

IMÁGENES DEL REALISMO GROTESCO
EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA ACTUAL:
MANUEL TALENS, MANUEL LONGARES
Y FERNANDO ROYUELA

EMILIO PERAL VEGA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Sin pretender hacer aquí un repaso exhaustivo del humor grotesco en la narrativa española de los últimos años, nos proponemos esbozar un jugoso abanico de desmesura y risotada de brocha gorda a partir de un reducido *corpus* de textos, encuadrable en lo que Santos Alonso denominó “novela expresionista” (2003), y que este mismo crítico definía –incluyendo en ese cajón de sastre autores y novelas de muy diversa naturaleza–, en unos términos que, referidos al caso concreto de Javier Tomeo, podrían servirnos como punto de partida generalista: “El novelista traza en sus criaturas farsescas los perfiles de los fantoques grotescos a la manera de Valle-Inclán o de Gutiérrez Solana, reduce la óptica de los personajes y los espacios a la síntesis de la caricatura o, por el contrario, la multiplica hasta llegar al territorio de la exageración expresionista y casi inverosímil, y concibe el lenguaje como una cadena de golpes de efecto para provocar la sorpresa y la hilaridad” (2003: 253). Dos conceptos estos, sorpresa e hilaridad, no demasiado abundantes entre los prosistas de última hornada, pues si de algo carece nuestra narrativa actual es, a no dudarlo mucho, de capacidad para transitar nuevas formas y, claro está, de sentido del humor, preñada como está de afán de representación social y trascendencia (Alonso / Peinado / Peral Vega: 1998). Y creo que la recuperación del discurso grotesco entre nuestros narradores responde a la iniciativa genial de Luis Mateo Díez, quien

allá por 1986 publicara *La fuente de la edad*, texto que cabe considerar, sin miedo ya a equivocarse, como una de las mejores novelas escritas tras la muerte de Franco. Es el propio Santos Alonso quien, en su reciente edición de la obra, advierte de la sabia conjunción de lo culto y lo popular en que pivota la propuesta de Mateo Díez, así como de los resortes que hacen de ella una novela universal: “El gusto del autor por la historia cerrada, por la aventura como pieza insustituible de la narración total, por la trama perfectamente estructurada y gobernada con mano férrea, por los diálogos como actualizadores de las situaciones, por las tradiciones populares del mito y la oralidad, por el tratamiento simbólico del tiempo y los espacios reducidos, por el humor caricaturesco y esperpéntico y por el lenguaje barroco y exuberante, convierten a esta novela, no en una obra fugaz, localista y costumbrista, sino universal e imperecedera” (2002: 46); una narración cuyos componentes carnavalescos han sido analizados, con pormenor, por Manuel Morilla Trujillo (1995). Se trata de un registro, el grotesco, de honda raigambre en la literatura española, desde sus orígenes medievales –ahí están textos como el *Libro de Buen Amor* y, sobre todo, *La Celestina*, para demostrarlo– y que se extiende siglo tras siglo sin perder un ápice de su eterno dinamismo; piénsese, si no, en el inagotable venero del teatro breve en los siglos XVI y XVII (Huerta Calvo, 2001), en los sainetes dieciochescos de Ramón de la Cruz o en las múltiples escenas de inversión que llenan la novela realista –con Clarín y su tan desmesuradamente grotesca *Vetusta como punta de lanza*–, para acabar en el esplendor que para dicha estética supone Ramón María del Valle-Inclán (Zavala, 1990). Pese a que el principal teórico de la literatura carnavalesca, Mijail Bajtín (2002), ninguneó el teatro en sus investigaciones, lo cierto es que, como puede deducirse del somero repaso antes apuntado, las tablas constituyen el ámbito donde la distorsión y la heterodoxia han tenido un mayor asiento dentro de nuestra tradición literaria. Hasta tal punto es así que, entre los creadores de la segunda mitad de siglo, son dramaturgos aquellos que representan, de modo más solvente, la continuidad respecto de dicho legado; así es el caso de Francisco Nieva, Fernando Arrabal y, por supuesto, Miguel Romero Esteo, cuya poética de la distorsión ha sido estudiada, con rigor, por Óscar Cornago Bernal (ed., 2003 y 2005).

Centrándonos ya en la narrativa española actual, uno de los pocos narradores a quien cabe la grata condición de heredero directo

de la prosa valleinclanesca es Manuel Talens (Pozuelo Yvancos, 2000), creador empeñado en gestar un universo de cuño dramático –no de otro modo cabe entenderse la relación de *dramatis persona* que principia sus dos más acabadas novelas (*La parábola de Carmen la Reina*, 1992, e *Hijas de Eva*, 1997)– pleno de irreverencia, heterodoxia y no pocas dosis de parodia hilarante. La primera de ellas –quizás la propuesta más acabada de su autor hasta la fecha– convence, sobre todo, por la sabia conjunción de cultura popular y libresca. Junto a la recuperación de “tipos” que forman parte de nuestro más enraizado folclore –clérigos libertinos, militares fanfarrones, matasanos, mujeres de la vida...– el granadino asume el concepto de la imitación en el sentido clásico del término, de forma tal que el ejercicio de lectura se convierte, también, en un acto de reconocimiento y de reconciliación *de* y *con* sus fuentes. Enmendándole la plana, más que de “parábola” habría que hablar de “parodia”, pues es la burla de la literatura desde la propia palabra escrita el hilo que vertebra la novela. Del complejo ejercicio de intertextualidad realizado por Talens, quizás sea la *Biblia* el texto al que de manera más nítida se le da la vuelta. Todos los valores trascendentes de los libros sagrados son travestidos en una especie de orgía verbal carnavalesca cuyos lemas prioritarios son la escatología, el fornicio y lo grotesco, amable o cruel, según los casos. No en otro sentido podemos entender la re-lectura del diluvio universal, pues no es precisamente agua lo que cae del cielo. El cruel dictado de Dios es aquí sustituido por una cagada interminable de los habitantes de Artefa, aquejados de una dolencia intestinal prolongada durante cuarenta días y cuarenta noches:

Pero los ruegos no dieron buen resultado, pues parecía mismamente como si en el plazo previsto se hubieran roto todas las fuentes del grande abismo intestinal para dejar abiertas las cataratas del culo, y al pasar la epidemia, que estuvo azotando las Alpujarras cuarenta días y cuarenta noches, Artefa quedó en un estado de penitencia del que no se recuperaría durante bastante años (134).¹

La parodia orquestada por Talens no es, con todo, original, sino subsidiaria respecto de una fuente intermedia, que no es otra que Rabelais, modelo y origen –Bajtín *dixit*– de la sinfonía carnavalesca.

¹ Todas las citas extraídas de las novelas estudiadas remiten a las ediciones correspondientes en la Bibliografía final.

Su Gargantúa, como los habitantes de Artefa, desata su incontinenia –en este caso urinaria– sobre los vecinos de la muy antigua y venerable París, provocando una mortandad de dimensiones bíblicas que se computa con un escrúpulo no exento de humor negro:

Así que, sonriendo, se desató la hermosa bragueta y, sacando su méntula al aire, los meó con tanto ímpetu que anegó a doscientos sesenta mil cuatrocientos dieciocho parisienses, sin contar a las mujeres y los niños (146).

