

**Grotesco y posmodernidad**  
**A propósito de El Laberinto de las Aceitunas, de Eduardo Mendoza**  
**y**  
**Te trataré como a una Reina, de Rosa Montero**  
**Cósimo Mandrilo**

**RESUMEN**

Tomando como objeto de estudio dos novelas de la narrativa contemporánea española, El Laberinto de las Aceitunas, de Eduardo Mendoza, y Te trataré como a una Reina, de Rosa Montero, este artículo intenta acercar algunas tendencias de la novela pos moderna con lo grotesco en cuanto género artístico.

La literatura de la pos modernidad ha sido definida como una “literatura del no conocimiento”. Por cuanto se considera al mundo no como una entidad que existe en sí misma que contiene los principios que rigen tal existencia, sino como “una demostración artificial de la razón” (Navajas, 1967:131).

Lo grotesco, por su lado, por medio de las técnicas que lo definen como “vocación satírica, tendencias a lo inarmónico y lo anormal, capacidad para la exageración”, tiende a carcomer, desgastar y subvertir la visión racionalista de la realidad, que a fuerza de lógica, se quiere acertada y totalizadora.

El artículo argumenta que en estas novelas se transparenta la imposibilidad del verdadero conocimiento, imposibilidad en la que coincide tanto la posmodernidad como lo grotesco.

Las dos novelas parecen coincidir en su escepticismo. Un escepticismo inspirado en lo grotesco y en su recurrente carnalización de la realidad y que éste comparte con la novela posmoderna.

**Palabras clave:** narrativa, posmoderno, grotesco, novela española.

**ABSTRACT**

By studying two contemporary spanish novels, Eduardo Mendoza's El Laberinto de las Aceitunas and Rosa Montero's Te trataré como a una Reina, this paper proposes a link between some characteristics of posmodern novel and Grotesque.

Postmodern literature considere reality as an entity not existing in itself but an artificial construction of leason. Grotesque, on the other band tthrough specific tendency to the inharmonic and ahnormal, exagerations tendency te suberty the rationalistic perception of reality.

The imposibilit of knowledge shows both's in Mendoza's and Montero' fictional ork. No doubt. this scepticism, shaled by posmodern fiction seems tc be inspired in the Grotesque and its endless carnivalization of reality.

**Key words:** posmodern, fiction, grotesque, spanish novel.

## GROTESCO POSMODERNO

Si algo parece acercar lo grotesco a la posmodernidad es su mutuo rechazo del legado de la ilustración. Ambos desconfían del postulado racionalista según el cual lo real puede ser aprehendido “lógicamente” y desconfían por tanto, también, de la capacidad del ser humano para lograr un conocimiento cabal del mundo. Más aún, Javier Sádaba (1986:166 y ss.) destaca la estrecha relación que la posmodernidad establece entre poder y razón, y la paradoja que implica el combatir el primero con la segunda, con lo cual no se obtiene, dice el pensamiento posmoderno, otro resultado que la reproducción del poder.

El racionalismo, al postular la posibilidad de acceder a todos los significados que permitirían comprender la esencia del hombre y su situación en el mundo, entra en agudo conflicto con la certeza posmoderna y grotesca de que todo conocimiento real es imposible, lo que ‘vendría a significar, dicho en otras palabras, que al hombre le está vedado el acceso a la “verdad”’.

La literatura de la posmodernidad ha sido definida como una “literatura del no conocimiento”, por cuanto se considera al mundo no como una entidad que existe en sí misma y que contiene los principios que rigen tal existencia, sino como “una construcción artificial de la razón” (Navajas, 1987: 15). Kayser, por su lado, al tratar de lo grotesco asienta que éste mira al mundo con una mirada alienada, de manera que lo conocido se descubre repentinamente como algo extraño, a la vez risible y aterrador. La crítica contra el racionalismo se afina aquí en la idea de que sus principios básicos, uno de los cuales es el principio de no contradicción, no permiten al hombre entrar en contacto con todos los elementos y facetas que constituyen la realidad. Ello ha permitido a Scrade (1974: 43) considerar el racionalismo como “a disastrous mode of being”.

