en su innegable éxito editorial. Los lectores que la siguen, en cambio, podrán sumar a este hecho la heterogeneidad que su discurso alcanza, no sólo en la construcción de la trama, sino también en su factura novelesca, que a lo largo de sus siete novelas y su última colección de cuentos, incursiona en la crónica, la novela negra, la novela de aprendizaje, e incluso podría asociarse a la nueva novela histórica. (1)

Sin embargo, esta aparente dispersión comienza a trabarse, cuando a la mirada cómplice del lector conocedor, van revelándose aquellos enclaves de sentido, la modulación de ciertos temas, la reiteración de algunos recursos técnicos y el afianzamiento de un humor generalmente irónico y más bien oscuro, que termina por perfilar la identidad y la continuidad de un proyecto creativo, que asume una dirección y un propósito definido, como descarnada y finalmente amarga reflexión sobre nuestro tiempo.

Un acercamiento panorámico a la escritura de Rosa Montero permitiría bosquejar la efectividad y la permanencia de un gesto irónico. Indudablemente, desde su inicial *Crónica del desamor*, hasta *La hija del caníbal*, pero especialmente en *Amor ciego*, el cuento que cierra su colección *Amantes y enemigos* (2), se puede rescatar una serie de personajes, motivos y episodios que se caracterizan por la desmesura. Humor negro y fieramente crítico, comentarios irónicos que imponen el distanciamiento del lector, quien pronto termina por reconocerse en medio del escenario descrito.

Para quienes nos apasionamos con la literatura española, resulta sugestivo asociar esta acendrada tendencia de una autora contemporánea a una corriente hispánica tradicional, que puede referirnos a la visión que sobre sus mundos particulares y sobre la España del tiempo fijan creadores tan emblemáticos como Juan Ruiz, Fernando de Rojas, el anónimo autor del *Lazarillo*, Cervantes, Quevedo y, de forma mucho más certera, Ramón del Valle-Inclán. En este sentido, la obra de Rosa Montero nos reinstala ante el guiño esperpéntico, como un territorio fronterizo y favorable a la consumación del amor amargo.

La producción literaria que da comienzo al siglo XX entrecruza tendencias diversas. Por una parte, mantiene la vigencia naturalista, cuya modulación cruza desde fines del ochocientos al novecientos. De otra, otorga espacio a la renovación que imponen sucesivamente la generación del 98, la del 14 y la del 27.

Vitalización literaria unida a una creciente inestabilidad social y política, una mezcla que alcanza cierta continuidad en el transcurrir histórico de España, pero que en las tres primeras décadas del siglo se dispone para transitar trágicamente desde la Primera Guerra Mundial hacia la Guerra Civil.

En medio de este paraje, Ramón del Valle-Inclán lleva a cabo su inigualable juego de espejos y logra, con él, una deformación significativa de la realidad, ya que simultáneamente la reduce y la distorsiona. Este movimiento va acompañado de una variación en el tono de su discurso, una marca nueva que se asienta en el desengaño y que desde allí potencia un humor irreverente, caricaturesco y desencantado.

La crítica especializada suele tomar posiciones frente a esta propuesta estética. Así, una tendencia apela a la creación de un género que el autor define como esperpento, mientras otras posiciones lo inscriben dentro de la categoría del grotesco. Ahora bien, respecto a la vinculación que el esperpento guarda con los contextos sociales y literarios que constituyen la situación vital del autor, Alonso Zamora Vicente se ha encargado de detallar aquellos

elementos de la cotidianeidad española que, matizados por la voluntad artística de Valle-Inclán, le permiten configurar su nueva estética. Entre ellos, la producción literaria de corte popular, la parodia de los géneros y de las obras aclamadas por el público masivo, los modismos madrileños, los recorridos propios de la bohemia y el sentimiento de desencanto, que acoge su resistencia ante la crisis que enfrentaba el país. (3)

En diversas declaraciones, que resultan ya canónicas, el propio Valle-Inclán señala los rasgos definitorios de su estética. El gesto fundacional se encuentra en esa deformación voluntaria del paradigma clásico, al ser reflejado y por cierto atrapado, en la concavidad del espejo popular y de reclamo publicitario, que acecha en el Callejón del Gato (4). Pero, además, el autor apela a las tres miradas, o esas tres posibles relaciones que el demiurgo puede establecer con sus personajes, las que fija espacialmente: de rodillas, de pie y en el aire. Esta última es, a juicio del escritor, la visión que asumen dos grandes valores de las letras hispánicas, como lo son Cervantes y Quevedo.