De acuerdo a la parodia operada sobre la *Biblia*, la novela cuenta, en clave burlesca, la historia de una saga, vinculada desde el inicio al mencionado pueblo alpujarreño. Y es en este punto en el que *La parábola* entra en contacto con otro texto fundamental de la historia literaria: *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez (Ortega, 1968). Son muchos los rasgos que comparten la inmortal novela del colombiano y la que aquí nos ocupa. No faltan detalles de lo que la crítica bautizó como «realismo mágico». Con todo, si en el primer caso respondían al intento de reflejar los particularismos de una civilización y hasta de crearla desde la palabra, en el segundo son resultado de la libertad que otorga la burla. No cabe aquí un concepto de verosimilitud, pues todo es válido con la única condición de que suponga una nueva interpretación –por muy descabellada que sea– de un legado tradicional –sea popular o culto– que nos viene dado. En definitiva, todo es posible si ha de servir para el disfrute. No debe, pues, extrañarnos que, por ejemplo, un referente libresco como la Torre de Babel se haya convertido, por obra y gracia del espejo deformante de la parodia, en un pozo destinado a albergar excrementos, ni que, pongo por caso, se intente dar explicación congruente a dicho tan popular como “el coño de la Bernarda”, dando carta de naturaleza a la susodicha y situándola en un contexto pseudomítico capaz de otorgarle poderes curativos y, en consecuencia, entidad suficiente para ser protagonista de tan utilizado proverbio:

[...] La celebridad le provenía desde una vez en que el tercer duque de Artefa, que era bastante devoto y se llamaba Hernando Villarreal, le pidió que lo ayudara a interpretar el sueño que había tenido la noche anterior, en que veía siete vacas flacas y de mal aspecto junto a siete espigas secas y quemadas por el viento del solano, y la Bernarda respondió que justamente yo he soñado lo mismo, pero más, porque en seguida se me apareció san Isidro Labrador y empezó a tocarme la

raja por debajo de la saya, y menudo gusto me dio, y aluego las vacas se pusieron a engordar y las espigas reverdecieron y se llenaron de grano que daba gloria mirarlas, y en después san Isidro que Dios te lo conserve, Bernarda, porque será fuente de vida y de fertilidad (137-138).

La experiencia adquiere matices de sacrilegio cuando Tomás el Bocazas, digno sucesor del santo bíblico, muestra su incredulidad respecto de la capacidad redentora de la vulva, y no puede por menos que pedir comprobación empírica, dudas ante las cuales Bernarda, segura de sus bajos, sentencia con rotundidad: “Tomás, alarga acá tu mano y métela en mi raja, y no seas incrédulo, sino fiel”. Tanta fertilidad cosechó el chumino bernardesco que se instauró, de forma espontánea, el “Camino del Coño de la Bernarda”, cuyo tránsito vio multiplicarse los feligreses luego del episodio milagrero que acaeció el día del séptimo aniversario de su defunción:

Y sucedió ni más ni menos que el nicho apareció abierto por la mañana, sin señal ninguna de violencia, y cuando destaparon la caja observaron con sorpresa que el cuerpo de la Bernarda se había consumido, pasto de los gusanos, pero el coño permanecía bello y fragante como una rosa de abril, lo cual de revuelo fue interpretado como un signo de Dios. [...] Y el duque [...] inició las diligencias necesarias para que Artefa contara un día con su primera santa, santa Bernarda la del Coño, pero el arzobispo de Granada le contestó con una fuerte reprimenda, porque, según le razonaba en su misiva, todos los coños fueron instrumentos de pecado y objetos de condenación (139).

En *Hijas de Eva*, prepara Talens un guiso condimentado con personajes extraídos de la tradición burlesca española, tal el caso del cura rijoso y aficionado a los burdeles, cuya descripción –bizquera incluida– agudiza la desmesura sacrílega del episodio, incrementada, a su vez, por el contraste de dos niveles de lengua que tanto en el plano léxico –de “Purísima” a “casa de putas”– como en el referencial –“cortesanías” frente a “piculina”– resultan irreconciliables:

Acababa de enterarse de que en la calle de la Purísima, cerca de la plaza del Negrito, habían abierto una nueva casa de putas con cortesanías provenientes de Andalucía, y como a él le gustaba catar el paño, se vistió con el traje de chaqueta que su hermana le guardaba para esas ocasiones en las dependencias reservadas al uso exclusivo de

la madre superiora y, saliendo a hurtadillas por una puerta lateral, se fue directamente al burdel. Tras escoger a una veinteañera de Zurgena –a la que llamaban Ana la del Rabo según le dijo doña Társila, que era la dueña del negocio y quien distribuía la clientela–, el trato carnal se desarrolló a la perfección, pero el problema vino después, ya que pagó el servicio con un duro que resultó ser falso, y como la piculina no era tonta y sabía calcular al tacto, empezó a dar gritos contra su cliente, que cometió el error de asustarse y echar a correr por la calle en dirección a los Santos Juanes, perseguido por el jefe superior de policía de Valencia, que estaba allí de ronda y que apenas tuvo tiempo de ponerse las botas.

El caso es que, debido a la bizquera, don Atanasio Mulet tropezó con un muro de la Lonja y fue detenido de inmediato. Tuvo que pasar por la vergüenza de regresar a la calle Purísima para pagarle a la zurgenera un duro de los normales más otro de multa y, encima, aguantar el discurso moralizador del jefe de policía, que al verle la tonsura en la coronilla se sintió incapaz de entender cómo un religioso había podido caer tan bajo (28).

No faltan, en este mismo sentido, imágenes irreverentes y hasta sacrílegas, generadas a partir de un relato pseudopicaresco que cuenta, con pormenor, las andanzas de dos muchachas cuyas existencias transitan por ambientes no del todo píos, entre ellos un convento. Así las cosas, la inspiración divina de una de ellas –Fausta Camarasa– se tiñe de connotaciones eróticas ante la imagen de El Cristo de la Sangre:

Y en la oscura de la iglesia, aterida de frío, sintió que todos los pulsos del cuerpo le estremecían la piel y oyó que el crucificado le hablaba, y le decía que el mundo no debe ser tu último fin, hija mía, porque lo terreno y mezquino no puede satisfacer las aspiraciones de tu alma, que es espíritu inmortal. Y Fausta Camarasa vio que la herida del flanco derecho de la imagen se abría con lentitud y que de ella empezaba a manar con brío un chorro espeso y carmesí que salpicaba el sagrario y el altar y le caía luego sobre la cabeza, envuelto en el mismo olor dulzón de cuando degollaban cerdos en otoño, y le empapaba el pelo, la cara, los ojos y chorreaba como un río caliente por sus hombros, por sus brazos y por su pechera, hasta dejarla completamente embebida en el flujo divino y salvador del mismísimo Hijo de Dios (39).

El convento, marco fundamental de buena parte de la acción, se convierte en lugar privilegiado para otorgar al relato un ritmo audaz,

con evidentes dosis de cervantismo del bueno, pues los personajes que en él recalcan van dando paso a otras tantas *facecias* e historias paralelas encaminadas a hacer de *Hijas de Eva* una especie de *collage* de múltiples registros. Aunque no conviene echar en saco roto a las hermanas “San Circuncisión de Nuestro Señor Jesucrito” o “Sor Fe Misionera”, quien acapara todos los dones grotescos de la institución es el padre Abelardo Carrasco, agraciado no sólo con un poder beatífico hecho materia en sus incontestables pedos, sino también con una enfermiza tendencia al exhibicionismo:

Lo peor, sin embargo, ocurrió al llegar al Ofertorio, pues en medio de uno de sus trances, don Abelardo empezó a mecerse con lentitud de un lado para otro y, apretando las mandíbulas, dejó escapar una larga y aguda ventosidad, perfectamente audible en todo el recinto y que, acompañada por los tilines de la campanilla, en pocos segundos adquirió compases armoniosos, sin que el viejo pareciera darse cuenta de la risa que empezó a montar entre las huerfanitas, la cual sólo cesó cuando la madre superiora se levantó del banco y lanzó un chis que tuvo el doble efecto de lograr el silencio entre las sublevadas y de despertar al pecador... (129-130)

Tendencia ésta que es aliviada por la vetusta Sor Gracia –bemoles tiene el nombre–, resignada y complaciente monjita que lo “ordeña” cada mañana para que el vejete no intente propasarse en exceso. A pesar de sus esfuerzos, los días de don Abelardo se extinguen en el fango de sus vicios, pues parece a consecuencia de los inherentes a su postrera masturbación. El planto de Sor Gracia ante el cuerpo difunto no tiene desperdicio, como tampoco el juego de palabras que suscita en la hermana muerte tan poco heroica, muestra de lo cual es esa “leche cortada” que, aplicada a sor Patrocinio del Espíritu Santo, no es sino un esperpéntico corolario al ya difunto maestro de gayolas:

–Mire que se lo decía yo –refunfuñaba sor Gracia entre dientes; se dirigía al muerto como si fuera un niño–, que no haga esfuerzos, don Abelardo, que el corazón le puede fallar, que usted ya no está para esos trotes, don Abelardo, que aquí me tiene a mí para meneársela cuando quiera y para curarle con la cinta los cólicos de barriga, y para hacerle cocimientos de hierbabuena. [...] ¿Y no tenía bastante con que yo le diera gusto dos veces al día, que hasta me duele la muñeca de tanto sacudir? ¡Ha tenido usted que hacerse una paja de más! ¿Y para qué le ha valido, don Abelardo? Para morir de gusto, para eso, para

morirse –las lágrimas resbalaban por las mejillas de la vieja–. ¿Son ésas maneras? ¿Le parece a usted bien, don Abelardo? ¡Morirse de una paja y sin decir esta boca es mía! Pero hasta en eso va a tener suerte, porque menos mal que lo he descubierto yo y no sor Patrocinio del Espíritu Santo, que es más mala que la leche cortada (171).