Lo grotesco, por medio de las técnicas que lo definen como género artístico vocación satírica, tendencia a lo inarmónico y lo anormal, capacidad para la exageración- tiende a carcomer, desgastar y subvertir la visión racionalista de la realidad, que a fuerza de lógica, se quiere acertada y totalizadora.

La incapacidad del verdadero conocimiento no se restringe al presente. El pasado es visto por la posmodernidad, y en cierto modo por lo grotesco, como un inmenso depósito de significados imposibles de ordenar e interpretar con coherencia. El pasado es el lugar de la pérdida cuyo rescate no puede lograrse sino de modo fragmentario y siempre inconcluso. Tal fenómeno ha sido denominado por Jhon R. Clark, a propósito del grotesco contemporáneo, como la “universalización de la tradición”. Este concepto pretende destacar por un lado la posibilidad del artista de acceder a un pasado “universal” en el cual se confunden todas las historias y todas las tradiciones; pero del otro lado, busca expresar el sentimiento de desarraigo producido por la pérdida de una tradición propia e identificable. Pérdida que termina por privar al hombre de una percepción distintiva de su propio pasado (Clark, 1991: 69).

Callinicos propone por su parte, citando a Perry Anderson, que el artista contemporáneo se encuentra sin un pasado del cual pueda apropiarse y sin un futuro imaginable, atrapado en un interminable y recurrente presente (Callinicos.1990: 154).

La ejemplificación de tan coincidentes postulados entre posmodernidad y grotesco es relativamente sencilla en las páginas de la novela española contemporánea. No en balde pertenece esa novelística, a una tradición literaria que puede demostrar, quizás como ninguna otra en Occidente, una muy antigua presencia de lo grotesco.

A lo largo de un período, inmersos en una circunstancia histórica absolutamente particular -la muerte de Franco y los posteriores acontecimientos políticos que dieron origen a la así llamada “ruptura pactada” y al sentimiento popular que de ésta se generó. conocido como “el desencanto”— los escritores españoles. en el esfuerzo que implica escribir en y a partir de esa circunstancia, parecieron forzados a recurrir a formas verbales y contenidos que se suponían definitivamente anclados en el pasado. El propio Clark, siempre desde el punto de vista de lo grotesco, resume las características de la novela española contemporánea. Tales caracteres, será, coinciden a la perfección con algunos que la posmodernidad identifica como propios. Afirma Clark:

*The conventional hero-protagonist decays; the author is niocked or else inteudes upon his fiction, breaking down verosimilitude, normative language and diction are skewered; and the machinery of smooth and harmonious plotting is bauered oc expunged. (Clark, 27).*

Veamos algo de lo dicho en *El Laberinto de las Aceitunas*, de Eduardo Mendoza Te trataré como a una Reina, de Rosa Montero.

Lo primero que salta a la vista en ambas novelas es la pérdida, por parte del lenguaje. de su capacidad de aprehender la realidad. Ei el caso de *El Laberinto...* es notable el modo como el discurso del narrador no conduce en ningún momento a un acercamiento con la verdad. Toda aseveración suele a la larga descubrirse falsa: todo proceso de deducción, que en apariencia cumple con los postulados del más ortodoxo racionalismo, no produce otro resultado que un mayor grado de confusión, tanto del lector como de los personajes, acerca del mundo en que se mueven. Pareciese. y así es de sospechar, que se trata de convencernos pura y simplemente de que la verdad, en cuanto tal, no existe.

Te trataré... por su lado entroniza el lugar común como vehículo de aprehensión de lo real. El más insignificante de los lugares comunes, además, puesto que se toma como modelo la crónica periodística, como si se quisiese resaltar su ser desechable y su carencia de nobleza. El modelo propuesto a través del bolero es del mismo modo, como veremos adelante, el recurso a un lugar común que, en la simplicidad con la cual es abordado por Bella, no puede sino coadyuvar a la mistificación de lo real.

Otro tanto sucede con la concepción del pasado y por ende de la historia en ambos casos. En lo que respecta al Pilarín de *El Laberinto...*, el pasado no existe. Escasas referencias se hacen a anteriores aventuras del personaje, pero en general se ie en un presente omnímodo fácilmente equiparable al propuesto por Callinicos Clark.