La posición que destaca Valle-Inclán implica la conciencia de superioridad que ostenta el creador frente a los personajes que construye, superioridad que se explicita en una suerte de desdén, de ausencia de compromiso afectivo, en el supuesto que desde el aire sólo procede la contemplación impasible, de quien se instala más allá de la risa y del llanto humanos.

Sin embargo, la propuesta teórica del distanciamiento absoluto frente a la trayectoria que siguen las figuras, se fractura en la propia práctica esperpéntica. Y tal como lo apunta Antonio Buero Vallejo, comparece una visión frontal y conmovida, especialmente en el transcurrir discursivo de los personajes que representan a las víctimas inocentes.(5)

Otros rasgos propios de esta concepción estética han ido revelándose junto al análisis crítico. Así, Eugenio de Nora apunta, por ejemplo, la visión externa en la contemplación del mundo, que deviene en la supuesta objetividad del Narrador. Sin embargo, cuando la visión se focaliza y se vuelve parcial, se desbarranca hacia el exceso, porque ha sido atrapada por el juego de los espejos.(6)

El mundo narrativo, entonces, opera como resultado de un proceso de deformación que se aplica con rigurosidad, traspasado por el sarcasmo y la caricatura. El lenguaje recoge los recorridos vulgares, insistiendo en las dimensiones grotescas o ridículas que provee el habla popular. Los personajes, a su vez, son vaciados de su referente humano y adquieren el formato del fante, un muñeco siempre próximo a la animalización, según lo evidencia el discurso con que se les describe. En este sentido, el títere descubre con su dejo farsantesco, ese lado oscuro pero esencial del alma.

La actitud final del esperpento se vuelve, en definitiva, desmitificadora, porque el texto despliega la contradicción entre el sentimiento de doloroso desencanto que atraviesa la mirada del narrador y el protocolo paródico que, sin embargo, cumplen sus personajes. Y en este amargo desencuentro, de la angustia vital y el ridículo textual, el esperpento alcanza su verdadera dimensión trágica.(7)

Si retornamos, ahora, al discurso narrativo de Rosa Montero, podremos establecer algunas resonancias esperpénticas que, partiendo desde su texto fundacional, van cobrando mayor presencia e intensidad en el transcurso de su obra.

Crónica del desamor, la primera novela, ofrece un núcleo narrativo de índole esperpéntica en el tratamiento que la narradora otorga al universo de los drogadictos. La mirada panorámica que cubre este espacio se condensa en un comentario definitorio: "Corren tiempos locos, sí. Soplan vientos calientes y preñados de esquizofrenia en este verano de noches interminables, todo igual y todo distinto en cada madrugada, cuando se improvisa la supervivencia".(8)

Nos situamos en el territorio fronterizo y transhumante de la marginalidad urbana y postmoderna. Allí los personajes son dibujados desde su presente, apenas esbozados por sus historias desgarradoramente grotescas, que quiebran el pasado oficial y bienintencionado, en

el que han claudicado para siempre, después de reconocerse a la deriva en un hoy marginal y alucinante.

La descripción avanza en un doble sentido, por una parte la constitución del colectivo, una suerte de grupo-útero, que los cobija y los confirma como trozos de un cuerpo mayor. De otra, las individualidades que dan paso a sus deficiencias, las amputaciones físicas y psíquicas que los vuelven complementarios. Ellos son "la gente de bronce" (p. 181), la de ayer, los anarquistas, presos políticos, excombatientes, atrapados por el alcohol, la vejez y la enfermedad. Y los del bronce post-moderno: drogadictos, homosexuales, lesbianas, esquizofrénicos, maníacos-depresivos, traficantes discapacitados y algunos otros.