La salida del convento de las dos muchachas protagonistas permite al narrador insertarlas en mil y otros ambientes, aún peores que las paredes del impío recinto que las cobijaba. En este sentido, conviene destacar aquí uno de los episodios grotescos más acabados de la obra, precisamente aquel en que Fausta Camarasa experimenta su primer orgasmo, y no del todo consciente, pues se produce medio en sueños y a resultas de la mano convulsa de un mendigo que, lejos de percatarse del placer que provoca, no hace sino padecer un ataque de epilepsia. Los espasmos orgiásticos se tiñen de negro –y nunca mejor dicho– cuando Fausta toma conciencia de que los líquidos delanteros han venido acompañados de traseras solideces. Sin embargo, Talens no está dispuesto a parar en seco una secuencia con tal grado de delirio escatológico, y es así que la escena acaba degenerando en una despiadada burla de santería barata, según la cual los “tembleques” de Fausta parecen haber operado una acción curativa sobre un niño mudo cuyas primeras palabras delatan su profunda impresión ante las convulsiones faustinas: “¡Hostia, qué tembleques!”.

Este peregrinar de Fausta y Rosilda tiene –ya lo hemos dicho– mucho de relato picaresco y, también, qué duda cabe, de tabanque cervantino, pues que su unión indisoluble, capaz de superar tantos y tantos escollos, nos recuerda la de don Quijote y Sancho Panza. Su viaje vivencial y literario propicia no sólo la inserción de variadas tramas secundarias sino la multiplicidad de ambientes en los que situar la acción; así sucede con el circo de saltimbanquis –a no olvidar el romance entre la Giganta y el Canijo del pueblo– y, sobre todo, con el prostíbulo donde terminan las andanzas de las sufridas féminas, en una especie de círculo fatal o, si se prefiere, de eterno retorno que, habiéndose iniciado en un convento prostibulario acaba en un lupanar de toques humanistas.

Tampoco escasean las imágenes grotescas en los cuentos de Manuel Talens, agrupados en sendas colecciones que llevan por título *Venganzas* (1994) y *Rueda del tiempo* (2001). En la primera nos encontramos con propuestas narrativas tan contundentes como “Ucronía”, una esperpéntica visión de Franco en su pequeñez

existencial, caracterizada por un olor a mierda que le envuelve como refrendo de su putrefacto mundo interior, hasta el punto de tener que enarbolar un heroísmo patético mientras nada en medio de diversos tipos de zurullos:

Las aguas mayores habían cubierto por completo el suelo del despacho y, humeando, empezaban a subir peligrosamente de nivel. Eran distintas según las zonas del cuarto: blandillas por unos lados, y por otros morcillonas, con zonas amarillentas alternando con castaño, con lentejas y espinacas, y pepitas de melón (31).

La ridiculización del dictador va acompañada de un acto de justicia histórica que, en clave posmoderna, nos presenta una relectura festiva de la historia y, si se quiere, utópica, pues que muere engullido por sus propios excrementos; así las cosas, el bando nacional pasa a manos de un todavía más incompetente Queipo de Llano, general que lleva sus tropas al fracaso, con lo que España, ahora sí, “ya no pudo ser una ni grande, sino libre como el viento” (34).

A estas venganzas históricas y literarias se suman personajes de hondo sabor paródico, tal el caso del enano que protagoniza “El Circo de este mundo”, cuyo enorme pene recibe una ristra de denominaciones que demuestran, una vez más, la desbordante capacidad léxica de Talens: “alambique”, “sable”, “bayoneta”, “trabuco navajero”, “garrocha”, “mano de mortero”, “faro de navegantes”, “campano desmedido”, “chopo”, “palo”, “tentáculo inverosímil”, “bacalao”, “manga de pelliza”, y alguno que otro más; y así también Rogelio Galdámez, protagonista de “Deudas de guerra”, militar nacional que, durante la Guerra Civil, perdió sus testículos al ser confundido con un rojo mientras vaciaba su vientre en la oscuridad. La castración involuntaria sirve para burlarse de algunas de las instituciones sacrosantas del franquismo, entre ellas la Benemérita, organismo que, obviamente, cierra sus puertas a este macho disminuido: “–Claro, yo lo comprendo, los civiles necesitan tener un par de cojones –decía Rogelio Galdámez en los momentos de mayor lucidez para darse ánimos–” (78); y, por último, el tarambana que interpreta “Resurrección de la carne”, atrabiliario ladrón de las reliquias religiosas acumuladas durante siglo en las iglesias españolas e instrumento de mofa sangrante respecto del peripatético devocionario español, enumerado de forma contundente en las líneas que siguen:

En efecto, de creer en la veracidad de su origen, aquellos despojos encerrados en pequeñísimos recipientes con adornos de metales preciosos me mostraron el resumen de la historia de la Iglesia católica: un pelo del sobaco de la Virgen Santísima, dos zurullos minúsculos del Niño Jesús, una hilacha de la red con la que pescaba san Pedro en el mar de Galilea, un quijal de san Policarpo, el prepucio del Beato de Liébana, una telilla apulgarada por el flujo menstrual de santa Teresa y, para el final, guardó su peculio máspreciado: un relicario de oro con brillantes, en forma de palacete, más o menos del tamaño del copón, en cuyo interior había un coño en magnífico estado de incolumidad (116).

Una línea grotesca que, si bien matizada y minorizada en *Rueda del tiempo*, se mantiene incólume en relatos como “Virtudes Pestaña se encuentra sola”, prostituta a la fuerza cuya profesión es tan sólo una excusa para dejar paso a un relato con que disfrutar a mandíbula batiente, ajeno, como es, a ninguna restricción impuesta por el decoro:

[...] Virtudes que ya confunde las caras y los apellidos y se aturulla con las pollas, que a fin de cuentas son todas igual de fugaces, un cacho más, un cacho menos, bravas, flojas, limpias, sucias, blandas, duras, juguetonas, suaves, empalagosas, tranquilas, apresuradas, hediondas, llenas de babas, de blenorreas, de cicatrices, de ladillas, de verrugas o de pus, y así un cabrón tras otro, de mal en peor, qué asco de puterío... (25-26).

