

## *Grotesco compasivo y carnaval en la narrativa de Luis Landero*

Alfonso Ruiz de Aguirre  
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

---

### ABSTRACT

---

Landero's characters live in a common world, aspire to the sublime and fall into the grotesque, revealed by the deformation, but not degradation, of their humanity; they never lose their dignity, however ridiculous the experiences they must face may be, because the author mixes all three ingredients (routine, sublimation and grotesque) in the same amount; because of their stubborn pursuit of their desires; because author, character and reader share the same inanity. Thus, Landero achieves a kind of grotesque which we shall denominate *compassionate grotesque*.

**Keywords:** Luis Landero, Grotesque, Paradox, Parody, Carnival.

Los personajes de Landero viven en lo cotidiano, aspiran a lo sublime y caen en lo grotesco, que se manifiesta por medio de la deformación, pero no de la degradación de su humanidad; nunca pierden la dignidad, por ridículas que sean las experiencias que afronten, porque el autor hermana estos tres ingredientes sin que ninguno pese más que los otros, porque los redime su obstinación por pelear persiguiendo su afán y porque autor, personaje y lector comulgan en la inanidad. Así se logra un esperpento sensible y carnavalesco al que llamamos *grotesco compasivo*.

**Palabras claves:** Luis Landero, grotesco, paradoja, parodia, carnaval.

---

Landero practica muy a menudo un humor que consiste en contar los sucesos hilarantes de forma perfectamente seria y los sucesos serios de forma totalmente humorística. Cuando esta actitud se aplica a la parodia va mucho más allá del concepto de hipertextualidad propuesto por Genette y trasciende también el de transtextualidad, puesto que lo que se parodia en Landero no son sólo textos, sino actitudes propias de la vida cotidiana, personajes típicos del imaginario colectivo, películas y cualquier otro tipo de referente, literario o extraliterario. Esta parodia contiene habitualmente los rasgos que Bajtín denominó carnalescos en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (Bajtín, 2003).

La principal fuente de lo grotesco en la obra de Landero deriva de la inexistencia de una verdad dogmática absoluta en ningún ámbito: no la hay en el epistemológico, ni en el ontológico, ni en el moral, ni en el estético. Dado que la verdad se construye de modo dialógico, nada ni nadie goza del prestigio, la autoridad, la sabiduría, la bondad o la belleza que le permita escapar de la burla.

Esta actitud nos lleva al humor moderno, kafkiano y landeriano, que nuestro escritor explica así en una charla que dedica a estudiantes de Secundaria: "ponerse muy serio con un lenguaje muy seco, el lenguaje de los manuales de cómo hay que manejar un aparato, al servicio de una visión humorística, ridícula, absurda y maravillosa del mundo" (Landero, 2004b, pp. 44-45).

Cuando el padre de Dámaso intenta mostrarle los ademanes que deben esperarse de un orador, él interpreta los gestos como: "Un espectáculo que en aquellos momentos le pareció meramente asombroso, luego admirable, años después ridículo, luego admirable a la vez que ridículo, hasta que finalmente perdió la capacidad de juzgarlo" (Landero, 2007, p. 76). De hecho, embebido en la seriedad de su discurso, el padre afirma "Y una noche danzaré desnudo a la luz de la luna para celebrar mis esponsales con la soledad. Y entonces la inteligencia sellará mis labios con la flor del silencio" (*ivi*, p. 77). Mientras habla sin parar, da unos pasos de baile, ante el pasmo de su hijo.

En el ejemplo el autor se ha colocado en el extremo contrario al que definía para Kafka: ha narrado la cima de lo solemne con elementos hiperbólicos ridículos. El contraste produce una comicidad que dinamita los principios de autoridad que tanto repelen a Landero: en este caso, queda ridiculizada la autoridad paterna, que intenta convertir a Dámaso en un hombre de bien por la fuerza.

El complejo hilvanado entre realidad y fantasía ha llevado en algunos casos a emparentar a Landero con los escritores del realismo mágico. La biografía que de él presenta el Instituto Cervantes en su página web afirma lo siguiente: "Fascinado por la precisión y el lenguaje, en su obra pueden apreciarse influencias de Cervantes y del realismo mágico latinoamericano, lo que le ha llevado a consagrarse como una figura fundamental de la narrativa en español" (Instituto Cervantes, 2013, s.p.).

Comentando un fragmento de *Entre líneas*, Molina Fernández afirma que "La absoluta simplicidad con que se refiere la salida de la Noche recuerda a la estética del realismo mágico, donde los personajes adoptan como naturales los sucesos más inverosímiles" (Molina Fernández, 2003, p. 553).

No pretendemos en absoluto descartar esta influencia, que existe en Landero, pero creemos que su tendencia a presentar a los personajes emprendiendo las acciones más ridículas con total seriedad, o asumiendo como ciertas las versiones más disparatadas, o relatando con distancia de jurista lo

rotundamente absurdo, en realidad supone una marca más de la influencia que en él ejercen tanto el saber popular como la larga sombra de Kafka. No olvidemos que ambas fuentes se constituyen en el principal estímulo de inspiración para los escritores hispanoamericanos vinculados al realismo mágico. Por ello, Landero cuenta con la mayor naturalidad las maravillas que su primo Paco le descubrió en el día que se fueron juntos a pescar, y se sentaron frente a unas aguas: "Un charco al que no se le conocía el fondo, dijo, de tan profundo como era, ni siquiera los buzos del ejército, y en cuyas simas debía de haber peces tan grandes como los del mar, y algunos nunca vistos, quién sabe si monstruos" (Landero, 2014, p. 53).

Beltrán afirma que en *Juegos de la edad tardía* la "combinación de patetismo y comicidad produce el absurdo" (Beltrán, 1992, p. 36) y relaciona la presencia de los elementos esperpénticos con la singularidad de la idiosincrasia de nuestro tiempo y de nuestras peculiaridades como miembros de la cosmovisión occidental, pero también con los que aparecen en escritores que proceden de culturas muy diferentes en valores y referencias, como el japonés Murakami, con cuya estética coincide la del extremeño en una de las grandes corrientes "más o menos secretas de nuestro tiempo: la que expresa la paradoja de un momento en el que chocan las más altas aspiraciones con las miserias existenciales que alzan barricadas ante un nuevo mundo (Beltrán, 2013, p. 98).