El zorro, ése que ayer fue el abogado Antonio Abril, es una figura representativa de este universo. Su vestimenta y su corporeidad gesticulante, que busca espantar al ciudadano ejemplar, lo aproximan a la condición del fante esperpéntico. Como esos figurones, el Zorro se busca en los reflejos de los escaparates, de los espejos y en las miradas de sus compañeros nocturnos "para no perder la propia imagen" (p. 188), que no es más que la deformación grotesca de su ayer pequeño burgués. Así, la narradora lo recupera en su caricatura: "Acaba de entrar el Zorro cubriendo sus casi dos metros de estatura con fantásticos ropajes, lleva unos pantalones de raso negro que se abomban en los tobillos, los pies mugrientos y descalzos pese al frío de la calle, un chaleco con bordados, y por encima de sus grandes barbas negras brilla un ojo maquillado en forma de mariposa, con azules y verdes y morados" (pp.118-119). El personaje atraviesa el local y se detiene en el centro, está ciego de alcohol y drogas, pero de pronto desenfunda una pistola plástica y apunta a los concurrentes, para luego guardar el juguete y sacar una navaja con la que se corta las venas. "El zorro ríe con carcajadas vacías, como es muy alto saca la cabeza a los que han empezado a rodearle, y así dominándoles, sacude el brazo herido en alto y riega a todos con su sangre". (p. 120).

El Zorro, desde su caricatura, subvierte al héroe romántico. El confunde el idealismo con la falta de compromiso, mientras su amada imposible se ha perdido entre los ácidos de la India, tiene miedo de volver a ser el que fue y deambula por la noche provocando el deseo femenino, que no logra consumir.

El lenguaje que comparece en estos episodios también evidencia los rasgos del esperpento. Por una parte, contribuye al efecto de deshumanización que alcanzan algunos personajes, al compararlos con animales: "se quedó sangrado como un cerdo" (p. 185) y "despatarrado en el suelo como una rana" (p. 185), son los términos en que se describe el suicidio del Gobernador, por ejemplo. A su vez, el diálogo de los personajes aparece salpicado de modismos, populares, vulgares o decididamente groseros. Así lo podemos advertir en el coloquio del viejo anarquista: "mecagüen tós estos hijoputas, c'ahora se creen la hostia, mecagüendios que yostuve con Durruti"(p.166), o en la declaración de un drogadicto: "Músculo se dedica al trapicheo, sí. Es su profesión reconocida. Pero es un trapiche de grupo, un trapiche amiguete, de supervivencia. No forma parte de la barriobajera y siniestra cadena de pushers profesionales, no es un camello poderoso". (179)

En la novela que revisamos podemos advertir, además, una tendencia esperpéntica en la descripción que se hace de la vida de los ancianos y el verdadero catálogo que se nos entrega sobre sus actitudes. Se incorpora también a este movimiento, el final de la novela, auténtica pantomima de la seducción y la consumación erótica retratadas por la novela rosa. Sin embargo, creo que su tono caricaturesco está más lejano al esperpento, que el episodio que acabamos de analizar.

La presencia del esperpento se vuelve a reconocer en *La función delta* (9). En líneas generales, los recursos se orientan en el texto para desacralizar la muerte, en la figura de doña Maruja, quien a lo largo del relato intenta suicidarse una y otra vez sin lograrlo. Y, en alguna medida, para desmitificar a través de la deformación grotesca los estereotipos del amor y la pasión. Podríamos agregar, en esta misma línea, la parodia literaria que se cumple al interior del texto, fundamentalmente, a través de la rearticulación discursiva de las historias intercaladas que se cuentan y, o inventan, en torno a la figura de Ricardo.