El segundo nombre que añadir a nuestra nómina es Manuel Longares, autor de un ya destacable *corpus* novelesco, todo él devoto de una tradición carnavalesca bien hermanada con su gusto indeleble por la zarzuela. En este sentido, resulta paradigmática *Soldaditos de Pavía* (1984), quizás el homenaje más explícito –e inteligente, por qué no decirlo– que la narrativa española reciente ha rendido al *modus valleinclaniano*. Y es que el baile de máscaras pergeñado por Longares debe mucho al minué satírico que el inmortal gallego levantó en *La marquesa Rosalinda* y, claro está, no menos a la España de corruptelas y panderetas que gestara en *La corte de los milagros*. Realidad y ficción zarzuelera se mezclan en un marco incongruente y atemporal, forjado a instancias de Venancio, un aprendiz de músico que busca, desconcertado, cobijo como becario en una fundación creada por unos irrisorios marqueses. El adjetivo cobra pleno sentido tanto para ella, ninfómana empedernida emparentada con aquella reina

castiza, como para él, papanatas enamorado que, una vez tras otra, es pillado, corrido y burlado, en alguna de sus numerosas correrías nocturnas. A ellos se suma extensa nómina de segundones, integrantes todos ellos de una comparsa alocada y desinhibida con fortísimas dosis de teatralidad. No de otro modo cabe interpretar a Amós, sodomita incontinente que, tras perder en la plaza a su gran amor, Higinio, el torero de postín, decide consagrarse a los servicios religiosos, aun cuando ello no le exima de otras prácticas devotas, para las que máscara y oscuridad son buenos aliados. Como muestra, la escena que sigue, que bien podría considerarse homenaje rendido a uno de los múltiples episodios de equívocos sexuales tan propios de los entremeses del siglo XVII; en ella, Longares hace gala de una capacidad léxica siempre reforzada por los juegos de palabras que potencian el sentido carnavalesco de la situación, sobre todo porque las diferencias sociales son abolidas en virtud del contraste entre el “caído” marqués y el “erecto” bujarrón:

Con los brazos extendidos para prevenir contusiones, avanza el marqués en la oscuridad. Fiándose de su instinto, se detiene. Su corazón le indica que se halla frente al objetivo deseado. Mas como un error sería imperdonable prende un fósforo. Seguro ya, golpea quedo la puerta con mano tan temblorosa como la de Amós despojándose de la bata.

–Pase misí –modula la inconfundible voz femenina–.

Recreándose en la suerte, en vez de penetrar en el recinto, el marqués opta por situarse en el umbral con el ceremonial pantomímico de costumbre. Acatando el canon jotero alza ligeramente la pierna de tobillo lastimado. Mas cuando estiraba el brazo opuesto, sudorosa mano ajena oprime la suya y firmemente la guía hacia lo que parece un culo, sin que de esta particularidad consiga cerciorarse el marqués, porque el brusco empujón de un atolondrado le estrella contra la puerta que debía salvar y que por ignorada causa se abre más tarde de lo convenido por los secuestradores.

Confusión soberana de cuerpos se sucede en un segundo sobre el marqués caído. Y cuando la vivienda de Nieves se ilumina, los secuestradores advierten que no atraparon al representante de la oligarquía corrupta sino a un descendiente del primate que trata de ocultar la desnudez de su miembro erecto (187-188).

Otros ingredientes consustanciales a la imaginería carnavalesca son el gusto por la parodia, la escatología y el triunfo de la vida frente a una desacralizada muerte. El término de los días de Venancio, fin y

principio de esta irreverente fábula, está desprovisto de cualquier sentido trágico, como así lo prueba el ejercicio masturbatorio que Benavides ejecuta ante su cuerpo yacente, momentos antes de que pase a mejor vida:

Sonó el teléfono y Dora introdujo al empresario en la habitación del enfermo mientras atendía la llamada. A ciegas avanzó Benavides y, como no tuvo eco su salutación, prefirió no importunar al durmiente. Excitado por el contacto con la mujer y la expectativa de gozarla, se masturbó oyendo su voz. Ya descargado, la deliciosa fatiga y la atmósfera de sosiego le invitaron a sestar (206).

No son pocos los elementos escatológicos que impregnan, aquí y allá, *Soldaditos de Pavía*. Y es que, no en vano, Venancio toma contacto con el mundo a través de una mierda de burro que, de forma fortuita, pringa su precario calzado. A partir de aquí, las referencias al “bajo corporal” colorean esta farsa de patriotismo caduco, con colores burlescos que, reconocidos por el lector, dibujan un mapa de sugestivas referencias paródicas. Así es el caso de la escena de reconocimiento entre el salido marqués y la bailarina Dora, propia de folletín tanto por sus intérpretes como por su resolución. El aristócrata, fiándose de su pituitaria, le sigue los pasos hasta un establo de su propiedad. La sorpresa es mayúscula –y grotesca en desmesura– cuando comprobamos que los efluvios que le guiaban resultaban primarios, por no decir bestiales, y que su olfato más bien respondía a estímulos zoofílicos que a espíritus “sotiles”:

Agarrado a Cosme, presidió la búsqueda de Dora guiándose del olfato como un perdiguero, denunciando huellas de facinerosos donde había boñigas y llamando por su nombre a la bailarina raptada.

–Ahí la tenéis –concretó equivocadamente alguien, señalando un establo–.

Ante la expectación general, la cancela se abrió. Subiéndose los pantalones como si terminara de evacuar compareció el palafrenero Celestino cubierto de broza hasta las cejas.

–¡Qué belfos! –ponderó extasiado–. ¡Qué ancas!

No prosiguió, porque en tropel ofuscado surgieron tras él los corceles de la comitiva que, orientados hacia el establo por su instinto sexual, se retiraban con la frustración de haberse presentado tarde. Ufano de su anticipación, el palafrenero Celestino resumió su peculiar experiencia erótica:

–¡Vaya potra que tiene la marquesa! (85-86).

Un espíritu de distorsión que se mantiene intacto en la colección de relatos *Extravíos* (1999), en cuyo prólogo Longares deja claro el espíritu lúdico que guía su poética personal: “Estos relatos discurren por un terreno sinuoso en el que ficciones y certezas intercambian sus papeles y donde nadie está en posesión de la verdad porque lo único que importa es el juego” (9). Así es el caso de “Porque fue sensible”, breve divertimento en el que se relata la obsesión enfermiza de Makamoto, un joven japonés, por viajar a España y casarse con una de las hijas del “país del sol perenne”. Convencido, pese a las recriminaciones de sus progenitores, de la necesidad de aclimatarse a las costumbres peninsulares, el nipón va experimentando cada uno de los tópicos señeros de nuestra cultura, gazpacho incluido, y no sin diezmo de sus facultades, pues que Makamoto va perdiendo en cada una de sus tentativas uno de sus cinco sentidos, hasta convertirse en un trozo de carne sin capacidad de relacionarse con el mundo. La irreverencia grotesca del relato alcanza su momento álgido cuando su padre, definitivamente exhausto por la locura española del vástago, decide pasar a mejor vida practicándose el *harakiri*, único medio de mantener la dignidad de una estirpe hasta entonces inmaculada. La solemnidad del instante queda empañada por la aparición de Makamoto, quien, subido en una plataforma, pretende naturalizar la pasión torera que, en sus escasas entendederas, caracterizan nuestro país. Es entonces cuando la muerte del patriarca se tiñe de símiles taurinos, en lo que constituye, una vez más, manifestación de la capacidad distorsionadora de la prosa longariana:

Y fue la visión del infiel vestido de torero y balando bulerías sobre una plataforma movediza la que alteró sensiblemente el pulso del anciano patriarca, que al intentar horadarse el estómago en corto y por derecho marró con el estoque y en vez de hundir la tizona en el hoyo de las agujas se cercenó las pelotas.

—¡Vaya bajonazo! —aseveró Makamoto como un maestrante trianero—.

Aquel propecto eslabón de una estirpe gloriosa [...] no era inmolado en el altar de la Patria sino apuntillado de mala manera. Fue tan bochornoso su mutis como el funeral que le organizó Makamoto con el flamenco más puro de las Marismas, interpretado al karaoke por su garganta lijada por el Gaspatxo (28).