En *El guitarrista*, ni siquiera sabemos si el éxito de Raimundo, que nos cuenta Emilio confiando en las palabras de su primo, responde a la realidad o a la fantasía de *L'Enfant Brillant*. ¿Puche relata a Emilio lo que vivió en París o lo que soñó vivir? ¿Idealiza a propósito para deslumbrar a su entregado auditorio, constituido en exclusiva por su primo adolescente, o, si está fabulando, cree él mismo lo que relata? Incluso si los hechos sucedieron tal y como él nos los presenta, ¿cómo debemos interpretarlos? ¿Nos entrega para ello pistas el autor implícito o prefiere dejarlo a nuestra sensibilidad y a nuestro libre juicio? ¿Reflejan grandeza o ridículo? ¿Alcanzó allí la cumbre del erotismo y el arte o no fue más que un pobre gañán dedicado a satisfacer a señoritos franceses y nostálgicos españoles que se dejaban caer por un local pintoresco hambrientos de evocación o de novedad?

Como señala Nieto de la Torre, "gran parte del humor de Luis Landero viene producido por los desajustes quijotescos entre la realidad cotidiana y el ideal al que los héroes aspiran" (Nieto de la Torre, 2013, p. 71). Tal procedimiento da lugar a un héroe grotesco "donde los extremos se tocan en un punto intermedio entre lo patético y lo disparatado. El humor surge entonces como catarsis, como fruto de esos desajustes irónicos o sarcásticos entre los afanes de los personajes y la perspectiva del narrador (*ibidem*). Más que contrastar con el narrador, que en este caso aparece en primera persona, y en otros cede la perspectiva a los personajes para mostrarnos una omnisciencia multiselectiva, creemos que el choque se produce entre los afanes de los personajes y la omnipresencia del autor implícito.

En el mismo año de la publicación de *Juegos de la edad tardía*, Miguel García-Posada, en la entrevista que realiza a Landero define así el humor en su obra:

Toda la novela está transida de humor: un humor a veces muy tierno, y otras clara y contundentemente grotesco. Con el primero logra el autor momentos conmovedores, cuando no deliciosos, en el segundo consigue pasajes

enormemente divertidos (irónicos o crueles): uno se ríe con esta novela. Tal humor es cervantino, pero también expresionista (Valle-Inclán, Gombrowicz), e incluso surrealista o «absurdo»: el mejor Mihura me parece gravitar en determinados momentos (Landerero, 1989b, p. IV).

Mencionábamos antes la rebelión contra la dictadura de un mundo hostil que exige lo imposible, identificada fundamentalmente con la figura del padre. La burla de la autoridad constituye uno de los temas básicos en la narrativa de Luis Landerero, puesto que ésta constituye una de las fuentes de sufrimiento que marcaron su vida: con diferencia, la que más ha perdurado en el recuerdo y la que aparece de forma más recurrente y connotada.

Landerero cuenta que durante la adolescencia carecía de una conciencia clara de la época en que vivía y, aunque sabía que existía un dictador, éste no suponía para él amenaza alguna. Las amenazas que lo rodeaban tenían rostros muy concretos:

A mí aquel hombre [el dictador], o aquel espantajo, se me figuraba tan inofensivo e irreal como verídicos e implacables eran los otros dictadores: mi padre, por ejemplo, o los capataces y jefes de personal de los talleres, ultramarinos y oficinas en que trabajaba por entonces. De tales dictadores privados me llovían a mí los sopapos diarios, y ellos también eran quienes propiciaban aquellos madrugones laborales que son una de las cicatrices que tengo en el alma para siempre (Landerero, 1995, p. 293).

Un asunto muy vinculado a la concepción vital del carnaval, cuyo humor se propone romper con las jerarquías, alcanzar un marco de igualdad universal en la burla y la fiesta y ofrecer al pueblo, sometido por una autoridad asfixiante, la posibilidad de habitar, aunque fuera durante un tiempo limitado, en un universo con reglas dulces.

Las novelas de Landerero nos presentan las historias de personajes que se atreven a vivir una "segunda vida" (Bajtín, 2003, p. 16) carnavalesca, parodia de la vida cotidiana que se les impone desde fuera y del ideal vinculado al hombre ejemplar que han diseñado quienes controlan el edificio ideológico, parodia de quienes les imponen tan graves cargas. Se trata de un "mundo al revés" (*ivi*, p. 16) en el que Gregorio puede ser poeta e ingeniero y Raimundo virtuoso de la guitarra, porque en él las jerarquías y las exigencias externas se difuminan hasta desaparecer. Bajtín distingue dos grandes tendencias históricas en el arte y la literatura a las que designa con los nombres de canon grotesco y canon clásico (*ivi*, p. 29), si bien indica que las interacciones entre ambos han sido siempre numerosas: "luchas, influencias recíprocas, entrecruzamientos y combinaciones" (*ivi*, p. 26).

Se hace preciso, en primer lugar, definir *lo grotesco*. El término proviene, según Basañez (Basañez, 1998, p. 15), del italiano "grottesco", y éste del italiano antiguo o del siciliano "grutta", que deriva del latín "CRYPTA", derivado a su vez del griego ὑβπτη, bóveda subterránea o cripta, que proviene del verbo ὑβπτειν, ocultar:

En castellano se introduciría la forma «grutesco» a mediados del siglo XVI, siendo a finales del siglo XVIII cuando se adopta el uso del vocablo «grotesco»,

---

<sup>1</sup> Prácticamente idéntico lo encontramos en *¿Cómo le corto el pelo, caballero?* (Landerero, 2004, p. 143).

que ha permanecido hasta nuestros días. De acuerdo con sus raíces etimológicas, este término haría referencia a todo aquello que pudiera encontrarse oculto bajo la superficie de lo que conocemos como mundo visible (*ivi*, pp. 15-16).

Kayser precisa que el arte que fue denominado con tal nombre no era "autóctonamente romano sino que, como nueva moda, había llegado relativamente tarde a Roma, allá por la época de transición" (Kayser, 1964, p. 17).

Bajtín recuerda que, en el siglo XV, unas excavaciones realizadas en las Termas de Tito, en Roma, descubrieron un tipo de pintura ornamental que no guardaba relación alguna con los motivos y las técnicas conocidas en aquel momento, y que, poco después, esas mismas decoraciones fueron apareciendo en distintos lugares de Italia (Bajtín, 2003, p. 35). Lo grotesco supuso una notoria novedad, no sólo por su originalidad, sino por su abierto desafío a los cánones clásicos y por su nuevo concepto de belleza: "El descubrimiento sorprendió a la opinión contemporánea por el juego insólito, fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban entre sí" (*ibidem*). Algunos de los elementos que describe Bajtín nos sirven para explicar el concepto de grotesco en Landero, y también el de realidad ambigua, cambiante, escurridiza, caprichosa, ambivalente, que encontramos en su producción:

No se distinguían las fronteras claras e inertes que dividen esos «reinos naturales» en el ámbito habitual del mundo: en el grotesco, esas fronteras son audazmente superadas. Tampoco se percibe el estatismo habitual típico de la pintura de la realidad: el movimiento deja de ser de formas acabadas (vegetales o animales) dentro de un universo perfecto y estable; se metamorfosea en un movimiento interno de la existencia misma y se expresa en la transmutación de ciertas formas en otras, en la imperfección eterna de la existencia (*ibidem*).