Sin embargo, la resonancia esperpéntica más visible se encuentra en un personaje singular, que es Tadeo. Nuevamente la descripción nos enfrenta al juego deformante y caricaturesco: "Tadeo debía estar entonces rondando los cuarenta, pero la suya era una flaccidez como en conserva, de viscosa textura. Era bajo, de osamenta raquílica, con una barriguita tímida asomada sobre el cinturón de plástico que imitaba cuero. La calvicie contribuía a ampliar las considerables dimensiones de su cabeza y perfilaba la esfericidad perfecta de su cara, redonda como una hogaza y vacía de rasgos. Se había dejado crecer los ralos cabellos de las sienes, que sobresalían como dos flequillos laterales, para ocultar con ellos su secreto, esas orejas inmensas y carnosas que él pegaba al cráneo con esparadrapo en el cándido convencimiento de que nadie había descubierto tal argucia; y entre los mojonos de estas patillas abultadas se extendía su rostro como una mancha blanca".(p. 27)

Nuevamente nos encontramos con el fanteche, porque no sólo el aspecto físico de Tadeo resulta grotesco y desmesurado, sino también su actitud siempre "servil y miserable"(p.26). Su historia se nos ofrece en tres núcleos narrativos, que van interviniendo y transformando la apariencia y el sentido que alcanza el personaje. Primero, accedemos a la versión del empleado deforme y del hijo dedicado, que cuida y procura la entretención de una madre paralítica. En este episodio, Tadeo es un coleccionista de fotografías y autógrafos de las estrellas del espectáculo y el contraste que se produce entre la imagen atrapada por la película y la pareja que la contempla, nos devuelve la impostura de su vida.

Más adelante, lo reconocemos como el travestí delirante, que surge tras la procesión de los Hare Khrisna, para realizar su propia performance pública. Aquí, observamos al "monstruo aderezado" (p. 244) reiteradamente grotesco y patético: "Vestía los pantalones grises y deslucidos de un traje de hombre, pero llevaba un barato blusón de mujer de color verde vómito, con el escote en pico sobre el cuello desnudo y adornado de varias vueltas de perlas. Sobre los hombros tenía un mantón de Manila descolorido y de flecos mellados, y una enorme y tiesa peluca rubia le ocultaba media cara. Caminaba extrañamente despatarrado sobre sus zapatones de tacón de aguja mientras se daba aire desafortadamente con un abanico negro de flores estampadas (...) los párpados agobiados por el peso de las pestañas postizas, las pálidas mejillas incendiadas de colorete y los labios manchados con un carmín grasiento que se obstinaba en escurrirse hacia la sotabarba"(p. 243). Este episodio se clausura con la confesión telefónica de su homosexualidad encubierta.

Tadeo es, en este sentido, otro personaje esperpéntico y las comparaciones que enfatizan sus rasgos animalescos refuerzan tal condición, al catalogarlo como "perrillo callejero" (p. 67) o "patético y verdoso moscardón"(p,244). De este modo, la figura de Tadeo se condensa en la caricatura desorbitada y grotesca que superpone al bedel oficinesco, el travestí y el homosexual.

La tendencia esperpéntica sigue modulándose en las novelas que Rosa Montero publica a continuación y, dentro de los límites que alcanza esta reflexión, sólo bosquejaremos algunos ejemplos que nos permitan demostrar su permanencia.

Damos inicio a esta panorámica de guiños esperpénticos con Bella y Antonia, las protagonistas cuarentonas, solitarias y obesas de *Te trataré como a una reina* (10). La construcción de ambos personajes fractura todos los estereotipos de la belleza femenina que impone el canon de la novela rosa y suman, a este rasgo, un historial amoroso que bordea siempre el grotesco. Así, la invención de la pasión que realiza Bella en torno a la figura del Poco y los alcances de su desamor, se cierran en un intento de asesinato de efecto decididamente caricaturesco. A su vez, Antonia y Damián lleva a cabo una relación amorosa que cruza con el ridículo todas las convenciones del protocolo romántico y social.