A este desfile de Carnaval están invitados, como no podía ser de otra forma, personajes de nuestra tradición más heterodoxa, cuales son Calisto y Melibea –siempre bien acompañados por la puta vieja Celestina– en un relato titulado con sus propios nombres. Longares prepara para la ocasión un sustancioso puchero de parodia, en el que los ingredientes carnosos incrementan su grasa con condimentos procaces, servidos, por vía de la distorsión, en plato grueso. Y es que nuestro autor somete la vieja fábula medieval al escalpelo de la desmesura y la incongruencia máximas; no de otro modo podemos entender la unión sodomítica que place a los jóvenes amantes, al punto de permanecer unidos por tan pudendas partes durante días, sin que la intervención de los familiares pueda apartarlos de la coyunda. Sin embargo, Longares se empeña, una vez más, en dinamitar los límites de ficción y realidad, pues la fiesta de la distorsión convoca en torno a sí a seres de uno y otro lado del espejo, para, en el resorte final, acabar por rendir al devoto lector, cautivado ya por esta atmósfera de cachondeo y bajas pasiones:

Por la felicidad de los recién casados alza su copa el bachiller De Rojas. Mas no logra levantarse para consumir el brindis porque esa vieja alcahueta de Celestina, enaltecida con su labia, ha descendido rauda de la silla al suelo y, emboscada en los manteles, le calienta los bajos (64).

Con todo, el universo de degradación al que Manuel Longares somete a sus criaturas alcanza su mejor cosecha en *Romanticismo*, novela por la que obtuviera un bien merecido Premio de la Crítica en 2002, luego no refrendado, como sigue siendo habitual, por el Premio Nacional de Narrativa. Sea como fuere –nadie mejor que Longares para entender efectos zarzueleros del tipo–, *Romanticismo* pretende erguirse en retrato desmesurado y ridículo de la sociedad burguesa madrileña en los momentos estrictamente anteriores y posteriores a la muerte de Franco. Una burguesía que, convencida del poder omnímodo y eterno del Dictador, transmitía ese mismo concepto de permanencia al resto de sus labores cotidianas, desde la frecuencia en la coyunda hasta los establecimientos que habían de ser visitados por una familia de bien:

Esta preferencia no estaba relacionada con ventajas económicas pues por principio se desconfiaba de las gangas, sino con la catadura del dependiente, el emplazamiento o decoración el local o con extravíos

del corazón, y así Hortensia regalaba a su yerno corbatas de Rujas –y para adquirirlas enviaba a su hija hasta la calle Barquillo– porque ahí se abasteció su esposo. En cualquier caso, el establecimiento prevalecía sobre el surtido pues éste, aunque pareciera idéntico al de otras tiendas y objetivamente lo fuese por compartir la marca de fábrica, no lo era para Hortensia si se traía de otra parte (70).

Por no hablar de los referentes de información prescritos por el Régimen para una sociedad moralmente sana y devotamente católica, valores uno y otro bien condensados entre las páginas del *ABC*, auténtico vigía de la unidad de España y promotor de un orden inalterable en torno a la figura de don Francisco, quien, a pesar de estar ya más muerto que vivo, recibía a diario las dosis resurrectoras de Caty Labaig, encargada de la crónica de sociedad de tan legendario diario, consumidas –y digo bien, pues su poder nutricional era más propio de vianda grasienta que de letra impresa– con fruición por Hortensia, su familia y el resto del cogollito del Barrio de Salamanca:

En este panorama informativo donde se valoraba igual la llegada a la Luna que nuestra cosecha de pera confidencia, cualquier achaque del Caudillo, ya fuese un síncope o unas anginas, se callaba. Médicos leales combatían la enfermedad en las recámaras de su palacio de El Pardo sin que trascendiera el fragor de medicinas y análisis y sólo una vez repuesto de fiebres, erupciones y diarreas y quizá lobotomizado o eviscerado y con la piel más cosida que un torero, se le exponía a la multitud. Y era verlo redondito, jaque y con su tonillo castrati cuando deducía Caty Labaig que las leyes de la caducidad, inexorables con los mortales, exceptuaban a aquel inaugurador de pantanos que elevó el embalse a enseña de su movimiento político (80).

Como no podía ser de otro modo, la trascendencia histórica característica del paso de la dictadura a la democracia se ve salpicada por innumerables episodios de índole escatológica que actúan como correctivos ante tanta seriedad, todos ellos bien correspondidos por el carácter “parlante” de los nombres de quienes los interpretan. Así, y siempre atenta a los estertores del Caudillo, la sociedad madrileña sigue bullendo a ritmo lento, ensimismada en un ridículo horizonte de expectativas que actúa como fiel reflejo de la precaria situación mental de estos españoles adocenados, cuyas cabezas huecas –inversamente proporcionales a sus satisfechos estómagos– consagran su infinita estulticia al comentario y sacralización de incontenencias urinarias o desahogos furtivos:

Y aunque Arce silenciaba sus andanzas para no preocuparla, Pía lo estaba, y cuando merendaba con Fela en Gregory's dejaba a Virucha en la casa de su prima Goreti, en Juan Bravo esquina a Serrano, tanto Fela del Monte como Gisela Bonmatí le notaban que andaba turulata y más trompeta de lo debido. Pero no se lo decían a la vez, como un coro griego, sino cada una por su lado, porque no se trataban ni habían vuelto a saludarse desde que en el tercer cumpleaños de Igor Bacigalupe –el primogénito de Izaskun Damborenea al que ya de microbio llamaron Dumbete por sus orejones– Fela se meó con un chiste de mariquitas como los que contaba el padre de Arce en la peña hípica de Chócala, y no contenta con manchar el sofá de la casa de Izaskun salió goteando por el pasillo hasta el primer lavabo, donde se quitó las bragas, las escurrió en el bidé y se las puso de nuevo. Un detalle que molestó menos a la anfitriona que a Gisela Bonmatí, que desde aquel día de hace ya un lustro decidió ponerle la cruz a Fela por buruquienta, o como prefería decir Izaskun en el café Roma cuando algo le daba tanto asquito como las infidelidades de su esposo, basturcia, pues una cabaretera como Fela, que hasta el nombre era de mamona, no podía alternar con una estilosa como Gisela Bonmartí que tenía empaque de retablo, estaba casada con un consejero de Antibióticos bien situado para ministro y vestía a Goreti de menina (102).

Los estandartes del Movimiento Nacional quedan a la altura del betún luego de ser sometidos a un proceso de distorsión grotesca que no deja títere con cabeza. Es el caso de la Iglesia y sus cumplidos ministros, representados por un padre Altuna que interpreta un acto de comunión sacrílega en el que el cuerpo de Cristo es sustituido por un bartolillo rebosante de crema, a través del cual el sacerdote alcanza un éxtasis que poco o nada tiene que envidiar a los interpretados por Santa Teresa. Con todo, la cota máxima de irreverencia se alcanza con la comparación subyacente entre el bartolillo –de forma triangular– y la representación icónica de Dios, primero, y entre el dulce pringoso y el jardín de Venus –valga aquí el sacrilegio pagano– femenino, como delata el castizo verbo “hocicar”:

Porque ese recinto formado por dientes, paladar y lengua donde se hospedaba a diario la sagrada hostia –salvo en las grandes liturgias, en que el padre Altuna binaba y con ello doblaba la ración de Eucaristía– era un hontanar jugoso en cuanto presentía la posibilidad de deleitar sus papilas con el triángulo embarazado de crema hacia el que enardecidamente avanzaban sus castos labios que ya en el límite de la

exasperación terminaban abriéndose; y de la caverna de sus fauces resucitaba entonces –igual que Nuestro Señor al tercer día de estar sepulto– el apéndice musculoso que proyectaba su sensibilidad sobre el lecho azucarado para sorberlo. [...] Y ya podían Hortensia y Máxima enredarlo en controversias teológicas o profanas que el padre Altuna guardaba silencio, como si reservara su boca para el exclusivo cometido de hociocar en el dulce (134).

Desacreditación de las máximas nacionales que rebasa lo estrictamente cómico para adentrarse en terrenos de inspiración macabra y hasta trágica. Así la muerte de un “rojo” a manos de Lalo Pipaón –recuérdese que *pipe*, en francés, significa felación– termina siendo purgada por el asesino mediante dicho ejercicio sexual que practica a Javo Chichón, jefe de un movimiento patriota. Siempre, sin embargo, ha de prevalecer el espíritu heterodoxo y festivo, por muy negras que sean las circunstancias que lo rodean; no de otra forma hemos de entender la postración de rodillas de Javo y las palabras que equiparan su doblez con el acto de la confesión devota: “Purgo mi pecado”.