Mucho más patética es la actualización del pasado en la novela de Montero. El tiempo allí está tipificado por fetiches que más que remitir a una instancia temporal anterior, refuerzan la imagen de superficialidad y miseria de la actualidad de los personajes. Fetiches son los objetos que Antonia guarda celosamente en una cauta. Objetos que no aprehenden realidad anterior alguna. puesto que están cargados de significados que responden sólo a la insuficiencia de Antonia para interpretar lo que sucedía entonces y no a lo que realmente sucedió alguna vez. Lo mismo ocurre con las fichas que Antonio atesora de las mujeres que ha seducido. Esas fichas no están escritas en función de un acontecimiento importante ocurrido en el pasado: antes bien, el acontecimiento parece provocado sólo para que el personaje, situado en su inalterable presente, pueda llenar esas fichas en las que concentra una parte importante de su vida.

En la novela de Montero. Poco hace explícita declaración de su relación con el pasado y con el tiempo en general: “Ahora ya no tengo tiempo, se me ha acabado. Ya no hay horas, ni días, ni mañanas, ni noches”. Y Bella se da cuenta de que “hacía años que no tenía recuerdos, hacía años que todos los días eran el mismo día, que las semanas se confundían unas con las otras”.

La incapacidad real de conocer y la menguada relación con el pasado tiende a reducir el espacio intelectual y emotivo en el que se mueven los personajes. Lo que está más allá de lo inmediatamente perceptible simplemente deja de existir, condenándolos a un ámbito limitado del cual se ha desterrado toda progresión hacia una percepción totalizadora del mundo. Lo grotesco demuestra, a través del tiempo, un marcado interés por los ámbitos reducidos y por los personajes más cercanos e identificables tanto para el narrador como para los personajes.

La exageración, uno de sus elementos constitutivos, no se dirige nunca a la deformación de sus tipos hasta el extremo de que no puedan ser reconocidos de inmediato. Mijail Bajtin ha destacado con creces esta tendencia popular y localista de lo grotesco (Bajtin, 1974).

Por su lado, Jameson postula que el arte contemporáneo es un intento frustrado por aprehender la realidad que lo rodea, y al mismo tiempo concibe la totalidad igual que el Deus absconditus de la Escolástica: presente sólo en su ausencia. Lyotard, por otra parte, celebra la fragmentariedad que el pensamiento moderno tiende a considerar como una pérdida.

La percepción fragmentaria de lo real puede ser explicada más que por los cambios ocurridos en la cotidianidad del hombre contemporáneo, por el sentimiento de que no hay otras opciones frente a tal cotidianidad. La nostalgia de totalidad de la alta modernidad se fundaba en la certeza de que existían alternativas viables. Estas podían encauzarse de un modo más o menos reaccionario o revolucionario de acuerdo con el caso y con los individuos que sustentasen determinadas concepciones. La pérdida de estas alternativas alimenta el sentimiento general de derrota en el que se apoya la posmodernidad.

La fragmentariedad está, como se dijo arriba, en estrecha relación con el supuesto de que todo verdadero conocimiento es imposible. El conocimiento, esto es, la aprehensión de la realidad como hecho integral, es un proceso de conceptualización más que un existente real. Oponiéndose a esta vocación por el concepto, Victor Hugo insistía en dejar bien establecido que “the grotesque is not just an artistic mode or category but exists in nature and in the world around us”. Es notable que el posmodernismo se proponga -también, no como un discurso esencialmente estético, sino como una interpretación fiel y, más aún, definitiva. de la realidad.

Tanto el discurso grotesco como el posmoderno en literatura eligen así una inmediatez empobrecedora, hasta el punto de que los sentimientos y pasiones pierden el asomo de grandeza que algunas vez tuvieron. La visión satírica que despliega lo grotesco no permite la experiencia ni de la extrema felicidad ni del más profundo sufrimiento. Sus argumentos suelen ser, al decir de Clark: “anticlimatic, foreshortened, perplexing, defective-ending unsatisfactorily” (Clark, 51).