El fanteche se abre paso, también, en *Amado amo* (11). Por una parte, el obsesivo protagonista está dotado de un tono caricaturesco, ostensible en algunos episodios como el del perro, pero ya evidente y definitivo en la farsa que cierra el relato con su traición y la entrega sin resistencias al sistema.

En *Temblores, Bella y Oscura* y *La hija del caníbal* (12), volvemos a reconocer estos procedimientos que se cumplen con un propósito desacralizador. De manera especial, la caricatura y la deshumanización apelan, en estos textos, a los aspectos negativos que suelen encarnar ciertas figuras como Doble Pecado, quien ofrece desde el lado izquierdo la imagen de un hombre, mientras desde la derecha es una mujer.

En forma reiterada, la maldad se asocia a la condición animalesca, pero la impronta del enanismo o la vejez pueden adquirir algunos grados de desmesura y patetismo, tal como se advierte en la configuración de Airelai, la abuela, e incluso en el precario y grotesco trío que conforman Lucía, Félix y Adrián. Sin embargo, el trazo esperpéntico se recupera en toda su plenitud en *Amor Ciego*, el cuento que corresponde a la última producción de la autora . (13)

Puede que impulsado por la brevedad propia del género, en este cuento se cumpla esa reducción esquemática de la realidad que exige el esperpento, cuando una mujer que se declara fea hasta la desmesura, logra vivenciar el deseo y la pasión, después de sortear con éxito los recovecos de la perversión.

La descripción de la protagonista se perfila decididamente hacia el ámbito de lo caricaturesco, sobre todo cuando se confiesa "fea hasta el frenesí, hasta lo admirable" (p.263), para ratificar luego tal aseveración con el detalle de su fisonomía particular: "(tengo dos ojitos como dos botones a ambos lados de una vasta cabezota; el pelo color rata, tan escaso que deja entrever la línea gris del cráneo; la boca sin labios, diminuta, con unos dientecillos afilados de tiburón pequeño, y la nariz aplastada, como de púgil) (pp. 263-264).

El discurso comparece traspasado por un tono abiertamente irónico, que pretende denunciar y al mismo tiempo desmitificar algunos enclaves ideológicos establecidos por una moral hipócrita. La reflexión gira en torno a las concepciones de la belleza, la fealdad, el amor y el deseo, esquemas mentales que se desmantelan en el transcurso del relato.

En este sentido, el cuento contrasta el ideario que nuestra cultura erige acerca de la hermosura interior, como una virtud del espíritu que, en el proceso de formación y socialización, se declara en una condición superior a la sola expresión de la belleza física. Pues bien, la ironía que impone la voz narrativa se dirige para subvertir esos fetiches culturales, con comentarios sarcásticos que indican, por ejemplo, que aquella intención moral de los cuentos infantiles representada por la bella que se enamora de la bestia, del sapo convertido en príncipe y el cisne interior que encubre el Patito Feo son, según la narradora, "pura filfa" (p. 263), puesto que si una persona es fea, reitera, "nadie deposita nunca en ti, eso puedo jurarlo, el deseo y la voluntad de creer que tu interior es bello"(p. 264).

De este modo, el texto se dispone como una parodia de la convención romántica, subversión que opera en la unión de la fea y el ciego, relación que teniendo una posibilidad pragmática, tal como asegura la narradora, requiere de la incorporación del bello perverso, para terminar por desorbitar las claves del triángulo amoroso que se nos ofrece.

Los anclajes del pacto romántico se disuelven con la comicidad paródica, tal como ocurre en la escritura de la carta de amor, un declarado símil del Cyrano. Sin embargo, aquí la suplantación de la voz no seduce al otro e incluso impide a la protagonista y emisora "paladear siquiera un bocado de la gloria romántica" (p. 272) y le exige, a cambio, reconocerse en la redacción de una misiva pueril, cursi y francamente idiota.