Ingredientes todos ellos que quedan condensados en la escena central de *Romanticismo*, especie de rondalla carnavalesca en la que los elementos de distorsión se van sobreponiendo uno sobre otro, en un ejercicio alocado del que participan la gula, la escatología, la sodomía y, sobre todo, la burla respecto de la muerte, pues que este tabanque farsesco viene propiciado por la defunción de Máxima. La llegada a la residencia de la difunta de diferentes personajes remeda la estructura del entremés de desfile, ya que cada uno ellos va mostrando su infinita ridiculez alrededor de una figura central, en este caso la muerta, que para más *inri* había padecido durante toda su vida un deseo lésbico callado. Así, y mientras el padre Nicomedes sacia su irrefrenable gula en la cocina –“mojaba biscoletas de California en un café con mucha leche”–, se realiza el transporte grotesco de la muerta, que culmina con la evidencia de su humanidad, ahora reducida a la nada –“Se cagó la muerta”, sentencia Javo Chicherri oliéndose la mano–, y todo ello bajo los acordes de *Agua, azucarillos y aguardiente*. Sin embargo, el momento de culminación carnavalesca llega con la sodomización del conserje –de nombre Boj– en un acto de honra a la bandera franquista y, por extensión, a la España que estaba a punto de desaparecer. No olvidemos la adaptación que el vicioso de Javo realiza de los lemas patrios a mayor honra de su pinga y deshonor del trasero de Boj, burlado al fin tras buscar con insistencia

al destinatario de una vaselina ahora utilizada para operar en sus bajos:

Boj quedó sujeto a la mesa barnizada y de espaldas al mundo con los pantalones bajados.

–Te vamos a dar por culo, Rogelio –anunció Javo Chicheri–. Para que honres a tu bandera.

Boj trataba de morder la mano de Lalo Pipaón, que le tapaba la boca.

–La vaselina– murmuraba Boj recordando el recado incumplido.

Arce llamó al cristal esmerilado de la puerta. Le abrieron y, al ver la escena, protestó:

–Esto qué es.

–Esto es España –y Javo Chicheri manipuló en su bragueta–. Una, grande y libre.

–Menos humos, liliput –se burló Luismi Fonseca, que agarraba las piernas de Boj–.

El coro zarzuelero de niñeras, que retumbaba en la casa, sofocaba los gritos del conserje.

–¿Vas a decir lo que yo te diga, cochinote? –amagaba Javo Chicheri–. Te voy a meter un puro.

–Puro.

–Vara, flauta, tizona, jabalina, zanahoria.

–Jabalina, flauta, zanahoria- repetía el conserje.

–Suelta a este hombre y no me comprometas con mi mujer –intervino Arce–. La tienes contenta.

–No la distraigas que se me encoge –advirtió Javo Chicheri–.

–Coge– recalcó el conserje.

–¿Ocurre algo, Joselín? –gritó a la puerta Tomín Peñalosa con más curiosidad que angustia–.

–Nada, primo, ahora te veo.

–La decadencia del Imperio –comentó Luismi Fonseca de Javo Chicheri; y a empujones trataba de descabalgarse de su posición a su jefe de comando–.

–Flecha, dardo, espárrago, estoque –recitó Javo Chicheri sin dejarse destronar–. ¿Entro por uvas?

El conserje negaba con la cabeza.

–¿Cómo que no quieres, mariconazo?

–Discreción, caballeros –susurró Tomín Peñalosa junto al cristal esmerilado de la puerta del despacho–.

–Garrote, bastón, estocada –suspiró Boj mientras Lalo Pipaón le pinchaba con la plegadera toledana–.

–Cuidado, no vayas a cargarte a otro –recomendó Luismi Fonseca– [...]

- Esperma, lefa, zumo, ungüento, simiente –salmodiaba Javo Chicheri–.
- Simiente, zumo –jadeaba el conserje–.
- Epidídimo.
- Zumo (174-175).

Le toca ahora el turno a Fernando Royuela, autor de seis novelas hasta la fecha: *El prado de los monstruos* (1996), *Callejero de Judas* (1997), *La mala muerte* (2000), *La pasión según las fieras* (2003), *Violeta en el cielo con diamantes* (2005) y *El rombo de Michaelis* (2007). En la evolución creativa de Royuela se puede observar un proceso si no de minorización de los elementos grotescos, sí, al menos, de adecuación de dichos componentes a narraciones cada vez mejor construidas. Los excesos de *El prado de los monstruos*, narración desmesurada a tono con su narrador, un vigilante del Museo del Prado dispuesto a todo con tal de rebasar la mediocridad de su existencia², evolucionan hacia la desmesura lúdica e irreverencia mortuoria de *La mala muerte*, para irse acompasando a propuestas más meditadas –tal el caso de *Violeta en el cielo con diamantes*– en las que lo grotesco pasa ocupar un segundo plano, a modo de pincelada colorista que otorga marca de identidad a la poética de su autor.

² Véase, si no, el fragmento que sigue: “Yo empujo y no me corto, empujo con los puños y le clavo a la gente los nudillos en las caderas. La gente va hecha masa y a veces ni se entera. La gente toda junta suda espeso y el sudor se va cociendo bajo la ropa y yo sigo empujando y empujo y empujo y no me canso de empujar. En el metro, como en todos los lados, te debes saber mover y hacerte un hueco. Si no, fijo que acabas estrujado bajo el tufo de algún sobaco. En el verano, las tías cuando se acaloran huelen distinto. El verano es otra cosa. Algunas van sin sostén y se les filtran los pezones por la blusa y les asoman los costados de las tetas por los huecos de las mangas cortas cuando se agarran a las barras para no caerse. [...] Los tíos babean con las tías que no llevan sostén. Esto también se podría decir de otra forma menos sexista: “Las personas babean con las personas que no llevan sostén”. No queda igual, pero lo que es decir, dice más o menos lo mismo. Las faldas dan menos juego que los sostenes. A veces, cuando cruzan las piernas, hay una infracción de segundo, un soplo, un instante en el que salta la liebre y a lo mejor se les ve el chumino. Losorujos corrige y pone “fracción” en lugar de infracción y “conejo” en vez de chumino. Yo siempre he dicho *infracción de segundo*, qué le vamos a hacer, cada uno es como es. Esto sucede, digo, en contadas ocasiones, porque casi siempre llevan bragas, me refiero a cuando van en metro. Yo, si te digo la verdad, prefiero que se pongan pantalones de gasa ajustados, de esos que se pegan bien al cuerpo y rezuman la transpiración. Carne, lo que se dice carne, no se ve, pero se va tirando con la intuición” (20-21).

Es, con todo, en *La mala muerte* donde el sustrato grotesco de Royuela alcanza cotas más delirantes, a través de un relato que, remedando la estructura de la novela picaresca clásica, se alimenta continuamente de heterodoxia; Lázaro o Guzmán son sustituidos aquí por un narrador cuyo físico –enano– le condena, de modo cruel, a frecuentar ambientes de condición marginal y arrabalera. Si en el inmortal relato del de Tormes, su iniciación sexual nos era transmitida en forma de una no poco críptica metáfora “zapatera”, en *La mala muerte* se nos ofrece de manera nítida, sin tapujos, aun cuando lo que encierre no sea sino una práctica onanista, y además de carácter pasivo, pues no otra cosa hace nuestro enano que contemplar el meneo de minga ajena; eso sí, en un marco de insuperables connotaciones sexuales –el molino del panadero– y con resultado fetén para la salud de los parroquianos, por no hablar, claro está, de la irreverencia religiosa que encierra el episodio, pues que treinta y tres años lleva el molinero sin trato carnal con sexo ajeno –como treinta tres fueron los años de Cristo– y alimento divino es lo que da a sus devotos clientes:

“Tú, si tienes ganas y no te las puedes aguantar, lo que has de hacer es meneártela, continuó”. “Hazme caso. Tú meneátela y no le rindas cuentas a nadie. Treinta y tres años llevo aquí viviendo solo. Treinta y tres, los de Cristo. Treinta y tres años meneándomela y sigo tan entero. [...] Tú ya tienes edad para meneártela. ¿Te ha enseñado alguien a hacerlo?”, y el Chirlo del Molino tras desabrocharse los pantalones y mostrarme la avellana inmensa de su escroto comenzó ante mis ojos a masturbarse con parsimonia, gustándose despacio en la caricia, cada vez con más ritmo, con más fuerza, nublado el entendimiento por la ricura del placer hasta que una tormenta de esperma nevó sobre el montón de harina en el que yo andaba tendido.