Allí puede encontrarse la explicación de ciertas características que comparten las dos novelas que nos ocupan. La más resaltante de ellas, la superficialidad ya no de la percepción del mundo que despliegan, sino de las técnicas discursivas en sí mismas. El Laberinto..., se complace en la facilidad con la que logra ciertos efectos cómicos a través de recursos tan decadentes y gastados que suelen ser aprovechados, por decir algo, por algunos de los más insulsos programas cómicos de la televisión. El uso de un cierto tipo de paradoja fácil y previsible puede dar muestras de lo dicho. Nótese por ejemplo, en la descripción que Pilarín hace del comisario Flores, la técnica de afirmar primero para, en un tono que esquivo su condición irónica, negar de

inmediato lo que apenas se termina de afirmar: “Hombre de agraciado físico, aliñado vestir, gesto viril y labia fácil, si bien la guadaña impía del tiempo había restado donaire a su fina estampa, que no empaque. abotargando su faz, desertificando su cráneo, cariendo sus molares, acreciendo michelines a su cintura...”

Una relectura de *El Laberinto...*, convence rápidamente de que nada original hay en su aparato verbal. Antes bien, el chiste fácil, la comparación soez y escatológica, el recurso a lo manido, parece ser la forma que mejor se aviene con el pensamiento disparatado de un narrador cuya percepción de la realidad puede ser calificada de cualquier cosa menos de brillante o integral.

Los sentimientos y emociones de los personajes de *Te trataré...*, incluso los más complejos, como el caso de Antonio, se mantienen en una zona de extrema medianía intelectual. Parecieran complacerse en permanecer en el espacio donde lo cómico se confunde con lo trágico. zona que es, como sabemos, la propia de lo grotesco, pero sin lograr verdadera grandeza en ninguno de los dos ámbitos: ni plenitud ni desilusión, como se dijo arriba.

Significa esto que nos encontramos en los predios de la parodia, otra de las técnicas que caracterizan al arte posmoderno y a lo grotesco. Una parodia que se complace en su gratuidad, en la evidencia de su poca capacidad para cargarse de significados. Un discurso que, como lo afirma Gonzalo Navajas, es incapaz de trascender su propia mentira, conformándose con convertirse en una ficción sugestiva pero gratuita. Una parodia que ha perdido la densidad de otros tiempos en los que era capaz, como lo afirma Bajtin, de crear una percepción paralela del mundo, constituyéndose en un mundo alterno al oficial, lo que le daba incluso un sentido de clase. La parodia en novelas como *El Laberinto de las Aceitunas* o *Te trataré como a una Reina* no se inscribe en una perceptible dualidad del mundo en la que ella represente el lado opuesto de una visión institucionalizada, oficial, ortodoxa. Por el contrario, se presenta como la realidad pura y simple. El recurso a cierto tono y ciertos elementos de la picaresca en *El Laberinto...* evidencia esta distancia de la parodia posmoderna con la que puede encontrarse en textos de la Edad Media o el Renacimiento. El personaje de la novela picaresca se define a sí mismo por oposición a la nobleza, es decir, el modelo de conducta a seguir. El pícaro se complace en encarnar actitudes, modales, ideas y tradiciones contrarios a los valores de la nobleza. El pícaro es un personaje de la pequeñez frente a la retórica grandeza de la élite; ante la dignidad de aquellos hace de su poca vergüenza un valor; a la cacareada honra existencialidad opone la ratería; a la obligatoria valentía, el derecho y la elección de ser cobarde.

Cuando Eduardo Mendoza retorna el tono de la novela picaresca, muy marcado en algunos capítulos de su obra, no hace más que eso: retomar el tono. Se trata de la reutilización fragmentada de la pura forma verbal sin los contenidos socializantes con la que aquella se resistió en su momento. Pilarín no sólo no se ubica a sí mismo en un lado cualquiera del espectro social, sino que intenta encarnar al héroe dentro de una concepción absolutamente desconocida para el pícaro. Es verdad que ese intento forma parte de otra faceta del proceso paródico, como lo veremos dentro de poco al hacer referencia a la novela policial; pero en todo caso queda bien establecido que estamos frente a una parodia que si recurre a la herencia de sus antecedentes, en el campo formal, se mantiene, en lo que se refiere a las significaciones que el discurso mismo ha de adquirir, en un espacio diverso, casi opuesto.