La valoración artística de lo grotesco fue desde su origen poco halagüeña. El arquitecto romano Vitruvio, que había estudiado el arte de la época de Augusto, consideró que lo grotesco no era más que una moda bárbara que consistía en pintarrajar las paredes con espantajos en lugar de mostrar la pericia artística dibujando figuras claras y armónicas. A su juicio, lo grotesco violaba los cánones clásicos y contravenía las proporciones naturales, donde se origina la belleza. Sobre tal opinión, Vasari realizó "El primer intento de análisis teórico, o, para ser más precisos, de simple descripción y apreciación del grotesco", que, por supuesto, resultó muy desfavorable (Bajtín, 2003, p. 36). Salvando las distancias, podríamos comparar estas reacciones a las que originaron en su día las primeras vanguardias.

Lo grotesco, para Durán, ha existido y existe, con distintas funciones y técnicas, en todas las épocas, pero tiende a florecer en tiempos de crisis e incertidumbre. Así ocurrió "hacia fines de la Edad Media, al terminar la era racionalista y comenzar el romanticismo" (Durán, 1996, p. 122), y así ocurre en tiempos como los nuestros, donde desfallecen los grandes conceptos morales, religiosos, sociales y políticos, y el ser humano queda huérfano de referentes: "Cuando los dioses se debilitan o mueren, cuando declina un sistema de ideas, se produce una bajamar en la historia: las aguas, al retirarse, dejan abandonados en la playa multitud de objetos heterogéneos, irreales, turbadores" (*ibidem*).

Estos *objetos*, religiosos, culturales, ideológicos, gnoseológicos, son los que se encuentran en su interior, en total caos, los personajes de Landero, y con ellos se ven obligados a reconstruir su ser en mitad de un universo que no

comprenden. Piezas sueltas de un puzle que tal vez no casen entre sí, que tal vez no sean capaz de formar una figura con sentido, pero que, en definitiva, son las únicas de las que disponen.

Bajtín señala que "Las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre" (Bajtín, 2003, p. 14), ya que "La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta. Son estos momentos precisamente (bajo las formas concretas de las diferentes fiestas) los que crearon el clima típico de la fiesta" (*ibidem*). Magnífica explicación de la importancia de lo lúdico y lo festivo, de inmediata aplicación a la obra de un autor cuyos personajes deben morir para resucitar: Gregorio va muriendo para que Faroni se haga cada vez más fuerte y la muerte de Faroni alumbró a un nuevo Gregorio; Raimundo Puche muere para que nazca *L'Enfant Brillant*, y éste muere para que renazca el campesino que regresa al pueblo con el fin de casarse con su novia y vivir la misma vida que llevaron sus antepasados desde tiempos inmemoriales; el Emilio ingenuo que vegetaba en la academia y madrugaba para dirigirse al taller que tanto odiaba muere para que nazca un muchacho vigoroso capaz de escapar de la trampa de la hormiga león.

Cuando hablamos de momentos de crisis nos referimos a ésta en dos direcciones: en el ámbito histórico en el que vivimos, la crisis queda asociada a los valores del dialogismo en su lucha contra el dogmatismo monológico; en el devenir de los personajes de Landero la encontramos ineludiblemente ligada al momento crucial de tránsito que cada uno atraviesa: para Gregorio, desde la madurez hacia la edad tardía, para Emilio desde la adolescencia a la juventud.

Otro concepto útil para comprender el funcionamiento de los elementos carnales en Landero viene determinado por el concepto de *humor cruel*, que Bajtín extrae de la *Introducción a la estética* de Jean-Paul. Conviene abstraerse del nombre y contextualizar el significado del segundo término, puesto que Jean-Paul

Tiene una concepción muy amplia del mismo, que supera los límites de la literatura y el arte: incluye dentro de este concepto la fiesta de los locos, la fiesta de los burros («misas de los burros»), o sea los ritos y espectáculos cómicos medievales. Entre los autores renacentistas cita con preferencia a Rabelais y a Shakespeare. Menciona en especial la «ridiculización del mundo» (*Welt-Verlachung*) en Shakespeare, al referirse a sus bufones «melancólicos» y a Hamlet (Bajtín, 2003, p. 43).

En realidad, su concepto de la crueldad entraña significados connotados muy positivamente:

Jean-Paul comprende perfectamente el carácter universal de la risa grotesca. «El humor cruel» no está dirigido contra acontecimientos negativos aislados de la realidad, sino contra toda la realidad, contra el mundo perfecto y acabado. Lo perfecto es aniquilado como tal por el humor. Jean-Paul subraya el radicalismo de esta posición: gracias al «humor cruel» el mundo se convierte en algo *exterior*, terrible e *injustificado*, el suelo se mueve bajo nuestros pies, sentimos vértigo, porque no vemos nada estable a nuestro alrededor (Bajtín, 2003, p. 44).

Aunque no emplearemos el término, porque creemos que resulta preferible hablar de *humor carnalesco*, que incluye estas características y otras,

hay mucho de este llamado *humor cruel* en Landero y en sus personajes como creadores de sus respectivas narraciones fantásticas: en su intento de aniquilar lo perfecto para regenerarse y reafirmarse, en el radicalismo con el que se rebelan contra un mundo hostil y se refugian en su fábula, en el vértigo que les produce, paradójicamente, no la inestabilidad del mundo que los rodea, sino más bien el exceso de estabilidad del universo monótono y siempre siniestramente igual a sí mismo en el que habitan.

Una de las innegables grandezas de Luis Landero es su capacidad, al alcance sólo de grandes escritores, de dibujar la caricatura sin que la humanidad de los personajes sufra la menor mella. Resulta ilustrativa al respecto la actuación de Burriac en el Barcelona. Tras un gran silencio, comenzaba su espectáculo; al cuarto de hora comenzaba a sudar por el esfuerzo y el calor de los focos y

echaba afuera toda su furia y el desencanto de la vida. Toda su biografía, la historia de sus penas y de sus más lejanas ilusiones, la niñez, las dos guerras, la nostalgia y la rabia de España, todo se concentraba y concurría en ese número estelar. Era un alarde de fuerza y virtuosismo" (Landero, 2002, p. 57).

La ridiculez de la actuación no altera ni deprecia en absoluto su sinceridad ni la robustez de la pena que nutre su arte tragicómico, de modo que cuando su sudor salpica a los espectadores y sus viandas el auditorio no muestra signo alguno de desagrado: "Le gustaba incluso. Le parecía auténtico, y que el sudor confirmaba la verdad sincera<sup>2</sup> de aquel baile" (Landero, 2002, p. 58). Para alcanzar la máxima cota de esperpento, Landero recurre a una comparación que alguno puede considerar irreverente: "Con la cara flaca y angustiada, y aquellos brazos resaltados de venas, recordaba a Cristo en sus últimos trances (*ibidem*). Burriac queda retratado al mismo tiempo como el Cordero de Dios en el más trágico momento de la pasión y como un bufón.