El motivo del plazo también comparece en el juego de la inversión textual, ya que aquí el amante no se marcha tras el llamado del honor, la lealtad a la patria, el deber familiar, tampoco es la muerte o la fiereza del destino las que cierran el tiempo de la pasión. Por el contrario, los amantes se enfrentan al término de una auditoría y, por lo tanto, al cumplimiento de una temporalidad burocrática y anodina.

El gesto paródico alcanza, además, a ciertos episodios y parejas emblemáticas del amor romántico y literario. Así opera en la voluntad de imaginar al amado, proceso en el que la

narradora se compara con la Julieta que construye el deseo de Romeo. Ahora bien, la intencionalidad desmitificadora se vuelve explícita en la despedida de los amantes, episodio que señala: "Así que derramé unas cuantas lágrimas y alguna que otra legaña mientras le veía bajar las escaleras, más por entusiasmo melodramático ante la escena que por un dolor auténtico ante su pérdida".(p. 274).

En el cuento, el lenguaje fluctúa entre el tono casi coloquial, algunas referencias intertextuales y la incorporación del habla popular, otro signo esperpéntico que permite atar el guiño grotesco con la afirmación de la caricatura que clausura el relato: "El amor es una mentira, pero funciona" (p. 276).

Una vez registrada la tendencia esperpéntica en el discurso narrativo de Rosa Montero, habría que postular un sentido para su recuperación en una producción literaria que cubre los últimos años del siglo.

Una explicación podría situarse en el tránsito que lleva a la sociedad española desde la expectación democrática, tras la muerte de Franco, hasta el profundo desencanto que marca los años ochenta.

Parodia, desmesura, humor negro, fanteche, caricatura, no son más que el destello de la angustia existencial y de un intransable amor amargo por España.

Notas

1.- La crítica especializada ha propuesto algunas clasificaciones como las indicadas, en relación a *Te trataré como a una reina*, considerada por algunos estudiosos como novela negra y *Temblor*, asociada a la novela de aprendizaje, por ejemplo. *La hija del caníbal*, a su vez, recupera en su trasfondo histórico el tránsito del anarquismo español a comienzos del siglo XX.

2.- *Crónica del desamor* se publica en 1979, en la editorial Debate; *La hija del caníbal* en Espasa Calpe, 1997 y *Amor ciego* aparece en *Amantes y enemigos. Cuentos de pareja* (Alfaguara, Madrid 1998).

3.- Cf. Alonso Zamora Vicente. *La realidad esperpéntica. Aproximación a Luces de Bohemia*. (Gredos, Madrid 1969). El estudio demuestra la cercanía entre la formulación estética y sus contextos, a veces sorprendentemente próxima, en el lenguaje y la parodia.

4.- La cita sobre los Espejos del Callejón del gato resulta clásica en los ensayos en torno al autor.

5.- Antonio Buero Vallejo. *De rodillas, en pie, en el aire. Sobre el autor y sus personajes en el teatro de Valle-Inclán* en: pp. 132-145.

6.- Cf. E.G. de Nora. *La novela española contemporánea* (Gredos, Madrid 1958. Tomo 1).

7.- Un conjunto de revisiones críticas se puede encontrar en Ramón del Valle-Inclán (1866-1966). *Estudios reunidos en conmemoración del centenario* (U. Nacional de la Plata. Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación. Argentina 1967). Sobre el lenguaje esperpéntico, se puede consultar: Consuelo García Gallarín. *Aproximación al lenguaje esperpéntico. La Corte de los Milagros*. (Ed. José Porrúa, Madrid, 1986).

8.- Para las citas utilizo la edición Debate (Madrid, 1995). Cit. P. 165

9.- Para las citas utilizo la edición Debate (Madrid 1995).

10.- (Seix Barral, Barcelona 1993).

11.- (Debate, Madrid 1994)

12 - (Seix Barral, Barcelona 1990) (Seix Barral, Barcelona 1993)

13.- Cito por la edición indicada en la nota 1.