La parodia de la parodia, como podría denominarse este recurso a la picaresca en *El Laberinto...*, se presenta igualmente en *Te trataré...* con relación al bolero. El bolero es en sí

mismo parodia. Al ser la popularización del discurso sentimental entronizado en la creación literaria por el romanticismo, el bolero se mantiene en un péndulo que lo lleva regularmente a tocar los extremos del dolor y del ridículo. Además, el bolero pertenece a la tradición cultural de Latinoamérica y es difícilmente trasladable a un ámbito como el español por cercano que éste sea. Bella, en su afición por el bolero, no puede ir mucho más allá de la parodia superficial y poco significativa que parece encarnar en el ingenuo cambio de la C peninsular para convertirla en la S latinoamericana. Igualmente, la imagen que Bella se ha hecho del Tropicana no guarda relación alguna con un cabaret real, situado en un país del cual ella nada sabe. La imagen del Tropicana que Bella cultiva con tanto entusiasmo se sustenta sobre la visión despreñada de un mural y parece servir como contraparte del conocimiento, este sí de primera mano, que Bella tiene del Desiré: “un club que se deshacía en el olvido, se pudría como un cadáver gigantesco”. Es notable lo poco que Bella necesita para contraponer a la sordidez del Desiré; basta con un aviso en el que se puede leer el nombre del Tropicana, asociado con dos palmeras que ponen el necesario toque de tropicalidad, de exotismo y de lejanía.

Lo que parece corresponder a un estado de ánimo de gran densidad existencial, se contenta para expresarse con la esculpada letra de un supuesto bolero que Poco le muestra y que Bella termina identificando no sólo con todo un género musical sino con la más profunda expresión de la emotividad humana.

La pobreza de la percepción de la realidad y por lo tanto la caída en la fragmentariedad y lo paródico es también notoria en ambas novelas en el discurso acerca del amor. La experiencia de Pilarín con Suzana es juzgada por el propio Pilarín: “una mujer que se arroja sobre mí habiéndome visto el físico y conociendo la situación real de mis finanzas necesariamente ha de hacerlo con dañinas intenciones.” Y Suzana a su vez responde, parodiando el discurso de “lo bello” asociado con el amor, que ha decidido acostarse con Pilarín porque le gustan sus pantorrillas.

Bella construye su percepción del amor sobre una base falsa; a partir de un mensaje que no es dirigido a ella. Así sucede con las frases que oye de labios de Poco y las letras de boleros que éste escribe y que luego se revelarán todas dirigidas a Vanessa. Pero en ninguno de los recursos utilizados la parodia es tan evidente como en el uso del modelo policíaco en *El Laberinto de las Aceitunas*. La novela politrenciada se afianza como ningún otro género sobre el elemento racional para poder existir. De hecho en ella subyace la idea de que la realidad suministra todos los elementos necesarios para que ésta pueda ser organizada e interpretada por la razón. No en balde una de las reglas de este tipo de novela es que el culpable debe ser identificado por medio de una serie de deducciones y no por accidente o casualidad.

*El Laberinto...*, retorna todos los ingredientes de la novela policíaca; desde uno tan objetivo como la necesaria presencia de un cadáver, hasta otro formalmente constitutivo como el mantenerse dentro del ámbito de la narración realista. Pero cuando llegamos a lo que en esencia define el relato policíaco nos encontramos de lleno con la parodia. Es decir, cuando se haga necesaria la presencia de la razón capaz de organizar los elementos de la realidad, nos topamos con un remedo de raciocinio que conducirá los acontecimientos en la dirección opuesta a la de la comprensión y el orden. El final de la novela descubrirá que el discurso de Pilarín no se acerca nunca a la lógica que suele regir los acontecimientos en estas situaciones, aunque haya logrado por momentos mantener al lector en la duda, entre la risa y el suspenso, lo que no viene a ser sino una nueva versión del efecto buscado por lo grotesco.