Del mismo modo que en el realismo mágico no se acierta a distinguir la realidad de la fantasía, en el fragmento del restaurante español Barcelona que antes reprodujimos resulta difícil distinguir si el público admiraba a los flamencos o se mofaba de ellos, si el éxito de las actuaciones provenía de su profundidad artística o de su comicidad, de la ignorancia del público o del sentimiento (sincero, patético, conmovedor, ridículo, esperpéntico) de los que actuaban: recordemos que hasta el sudor con el que Burriac salpicaba los platos era aplaudido por un auditorio entregado, no sabemos si al arte o a la mofa.

El humor y la ironía son armas fundamentales con las que Landero trabaja para dibujar su particular concepción de la literatura, de la vida, de la persona, y a pesar de que no son ajenas al sufrimiento humano, no llegan cargadas por la munición cruel y desintegradora de Valle-Inclán, sino que se eleva por medio de la fantasía sobre el patetismo:

La risa aparece en *Juegos de la edad tardía* elevándose por encima de las situaciones irremediabiles, y liberando a Olías de la opresión de sus engaños. Con recursos irónicos la narración interrumpe y supera los momentos patéticos,

<sup>2</sup> No se trata de una redundancia. Para Raimundo hay distintas verdades: unas se construyen sobre la apariencia, y de ahí su interés por "hacerse valer"; otras, como ésta, se construyen sobre el sentimiento sincero. Pero todas son verdad, de modo que quien sabe ataviarse como artista, en cierto modo, ya lo es.

desplazándolos mediante un discurso abierto a todas las posibilidades de la imaginación. En la faceta del contenido esto significa una amplísima libertad de invención temática e ideológica. En este marco caben todos los elementos extraordinarios que flotan en la atmósfera de *Juegos de la edad tardía* (Beltrán, 1992, p. 39).

La misma afirmación puede aplicarse sin matices a *El guitarrista* y a todo el grueso de la producción de nuestro autor.

Señala Ortega que la comedia vive sobre la tragedia como la novela sobre la épica (Ortega y Gasset, 1914, p. 199) y que "como el carácter de lo heroico estriba en la voluntad de ser lo que aún no se es, tiene el personaje trágico medio cuerpo fuera de la realidad. Con tirarle de los pies y volverle a ella por completo, queda convertido en un carácter cómico" (*ivi*, p. 197).

Landero intenta explicar del siguiente modo el peculiar sentido del humor que encontramos en *Juegos de la edad tardía*, el mismo que luego desarrollará en sus otras obras: "La novela, al tratar el tema de la derrota y naufragio existencial, se prestaba al patetismo. Y la mejor manera que encontré de soslayarlo fue, evidentemente, un cierto sentido del humor" (*apud* Beltrán, 1992, p. 43).

Manuel Durán defiende que "Lo grotesco es anticlásico, antihumanístico. El lugar del hombre en el planeta, en la historia, en el cosmos, es puesto en entredicho: dentro de la atmósfera de lo grotesco no tenemos más remedio que dudar de la dignidad del hombre" (Durán, 1996, p. 229). Sin embargo, no encontramos en la grotesca actuación de Burriac un ápice de merma en su dignidad.

Analizando la obra de Valle-Inclán, Salinas afirma que en él "personas, ademanes, escenas, aspiran furiosamente, con furia esperpéntica, a ser modelos de indignidad plástica" (Salinas, 1947, p. 222), y se pregunta a continuación: "¿Acaso no se trata de una verdadera operación de rebajamiento de la humana dignidad, de indignificación, ésa de retorcer las figuras, contorsionar las actitudes, poner muecas donde hay caras, pintarrapear las delicadas coloraciones del mundo" (*ibidem*).

La respuesta es afirmativa. Valle-Inclán rebaja la dignidad humana hasta límites subterráneos, insospechables. Parte de la genialidad de Landero estriba en conseguir un grotesco clásico y humanístico, pero sobre todo popular, en la línea de estudio de Bajtín, sin merma de esta dignidad. De este modo, abre un nuevo camino lleno de posibilidades originales al viejo esperpento.

El DRAE define esperpento como "Hecho grotesco o desatinado" en su primera acepción y como "Género literario creado por Ramón del Valle-Inclán, escritor español de la generación del 98, en el que se deforma la realidad, recargando sus rasgos grotescos, sometiendo a una elaboración muy personal el lenguaje coloquial y desgarrado". En cualquier caso, como bien señala Salinas, "El esperpento no se quedó confinado al tipo de obras dramáticas al que dio nombre. Es más que un género, es más que un estilo y una técnica: es una nueva visión de la realidad humana" (Salinas, 1947, p. 239).

Durán entiende el esperpento en un ámbito que supera lo literario, y que encaja muy bien con la línea en la que lo concibe Luis Landero:

---

<sup>3</sup> Aunque no señalemos todas las citas que nos confirman en nuestra convicción de la imposibilidad de aplicar a Landero el término *realista*, pensamos que ésta, en especial, resulta especialmente significativa.

¿Qué es el esperpento? No, en rigor, un género literario: más bien una actitud, un ingrediente estilístico, una manera de ver las cosas, de deformarlas para que la imagen externa traduzca y simbolice la imperfección, lo absurdo, lo tragicómico, lo monstruoso, de personajes y situaciones (Durán, 1996, p. 110).

Sin duda los elementos paródicos en Landero toman un carácter esperpéntico, puesto que se acentúan los rasgos grotescos y se deforma en ellos la realidad. A diferencia de Valle Inclán, el propósito inmediato del esperpento en Landero no es la crítica social, y el resultado en su obra no nos deja el amargo sabor de boca que extraemos de la lectura de las obras del gallego, que bucea en los pozos más sucios de la mezquindad y la insignificancia humanas.

Buen ejemplo de cómo se manifiesta el espacio esperpéntico en *El guitarrista* es el llamado Hogar del Artista:

El Hogar del Artista estaba en una callecita cercana a la Plaza Mayor y era un local sombrío instalado en un sótano: una barra hecha con cuatro tablas sin pulir y pintadas burdamente de verde y una sala con mesas y sillas de tijera. Todo pobre y desangelado, y con sólo unas estufillas de alambre, el suelo de losetas rotas, débil y fría la luz de las bombillas, sordos y precavidos los pasos que por una escalera empinada y lóbrega bajaban hasta allí (Landero, 2002, p. 180).

Como se ve, poco hogar; como se verá cuando Raimundo comience con su discurso, pocos artistas. El autor implícito sigue jugando a la ironía: primero eleva el registro del discurso con el solemne nombre y después nos remite a una realidad vulgar y sórdida.