Durante las siguientes semanas pudo catarse en el pueblo un pan tierno, sabroso y muy fructificado de fisiologías (89).

Especialmente grotesca resulta la segunda de las *nouvelles* que encierra el volumen y que asume como marco para la acción uno de los ámbitos más fecundos en la tradición carnavalesca española, el circo, luego de la atención que le otorgaron, durante las tres primeras décadas del siglo XX, algunos de nuestros más destacados intelectuales, entre ellos Gutiérrez Solana y Gómez de la Serna. Seres de muy diverso pelaje y atractivo desfilan ante el lector desnudando ante él su lado más oscuro, perverso y escatológico, nacido ya por el contraste entre su aspecto externo y sus prácticas más íntimas, ya por

la relación de contigüidad entre su deforme físico y las no menos patológicas actividades detrás del telón. El primero de los extremos está bien representado en la bella Doris, cuyo desconsolador atractivo –como una flor en medio del desierto– se ve gravemente devaluado al enterarnos de sus hemorroides, que no sólo nos son descritas con todo lujo de detalles, sino que sirven para hacer sociología de los padecimientos del culo:

Cada vez que me escuece la boca del esfínter se me viene al pensamiento el recuerdo de la pobre Doris; con lo que ella era y en lo que quedó. [...] La gente por lo común tiende a ocultar este tipo de sufrimientos guiada por un pudor malentendido. Se lo callan y revientan. Doris también las padecía. Las gastaba gordas y granuladas en los pliegues del ano. Gordas, rufas y granuladas como moras de morera en el brote mismo de la zarza. Las hemorroides delatan en las mujeres problemas de circulación sanguínea y en los hombres estreñimiento. A la viceversa también sucede, pero el canon que impera es el que yo digo. El estreñimiento en la mujer no está por lo general bien visto y en el acervo popular se le liga con la mala leche y con las pocas ganas de gozar del sexo (135).

Para el segundo de los casos, no faltan candidatos en el universo grotesco del circo: desde la pareja de homosexuales llamada, artísticamente, *Culi-Culá*, hasta Mandarinino, especie de hombre salvaje cuyas señas de identidad se reducen a una cojera desmesurada y una tercera pierna que, como compensación natural, solaza en demasía, para goce, a su vez, de nuestro enano salido:

Tenía Mandarinino un palo tieso por esqueleto y a una de sus piernas le faltaba un cacho para alcanzar el suelo, lo que él completaba con un alza en la bota, un alza gorda de madera de pino muy carcomida por las chinias del pisar. [...] Su virilidad era asombrosa. Mandarinino comenzó a ayudarme en mis cometidos. [...] Yo me le quedaba mirando desde la distancia de mi perplejidad y lo más que veía era un chorro dorado de orina caérsele pata abajo por la pernera del pantalón mientras cantaba. No sé si por obra y gracia de la locura o por un empeño de su biología, Mandarinino andaba a todas horas de dos maneras constatables; vaciándose encima la vejiga y dándose gusto con la mano. Él lo hacía y tan ancho se quedaba, no tenía otro misterio aquel asunto más que el del mero fenómeno de lo que atesoraba entre las piernas y acaso lo nada común de su conducta pública (151-152).

El enano burlón aprende, y bien, las enseñanzas autocomplacientes del molinero, hasta el punto de convertirlas en máxima vital allí por donde sus pasos le llevan, desde el Casón de las Trinitarias –que irradiaba “un tufo a esperma de impostada santidad”–, hasta el Museo del Prado, lugar sacrosanto del arte en el que, a falta de contienda carnal magra, y reconciliado con seres hermanos salidos del pincel velazqueño, se entrega a las artes de Onán tras haber deleitado la vista en uno de los referentes prioritarios de la poética carnavalesca, El Bosco:

Entre rato y rato [...] me dio por acudir al colindante Museo del Prado, un afamado almacén de cuadros como pocos existen en el mundo según he tenido luego ocasión de comprobar, y en sus salas me maravillaba contemplando retratos de vírgenes y santos, escrutando con detenimiento el contenido alimentario de los bodegones y disfrutando con verdadero deleite de los paisajes esbozados tres siglos atrás por ese demente del pincel llamado El Bosco: cerdos con toca de monja muy amartelados los unos con los otros, hombres desprovistos de vestimenta, a cuatro patas sodomizados con flautas dulces, tríos amorios preservados en el ejercicio de lo suyo por el celofán traslúcido de capullos de flores, mujeres practicando el amor con faunas fantásticas y un largo etcétera de delirios que subrayaban con la belleza de su ejecución plástica el tamaño insólito de mis erecciones. Cuando ya no aguantaba más me encerraba en los servicios de caballeros y sentado en el hedor infecto del retrete ensayaba unas masturbaciones deliciosas, dignas de ser tenidas como elementos probatorios irrefutables en el proceso del juicio final (300-301).

La distorsión que resulta de enfrentar las necesidades sexuales del enano con realidades de trascendente condición va en aumento a medida que el relato toca a su fin. Y así queda atestiguado en el discurso que Juan Carlos I pronuncia, el día de su coronación, al esperanzado pueblo de España; un discurso de calado histórico si no fuera por su coincidencia con el encuentro del narrador con su deseada Juana la Rubia, ante cuyos encantos no puede sino sentirse “entronizado por el triunfo y con el cetro de [su] verga enhiesto en toda la longitud de su majestad”, para luego acabar de ahogar las alentadoras palabras del monarca común –que no del propio– en el doble líquido, culinario y seminal, de la entrega.

Aun cuando las imágenes grotescas disminuyen en *Violeta en el cielo con diamantes*, lo cierto es que tampoco escasean en la última

novela de Royuela. Gusta el narrador madrileño de forjar escenas en las que los elementos de distorsión se agolpan en forma de torrente, en una especie de ejercicio de incontinencia que colma las expectativas de un lector devoto a su prosa de hábil cadencia. Un buen ejemplo de este procedimiento es uno de los episodios que inician la narración, aquel en que el narrador relata el viaje en coche que, en su infancia, les llevaría a tierras gallegas, más propicias para el tratamiento de la precaria salud del patriarca familiar. A la vomitona de la más pequeña se une, en aluvión de despropósitos, la exhibición de los pechos caducos de la madre, imagen decadente que termina con la aparición de una prostituta, híbrido, a su vez, entre ángel de la guarda y meiga visionaria:

Sin aire que nos ventilara los pulmones sudábamos a más no poder. El interior del coche empezó a hervir. Mi hermana se entretenía peinándole los pelos a una muñeca. “No mires para abajo que te mareas”, le recriminaba, y ella como si nada. Cuando coronamos el puerto los caminos empezaron a tomar velocidad en la cuesta abajo, pero el daño estaba ya causado. Mi hermana empezó a sentir molestias y lo previsible de una vomitona se hizo patente cuando las arcadas le empezaron a aflorar. Lo demás fue instantáneo. Se asomó al asiento de delante para que mi madre le humedeciese la frente con un pañuelo, pero conforme inclinaba la cabeza le soltó encima la indisposición en forma de chorro. La blusa de mi madre quedó toda estampada de alimentos sin digerir y un olor agrio empezó a desparramarse por el coche. [...] En cuanto pudo detuvo el vehículo. Paramos en la cuneta, junto a una explanada. [...] La verdad es que con la aparatosisidad del incidente no se había percatado del sitio en el que habíamos ido a parar. No eran horas para furcias, pero una urgencia a cualquiera le asalta y guardias ha de haberlas en todas las profesiones (20-21).