Cabría preguntarse hacia dónde se dirige este esfuerzo paródico y llegaríamos a la conclusión de que al menos en apariencia se trata de un hecho absolutamente gratuito. Nada parece encaminarse a ninguna parte en ambas novelas. El Laberinto., despliega, dentro del modelo policiaco escogido, un cúmulo extraordinario de esfuerzos de distintos tipos: desde el supuestamente intelectual de Pilarín hasta el riesgo y el sacrificio al que se someten el propio Pilarín, Suzana y Don Plutarquete. El resultado no sólo no es el éxito, sino que no puede hablarse siquiera de fracaso, lo que le habría dado a la novela una dimensión trágica que le es imposible alcanzar en la forma en que esta construida. Se trata en todo caso de un accionar, el de los personajes, paralelo a la realidad o fuera de ella. Por eso carecen de capacidad para incidir, positiva o negativamente sobre esa realidad.

La no da de Montero termina en lo que parece ser un cambio radical para la vida de los personajes. Pero en cuanto nos acerquemos con cuidado a ese final notaremos que ninguno de ellos logra escapar de la vaciedad y la superficialidad de su vida. Y esto es cierto no sólo en el caso de Antonia, contra la cual parece conspirar la propia casualidad que la lleva a abordar “por accidente” el mismo tren del que intenta alejarse, sino que lo es también en lo que respecta a Bella y a Antonio por ejemplo, en cuyas vidas se producen cambios meramente exteriores sin que signifiquen en absoluto el acceso a una visión del mundo distinta o enriquecedora.

Estamos de nuevo frente al postulado de Jameson según el cual el arte moderno se complace en la superficialidad y en la norma que puede deducirse de lo grotesco según la cual nada puede cambiarse más allá de alcanzar a reírse de la propia circunstancia. Buena evidencia de la gratuidad en estas novelas es la presencia en ellas, sobre todo en El Laberinto..., de una cierta crítica política que no abandona nunca su carácter marginal al texto y funciona más que como un elemento integrante del argumento, -lo que le hubiese permitido desarrollar un sentido unificador dentro de la narración- como recurrente salida catártica en la que el narrador, atrapado él mismo en la estructura del relato grotesco, hace un guiño al lector intentando transmitirle un mensaje, una visión de la realidad circundante que éste muy difícilmente podría deducir del acontecer mismo de la novela. Incluso si la realidad en la que el lector vive tiene mucho que ver con el argumento desplegado. Estas alusiones son, como se dijo, recurrente en El Laberinto y suelen referirse en general a la situación económica y política de España.

Son, por otra parte, la sobrevivencia de un legado intelectual que la posmodernidad no ha podido hacer desaparecer del todo. En efecto, la novela de lengua castellana ha incluido, tradicionalmente, el discurso político como uno de sus primordiales elementos constitutivos. A diferencia de lo que sucede en otras literaturas de Occidente, ese elemento político sobrevive hoy, incluso si en muchos casos se le inserta sólo para negarlo.

Como sea, la capacidad de protesta de este elemento político se encuentra atenuada hasta el extremo de que en algunos casos su rol no excede de lo meramente decorativo.

La palabra clave aquí no puede ser otra que escepticismo. Uno que conduce a la ironía del sin sentido. que no a aquella con sentido crítico. Un escepticismo que sin duda ha inspirado a lo grotesco en su recurrente carnavalización de la realidad y que éste comparte con la novela posmoderna. Se trata en definitiva de convertir en risa la impotencia. En esta risa escéptica, además, puede asentarse una explicación plausible de la exitosa recepción que estas novelas tuvieron de parte del público español.

## **Bibliografía**

- Bajtín, Mijail. (1974). *La Cultura Popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Barral.
- Callinicos, Alex. (1990). *Against Posmodernism: A Marxist Critique*. St. Martin Press.
- Clark, Jhon R. (1991). *The modern Satiric Grotesque*, Lexington-Kentucky, University Press of Kentucky.
- Navajas, Gonzalo. (1987). *Teoría y Práctica de la Novela Española Posmoderna*, Barcelona. Ediciones del Mail
- Sádaba, Javier. (1986). “La Postmodernidad Existe” en: José Tono Martínez (Coord.) *La Polémica de la Posmodernidad*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- Skrade, Karl. (1974). *God and the Grotesque*, Philadelphia, The Westminster Press.