Incluso Raimundo es consciente de que necesitará mucha palabrería para contrarrestar la impresión que el ambiente del local provoca en Emilio, de modo que tiene que comenzar su discurso con la constatación de su insignificancia: "Te parecerá poca cosa, primo, pero este lugar, aquí donde lo ves, tiene su historia y su importancia" (Landero, 2002, p. 180). Raimundo sólo escucha a su deseo, pero Emilio escucha también a sus sentidos. Como en el esperpento, el espectador sufre el choque violento entre el lirismo, lo patético, y el disparate; entre lo que conduce a la carcajada, a la sonrisa, al llanto o al estupor.

Entrados al Hogar, Raimundo señala a un hombre todavía joven que ocupa el extremo de la barra y lo presenta como el guitarrista que recorrió el mundo con las mejores compañías y fue alabado por El Niño Ricardo. Un eximio artista de amplio repertorio que sería un buen maestro para Emilio. Sin embargo, su primo le pregunta de inmediato: "Y, si es tan bueno, ¿por qué está aquí y se le ve tan triste?" (Landero, 2002, p. 181). Lo patético de la respuesta contrasta con el coro de chunchunes, rondallas y coños que la sustentan:

Porque poco a poco fue perdiendo la vista y ahora es ciego total, y así lleva ya cinco o seis años. Vende cupones y da clases particulares. Y forma parte de una rondalla de ciegos. Con todo lo que sabe, y ahí lo tienes, haciendo sólo el chunchún del acompañamiento. Y para que veas tú lo que es el mundo. ¿A que no adivinas cuál es el recuerdo más claro y puro que conserva? No es un secreto,

---

<sup>4</sup> Una pregunta muy interesante para mostrar el uso esperpéntico de las palabras que dan nombre al Hogar del Artista: si esto es un asilo para fracasados, ¿qué pinta aquí alguien bueno en su profesión?

él mismo lo va diciendo por ahí: el del coño de una novia que tuvo. Dice que ese recuerdo se va comiendo a todos los demás. ¡Y mira que ha viajado y ha visto mundo y ha conocido gente! Pues todo se le va borrando menos eso. Para que veas, primo, la fuerza del amor, y cómo el tiempo cura con sal el ansia de vivir" (*ibidem*).

Desde luego, el recuerdo del coño de la novia comiéndose a todos los demás recuerdos supone un auténtico reto para quien quiera mantener el tono patético y lastimoso del texto separado del humor y del espíritu carnavalesco. Qué gran ejemplo de la fuerza del amor. Y qué gran frase, y qué terrible, y qué demoledora, la última, si la sacamos de su contexto paródico: "El tiempo cura con sal el ansia de vivir". Y, paródica o no, qué cierta. Y qué magnífico contraste ejerce su solemnidad con la imagen del coño devorador.

Bajtín desconfía de los efectos que la erudición pueda tener en lo grotesco, puesto que, en su opinión, "El grotesco degenera, al perder sus lazos reales con la cultura popular de la plaza pública y al convertirse en una pura tradición literaria" (Bajtín, 2003, p. 37).

Landero, que tantas veces ha manifestado el carácter sospechoso de lo oficialmente literario y ha sabido buscar en las raíces de lo popular, ha conseguido mantener en su obra el espíritu de lo carnavalesco sin renunciar a su sabiduría culta, académica, de lector empedernido y de buen conocedor de los textos clásicos y contemporáneos.

Su fuerte vinculación emocional con la milenaria tradición rural y con la literatura oral le permiten mantener estos lazos de unión con la cultura popular, que se descomponen en el vertiginoso mundo de los teléfonos móviles, las redes sociales y las videoconferencias con el hemisferio terráqueo opuesto, a marchas forzadas, pisoteados por el espíritu de la aldea global, la absoluta preponderancia de los valores urbanos y el progreso acelerado.

Para Landero los mismos elementos grotescos que convierten a los personajes en seres ridículos, dignos de risa, les dan la oportunidad de autorregenerarse y de convertirse en aquello que siempre desearon ser. Su creación, la novela que de sí mismo escriben con sus palabras, es una fiesta que les brinda el espacio de una nueva vida

Bajtín señala que bajo el régimen feudal "la relación de la fiesta con los objetivos superiores de la existencia humana, la resurrección y la renovación, sólo podía alcanzar su plenitud y su pureza en el carnaval y en otras fiestas populares y públicas" (Bajtín, 2003, pp. 14-15). Así, la fiesta se convertía en la oportunidad para el pueblo de sumergirse en esa segunda vida donde "temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia" (*ivi*, p. 15).

Del modo descrito por Bajtín, Raimundo consigue, a pesar de su zafiedad, convertirse en una estrella de la guitarra y Adriana logra ser la heroína de un drama romántico y la protagonista de un cuento de princesas y ogros.

Salinas explica que la estrategia de deformación en Valle-Inclán conlleva una necesaria ambigüedad, puesto que por un lado "nos entrega al mundo y a los hombres sistemáticamente deformados y se encarniza en desequilibrar y sacar de quicio — es decir, de sus normas — a las figuras clásicas, a los personajes trágicos" (Salinas, 1947, p. 231), pero por otro debe someterse en el proceso de deformación a una matemática perfecta que se propone paradójicamente "que el horror del deformar cause admiración por el arte maravilloso con el que se

realiza" (*ibidem*). De este modo consigue monstruos, pero fruto de un arte, y por lo tanto objeto de belleza, como los "serenos, nobles, tremendos adefesios velazqueños de tres siglos antes" (*ibidem*).

Landero, al igual que Valle, es capaz de mantener esa matemática perfecta a la vez que deforma; sin embargo, él no recurre a la deshumanización de los personajes durante este proceso y, más que "serenos, nobles", nos devuelve a los "tremendos adefesios velazqueños" de un modo muy distinto: exhaustos por el peso del afán, adorablemente vulgares y comprometidos hasta la médula con sus sueños imposibles.

La visión de Vallé-Inclán convierte a sus personajes en marionetas sin alma cuyas cuerdas domina un espíritu cruel en su jocosidad y explicita con palabras el símbolo sin descanso:

El prestamista Pereda [personaje de *Tirano banderas*] que se imaginaba tener recursos e iniciativa, acaba como «pelele», arrastrado por el caballo de Zacarías; las ramerías de Cucarachita son «peponas amulatadas», y si en este caso el carácter de juguete podría explicarse porque su profesión las cosifica y convierte en objeto de comercio, la explicación no servirá para dilucidar la condición de los ciudadanos pacíficos, los no revolucionarios, a quienes se califica de «muñecos olvidados tras de los juegos» (Gullón, 1988, p. 385).