Sin embargo, el principal potencial corrosivo de la narración se encuentra en el choque, rotundo y teñido de componentes tragicómicos, de la realidad española –achatada hasta el exceso por los aires monocromos de la Dictadura– y los deseos foráneos de apertura hacia nuevas perspectivas, representadas estas últimas en la llegada a la Luna, mientras Franco pergeña su singular proceso de sucesión en la persona del príncipe Juan Carlos. El tapiz histórico actúa como marco de reconocimiento paródico al tiempo que asistimos al nacimiento a la madurez de un grupo de adolescentes que sobrellevan su aburrimiento estival en las aguas cálidas de un balneario gallego.

Las dos realidades, la íntima y la común, tienden un lazo de indisoluble unión precisamente a través del proceso de ridiculización al que una y otra son sometidas. Como si Royuela quisiera burlarse del consabido esquema de la novela de aprendizaje, explora una por una las escenas típicas de descubrimiento consustanciales a la edad temprana de sus protagonistas, aprovechando la ocasión para asociar cada una de estas trascendentes experiencias a evidencias mucho más prosaicas. Basten como ejemplo tres de los episodios más desternillantes del relato. En el primero de ellos, María toma conciencia de su paso a la edad fértil de un modo no poco traumático, pues que observa cómo el agua de la piscina en la que se baña va adquiriendo el color de su propia sangre. Sin posibilidad de descanso, el narrador somete dicho acontecimiento al escalpelo de su perspectiva mordaz, mediante la asociación de este tránsito decisivo en la formación femenina con unas “lentejas con chorizo”, apetitosas *a priori* si no fuera por el color que las une con la visita del nuncio:

Las lentejas con chorizo que ese día mi madre preparara tenían un color pardusco muy similar al del agua manchada. Se pasó toda la mañana guisando. Quería aplacar su furia con las lentejas. Todos menos yo comieron mostrando apetito (150).

Otro de los lugares comunes en el horizonte de expectativas del adolescente es el descubrimiento de la alteridad, del cuerpo ajeno, como medio primero para el hallazgo del suyo propio. Lejos de conformarse con caminar por territorios consabidos, Royuela aprovecha la tipicidad de la acción para escarbar en los recovecos de la parodia, ámbito privilegiado por haber situado la acción en un balneario a mayor gloria de los cuerpos caducos de sus clientes. El narrador, así, toma conciencia de la desnudez masculina a través de un agujerito horadado en la pared gracias al cual don Francisco, vejete sodomita, da rienda suelta a sus estímulos *vouyeristas*:

Era don Francisco. En aquella postura no me pareció tan carcamal, y así, con el agua cayéndole por el cuerpo, se me antojó incluso atlético. Don Francisco clavó los ojos en la rendija por la que andábamos figsando. Debía de ver alguna muesca al otro lado que le llevara a la conclusión de que estaba siendo espiado. Noté que sus pupilas se detenían en las mías y me asusté, pero él sólo podía ver eso, unos ojos que le observaban tras el anonimato de la pared. Sentí frío al saberme descubierto, pero no me moví. Entonces sucedió lo inesperado. Don

Francisco soltó las manos de sus asideros y comenzó a acariciarse el pecho. En un suspiro, los dedos le estaban recorriendo las regiones más pudibundas de su cuerpo. Sentí rubor. El toqueteo era excesivo, malintencionado. Exponía su persona al chorro de la manguera igual que si disfrutara con él. Debía de estar intensificándose la temperatura, a juzgar por el vapor que comenzó a enturbiar la estancia. Tras mucha exhibición de sí mismo, don Francisco se despojó del bañador y allí quedó en cuclillas delante de nosotros, lamido por el agua, acariciándose el miembro de arriba abajo, gozando de la ducha, cada vez más deprisa, fusilado por el chorro a todo placer (220).

Por último, y de nuevo a través de uno de los múltiples agujeros furtivos escondidos entre las paredes del balneario, nuestro muchachete descubre el cuerpo femenino; sin embargo, este rito iniciático adopta tintes de un grotesco cruel, pues las partes pudendas de la víctima pertenecen a su propia tía, y el acto que la pacata muchacha realiza no es sino el ejercicio de un aborto voluntario sobre un bidé; se trata, qué duda cabe, de una rocambolesca situación que, a modo de torrente, se superpone con noticias anteriores del relato, según las cuales la criatura cuya vida ahora se pretende interrumpir había sido concebida por un rijoso seminarista objeto de los deseos de la joven:

La bondad del método aliviaba las hemorroides a los hombres y de opilaciones y coágulos a las mujeres, además de facilitarles el tránsito vaginal. Lo que no se decía a las claras era la verdadera utilidad de aquel invento, ni los efectos vasodilatadores que su uso aparejaba, o que los sulfuros así concentrados ayudaban a librar a las chicas encintas de las consecuencias no queridas de su deleite carnal (255).

Con estos ejemplos hemos querido demostrar cómo el realismo grotesco, corriente de ilustre abolengo en la literatura, se mantiene vivo; y lo hace de la mano de una serie de autores que, como voces singulares dentro de nuestra narrativa, no sólo han decidido surcar sendas tan pateadas en otros tiempos sino, sobre todo, apartarse de las ahora más transitadas. A los nombres hasta aquí analizados habría que añadir muchos otros de la importancia de Javier Tomeo, Ignacio Vidal-Folch y Enrique Vila-Matas, por no citar a otros con una larga trayectoria por recorrer, tal el caso de Carlos Eugenio López y Rafael Reig; pero ese será asunto para otra ocasión.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Santos, Juan Carlos Peinado y Emilio Peral Vega, “Tiempo de saldo en la narrativa española”, *Reseña*, 300 (1998), pp. 7-10.
- , *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*, Madrid, Marenostrum, 2003.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Clarín, Leopoldo Alas, *La Regenta*, ed. Emilio Peral Vega, Madrid, EDAF, 1999.
- Cornago Bernal, Óscar, *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*, Madrid, Fundamentos / RESAD, 2003.
- Huerta Calvo, Javier, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001.
- Longares, Manuel, *Soldaditos de Pavía*, Madrid, Viamonte, 1999.
- , *Extravíos*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- , *Romanticismo*, Madrid, Alfaguara, 2001.
- , *Nuestra epopeya*, Madrid, Alfaguara, 2006. Zavala, Iris M., *La musa funambulesca de Valle-Inclán: (poética de carnavalización)*, Madrid, Orígenes, 1990.
- Mateo Díez, Luis, *La fuente de la edad*, ed. Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 2002.
- Morilla Trujillo, Manuel, “Esperpento y degradación en *La fuente de la edad*”, *Analecta Malacitana*, 2 (1995), pp. 447-457.
- Ortega, Julio, “Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad*”, *La contemplación y la fiesta. Ensayos sobre la nueva novela latinoamericana*, Lima, Editorial Universitaria, 1968, pp. 44-58.
- Peral Vega, Emilio, “Del valor de la risa”, *Revista de libros*, 39 (2000), p. 46.
- , “Palabra y memoria”, *Revista de libros*, 119 (2006), p. 50.
- Pozuelo Yvancos, José María, “La narrativa de Manuel Talens”, *El escritorio de Manuel Talens*, <http://www.manueltalens.com/ensayos/narrativatalnes.htm>, 2000.
- Rabelais, François, *Gargantúa*, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1999.

- Romero Esteo, Miguel *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación*, ed. Óscar Cornago Bernal, Madrid, Fundamentos, Biblioteca Romero Esteo, vol. I, 2005.
- Royuela, Fernando, *El prado de los monstruos*, Madrid, Lengua de Trapo, 1996.
- , *La mala muerte*, Madrid, Alfabeta, 2000.
- , *Violeta en el cielo con diamantes*, Madrid, Alfabeta, 2005.
- Talens, Manuel, *Venganzas*, Barcelona, Tusquets, 1994.
- , *Hijas de Eva*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- , *La parábola de Carmen la Reina*, Barcelona, Tusquets, 1999.
- , *Rueda del tiempo*, Barcelona, Tusquets, 2001.