Esta visión del escritor convierte a sus personajes en muñecos, mientras los de Landero, en cuya obra el símbolo de la marioneta es sólo ocasional, mantienen, como don Quijote subido a Clavileño, en la cima de lo ridículo, el talante humano que les hace ignorar a quienes los desprecian y encontrar motivo de gloria en lo digno de su afán imposible.

Poco tienen que ver estos personajes deshinchados de Valle con el quijotesco Matías Moro, dispuesto a montar su particular Clavileño y apurar el cáliz que se le brinde hasta las heces: "Y como había hecho cuanto había podido, y había arriesgado lo poco que tenía y ya no le quedaba apenas nada que perder, tampoco lo perseguiría el remordimiento de no haberse atrevido a ser feliz" (Landero, 1999, p. 345).

Los aspectos kafkianos de la imagen de Matías, resignado por no haber podido traspasar el umbral de la felicidad, pero razonablemente satisfecho de haberlo intentado, son innegables. Nos recuerdan al cuento "Ante la ley", recogido en *Un médico rural* (Kafka, 2009) y publicado, tras la muerte del checo, en el capítulo noveno de *El proceso* (Kafka, 2010). Un campesino llega ante las puertas de la ley, que custodia un guardián. Como la puerta está abierta, el campesino piensa en entrar, convencido de que cualquiera puede acceder a la ley, pero el guardián le niega el paso y le advierte del enorme poder de todos los guardianes que custodian el camino. Asustado, el campesino espera durante años. Intenta sobornar al guardián, que acepta sus presentes para que no sienta que no ha hecho cuanto ha podido por entrar. Al final el campesino, consciente de que se aproxima su muerte, pregunta al guardián por qué en todos esos años nadie más ha intentado franquear la puerta. El guardián le descubre que nadie podía hacerlo, porque la puerta era sólo para el campesino, y le anuncia que ahora se dispone a cerrarla.

La felicidad y la ley deberían ser accesibles para todo el mundo, pero no lo son. Los hombres lo descubren y se sienten a menudo, no sólo impotentes, sino también culpables por no ser capaces de vencer este obstáculo que arruina sus vidas. No les queda más consuelo que el haberlo intentado. En esta línea se

plantea su disculpa Matías Moro. El abuelo Olías, en su formulación del afán, va más lejos: hay que escoger a propósito puertas infranqueables para que, cuando llegue el fracaso que siempre aniquila las empresas humanas, sintamos el alivio de justificarnos en la imposibilidad de nuestros propósitos.

Esta obstinación en la pelea menuda y cotidiana dignifica a los personajes, como dignifica al campesino incapaz de enfrentarse al guardián. En ello encontramos una más de las razones por las que Landero es capaz de mirarlos desde lo alto a la vez que introduce en ellos las semillas de su propio ser, de su propia obstinación por lo imposible, de su propio afán, de su propio "deseo de ser un gran hombre y de hacer grandes cosas" (Landero, 1989, p. 48). Así evita convertirlos en meras marionetas, y asume sus mitos, especialmente el del afán, desde la comprensión y la empatía.

Beltrán sostiene que el símbolo del hombre inútil ha sido cultivado por la literatura rusa, y también por distintos escritores españoles. Cita como ejemplo de los últimos a Andrés Hurtado en *El árbol de la ciencia*, al protagonista de *El profesor inútil* de Jarnés y a Pedro en *Tiempo de silencio*. Señala en ellos una interesante característica común:

Se trata de autorretratos deformados en proporción variable según la dimensión grotesca de la obra. En el caso que nos ocupa, esa dimensión grotesca es elevada, por lo que la calificación de «inútiles» se queda corta. «Inmaduros» es un término más apropiado. De hecho, al símbolo del hombre inútil Landero le suma rasgos del hombre ridículo, otro símbolo de amplia presencia en la literatura moderna (Beltrán, 2013, p. 85).

Creemos que una de las principales razones de que Landero sea capaz de caricaturizar sin deshumanizar es que se apoya en sí mismo, en su biografía, en sus sentimientos, en sus percepciones, en sus intuiciones, en su propia experiencia de ser humano, para crear a sus personajes y, al identificarlos consigo mismo, al hacerlos a su imagen y semejanza, los libra del desprecio y del desdén del autor implícito y del lector. Para él, no sólo sus personajes, sino todos los hombres compartimos "nuestra cómica condición humana" (Landero, 2014, p. 112).

Landero sabe muy bien que sus personajes repiten el mismo modelo que rige en su alma, y que se repite en sus distintas novelas. Por ello, en cierta ocasión, cuando se dispone a comenzar a escribir exclama: "¡Oh, no, Dios mío, otra novela no, otra vez no! Otra vez el hombrecillo gris y sus grandes o pequeños afanes, no" (Landero, 2014, p. 24). Hombrecillo gris Landero, hombrecillos grises los lectores, hombrecillos grises los personajes. Todos hombres inútiles.

También en este sentido de soporte autobiográfico del esperpento se encuentra Valle-Inclán en el plano opuesto de Landero.

Al estudiar el esperpento, Buero Vallejo sitúa en las raíces de lo español esta concepción del mundo y nos muestra cómo el punto de vista del autor debe situarse en las alturas, "pues sólo desde ellas puede advertirse la risible pequeñez de la criatura humana y la endeblez de los mitos que se forja para creerse importante" (Buero Vallejo, 1996, p. 135). Para lograrlo, el autor no puede mirar a

---

<sup>5</sup> Es bien conocida la definición que el patriarca de los Olías ofrece del afán como el "deseo de ser un gran hombre y de hacer grandes cosas, y la pena y la gloria que todo eso produce".

los hombres como si fueran iguales que él, "sino como a diminutas marionetas que, creyéndose libres, encuéntranse sujetas a los hilos de sus condicionamientos sociales y a aquellos otros que mueve a su placer —único ser libre frente a sus muñecos— el escritor mismo" (*ibidem*). Valle es el pantocrátor que observa con desprecio a su creación desde su perfecta compostura de demiurgo. Landero baja a charlar con sus criaturas y deja que la risa los envuelva a todos.

Por más que distintas tendencias críticas hayan abogado por renunciar al contexto histórico de la época y a la biografía del autor para acercarse con mayor objetividad al estudio de la obra, en ocasiones la personalidad del escritor resulta determinante para comprender las características y los matices de su obra. Para entender la diferencia entre el esperpento en Valle y en Landero conviene tener en mente las líneas que Manuel Azaña nos regala recordando a Valle-Inclán, en las que la potencia del sarcasmo no oculta el fondo de verdad que revelan:

El personaje a quien Valle-Inclán ha transmitido su nombre y su figura es un semidiós movido por el afán de la justicia absoluta. Sus odios, su crueldad verbal, su intransigencia, pueden invocar, en el origen, un motivo de interés público aceptable. Es un héroe desprovisto de misericordia que ha tirado muchas piedras porque estaba libre de pecado. Se sitúa, naturalmente, en la extrema oposición. Es una picota de lo mediocre y de lo malo: un anticipo del juicio final para los chirles, los hipócritas, los vividores; es un hurón que vocifera sus despegos. Pero esa justicia, que ama tanto, no la aprende en otros ni menos la recibe de una ley exterior. Valle-Inclán es el hombre de la ley propia, que desprecia la jerarquía social y legal «porque está corrompida» (Azaña, 1923, p. 87).

Frente a esta posición elitista y aristocrática, tan propia del Modernismo turriemburnista, de quien se siente superior a los demás, Landero rezuma humildad por ser hombre y orgullo de pertenecer a ese pueblo que revela su cosmovisión, en la senda que señala Bajtín para el triunfo de lo popular, especialmente en la manifestación de su espíritu carnavalesco. Landero realiza abundantes juicios sociales porque es una persona sensible a las injusticias y a la ignorancia, pero no lo encontramos nunca presentándose como modelo de justicia o sabiduría, ni mostrándose superior a sus criaturas. Ni juzga ni condena: se agacha para ponerse a su altura y se ríe, con ellas, de ellas y de sí mismo.

Como el viejo guitarrista que recuerda aquel lejano coño, Raimundo, adornado de grandeza y de miserias, de tragedia y fracaso, bien podría ser uno más de los personajes que frecuentan la buñolería de San Ginés y el callejón del Gato:

En ese momento [escribe Emilio sobre su primo] volví a darme cuenta de que tenía un atractivo tosco pero nada vulgar. Los ojos azules ponían en él un subrayado anómalo sin mezcla de exotismo. No dijo nada hasta que nos sirvieron y echó el primer trago. No sé por qué, pero en su manera de tomar la copa y de llevársela a los labios, con la apasionada sofisticación y la sincera trascendencia de quien suele mantener un trato laboral con las cosas, me pareció ver de pronto un signo trágico. La pincelada breve que acaso resumía la trayectoria entera de

una vida, hecha de tentativas, de sueños, de promesas, y condenada finalmente a la insignificancia y al desastre (Landeró, 2002, p. 142).

Raimundo es atractivo y se arriesga a vivir sus sueños, pero su falta de cualidades lo condena a la inanidad y al esperpento.

Por supuesto, no es el único que encajaría en *Martes de Carnaval*. La mayoría de los personajes de la obra, y especialmente los que forman parte del mundo del espectáculo, pasarían inadvertidos en la obra de Valle. Considérese el ejemplo de Antonio Abril, el Abrileño, que, según Raimundo, dominaba todos los cantes y era una enciclopedia del flamenco, que "se codeó con Caracol y con Mairena", pero no pudo dejar constancia grabada de su arte, salvo en una cinta donde se le oye muy confuso, y ahora no es más que "un hombre ya muy viejo, y muy gordo, que llevaba un cajón sujeto al cuello con una correa pringosa y que estaba sentado con las piernas muy abiertas y los puños clavados en los muslos con cierto empaque de caballista jerezano" (Landeró, 2002, p. 181). El Max Estrella del cante vive ahora de aquel pequeño cajón: "Vende tabaco, gasolina, piedras de mechero, regalices, condones, imperdibles y otras cosas así. Y sólo bebe Coca-Cola —y era verdad, porque tenía delante de sí, intacta, solemne y dramáticamente vertical, una botella de Coca-Cola" (*ivi*, p. 182). Raimundo aconseja a su primo que lo trate con respeto y se gane su voluntad, porque puede enseñarle mucho.

El parecido entre las distintas historias que va conociendo llevan a Emilio a formularse una conjetura de futuro bastante razonable, que no anima mucho a engolfarse por el camino del arte:

Había otros hombres, en la barra, en las mesas, y yo pensé que todos tendrían alguna historia heroica y triste que contar. No sé por qué, me imaginé allí a Raimundo, ya viejo pero igual de elegante y charlatán que ahora, evocando el pasado con la misma fe y la misma pasión con que solía hablar del futuro (Landeró, 2002, p. 182).

Nada tiene que envidiar a la miseria grandiosa de los personajes de Valle el aspecto de la comitiva artística que forman los ídolos de Rives, hasta el punto de congelar la sangre del protagonista:

Trascendía un ambiente de inminencia y de euforia en torno a una furgoneta adornada con cintas de colores y cadenas de verbena y estrellas doradas de cartón, y sobre el techo de la cabina unas grandes letras en relieve espolvoreadas de oro, imitando el colosalismo de algunos títulos de películas épicas, donde ponía: LOS NUEVOS ÍDOLOS. La furgoneta tenía algo de cosa navideña o circense. [...] Y al contemplar aquella escena yo me deprimí y me dieron ganas de darme la vuelta antes de que me vieran parado allí con la maleta y la guitarra y me identificaran como a uno de los suyos (Landeró, 2002, p. 247).

---

<sup>6</sup> La viva estampa del esperpento, tal y como queda definido por Max Estrella en *Luces de bohemia*, tal y como éste asume ser cuando contradice a don Latino y asegura que lo suyo no es tragedia, sino esperpento.

<sup>7</sup> Resulta cómico que Emilio se pasme al descubrir que al menos una de las afirmaciones de su primo se corresponde con la realidad que le muestran sus ojos.

Emilio, incapaz de comprender el significado y alcance de aquella visión disparatada, y avergonzado de formar parte de aquella ridícula comitiva, intenta aplicar la técnica de observación de la que le ha hablado su mentor literario para desentrañar los misterios que lo rodean: "Me acordé de algo que había dicho el señor Rodó, lo de mirar las cosas como si fuesen cuadros ideados con una intención y según un orden estricto y misterioso que el observador debía desentrañar" (Landro, 2002, p. 247).

Poco a poco, esta nueva actitud ante la vida obrará sobre Emilio el milagro de arrojar luz donde había sombras y de sugerir nuevas preguntas donde antes sólo había ignorancia de la ignorancia. Tras afirmar ante Rodó que está seguro de que la vida de éste ha sido y es rica, porque "escribir es un oficio lleno de aventuras" (Landro, 2002, p. 299), Emilio se sorprende a sí mismo descubriendo que "las cosas cambian cuando se las mira de otro modo. De pronto parece que el mundo está lleno de secretos (*ibidem*, p. 299).

Esta mirada atenta que intenta atravesar la superficie de lo percibido muestra a Emilio lo absurdo del espectáculo que contempla, le permite interpretar la realidad y transmitirle al lector una nueva perspectiva: "Y es verdad que las cosas de pronto resultaban distintas, como si uno las mirara desde otra dimensión y se adueñara de ellas, o las inventara con la imaginación o desde el sueño " (Landro, 2002, p. 247). Esta perspectiva es la clave del esperpento, y el hecho de que Emilio participe de la misma realidad que muestra en clave esperpéntica humaniza a sus compañeros de fatiga, situados a su misma altura.

Otra de las razones que salva la humanidad de los personajes y su capacidad de atraer nuestra ternura es la perspectiva ante la que nuestro autor coloca a los lectores con respecto a ellos:

El factor decisivo puede ser la inclusión o no inclusión del lector o espectador en el ambiente siniestro o absurdo que se propone a su consideración. Si logra mantenerse a distancia, podrá reírse del espectáculo, viéndolo desde fuera y sintiéndose superior a las personas degradadas que contempla. Si, por el contrario, el espectáculo tiende a incluir al espectador, a decirle «tú también padeces estas deformaciones», la impresión será más grave, seria, angustiada (Durán, 1996, p. 116).

Esta misma afirmación puede ser sustentada desde la perspectiva del componente carnavalesco que destacamos en nuestro autor. En Landro, como en la fiesta popular, la risa también se mofa de los mismos burladores. No hay diferencia entre burlador y burlado y todos resultan igualmente grotescos:

Esta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna. El autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen (Bajtín, 2003, p. 17).

El lector, el personaje y el autor comulgan en su pequeñez, pero tal pequeñez es la rampa por la que pueden escalar a una nueva vida, más hermosa, por medio de la imaginación, la risa, la fiesta. En el esperpento de Valle ríe el

espectador y sufre el personaje; en lo grotesco de Landero, como en el carnaval, todos reímos y la risa se convierte, más allá de lo ridículo, en una fiesta.

Porque, por encima de todo, el humor carnavalesco es un humor festivo, propiedad de todos, de modo que nadie queda excluido de él. Nadie puede sustraerse a la risa poniéndose serio sin desentonar. Nadie resulta marcado por un estigma de ridiculez, porque todos participan del mismo ridículo:

Explicaremos previamente la naturaleza compleja del humor carnavalesco. Es, ante todo, un humor festivo. No es en consecuencia una reacción individual ante uno u otro hecho «singular» aislado. La risa carnavalesca es ante todo patrimonio *del pueblo* (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); *todos* ríen, la risa es «general»; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez (Bajtín, 2003, p. 17).

Posiblemente, Valle es hijo y padre de la parodia moderna, "puramente negativa y formal" (Bajtín, 2003, p. 16), mientras en Landero, en quien tan arraigada se encuentra la cultura popular, encontramos un concepto de parodia mucho más atávico y primitivo. Mientras Valle niega con su burla, Landero niega y afirma a la vez, porque su negación constituye promesa de novedad. Para Bajtín, la parodia carnavalesca, no participa de la negación absoluta propia de la moderna, y por eso "resucita y renueva a la vez" (*ibidem*).

Durán explica muy bien las sensaciones y los sentimientos que el esperpento hace brotar en el lector, y que tienen que ver con el punto desde que el escritor decide situar a éste ante sus personajes:

En todos esos casos [distorsiones por superposición de imágenes contradictorias que encontramos en distintas obras de arte] se produce una tensión, una oscilación, un vaivén, entre dos polos: el polo ideal, más allá de la norma humana, de la calidad humana normal o media, por una parte; por otra, el polo de lo ínfimo, lo abyecto, lo vulgar, lo corriente pero por debajo de la norma generalmente aceptada para los valores medios individuales o sociales. La visión del lector – o del espectador – vacila, inquieta, va flotando de un polo a otro, sin atreverse a descansar en ninguno de los dos. Lo que ocurre es que la superposición de elementos tan disímiles parece pedirnos una síntesis que somos incapaces de llevar a cabo; una síntesis que el propio artista creador se abstuvo, deliberadamente, de buscar; y la nueva realidad que se nos propone está hecha, por tanto, de elementos incongruentes, que no es posible asimilar y ordenar lógicamente. La sensación, para el lector o el espectador, puede pasar rápidamente de la sorpresa a la risa (una risa inducida por la sátira o la caricatura). Es posible también que lo caótico de las combinaciones propuestas nos produzca una sensación de ahogo, de angustia, ante un ambiente irrespirable, en el que los elementos humanos o ennoblecedores han quedado degradados, aplastados por los rasgos inferiores, «animalizados» o «cosificados» por la superposición de las imágenes negativas (Durán, 1996, p. 115).

Parece que el lector, como ser humano, debe enfrentarse demasiado a menudo en su vida a estas mismas circunstancias que observa en los personajes. Las deformidades de estos seres de ficción grotescos provocan en Valle Inclán la

incongruencia citada. Sin embargo, en Landero el autor implícito admite tales limitaciones sin caer en el desprecio: he aquí el secreto de que el lector participe de la obra con una actitud semejante.

Tres conceptos luchan entre sí en el humor de Landero buscando ampliar su espacio a costa de los otros dos sin conseguirlo, obligados a convivir en inaudita armonía: lo grotesco, lo sublime y lo cotidiano.

Según Bajtín, "El aspecto esencial del grotesco es deformidad. La estética del grotesco es en gran parte la estética de la deformidad" (Bajtín, 2003, p. 45). Señala el ruso que algunos escritores, como Víctor Hugo, lo emplearon "como instrumento de contraste para la exaltación de lo sublime" (*ibidem*), pero que grotesco y sublime se complementan entre sí y sólo unidos dan como resultado "la belleza auténtica que el clásico puro no pudo alcanzar" (*ibidem*) y que alcanza en Shakespeare su máxima expresión.

Landero es un maestro en el manejo de la unión entre grotesco, sublime y cotidiano, hasta el punto de que consigue que los tres componentes convivan con tal naturalidad que sólo con un enorme esfuerzo el lector puede distinguirlos entre sí. Son las tres superficies de una fabulosa moneda de tres caras. Así descubre esa belleza auténtica que el clásico puro no puede alcanzar. La que deslumbró en 1989 a lectores y críticos, cuando su primera novela hizo escribir al prestigioso García-Posada, apenas dos meses después de su publicación: "Hay que proclamarlo sin restricciones de ninguna clase: Landero constituye una revelación; *Juegos de la edad tardía* es una de las mejores novelas de 1989 y uno de los títulos narrativos sobresalientes de estos últimos años" (Landero, 1989, p. IV). Unas palabras que pocos críticos se atreverían a dedicar a un escritor que debuta en el mundo de las letras con 41 años.

Landero ha mantenido y acrecentado esa original belleza que lo caracteriza en sus obras posteriores.

Sus personajes viven en lo cotidiano, aspiran a lo sublime y en el choque entre ambos caen en lo grotesco, que se manifiesta por medio de la deformación, pero no de la degradación de su humanidad. El hecho de que Landero sea capaz de hermanar los tres ingredientes en su obra, sin que ninguno pese más que los otros, es otra de las razones por las que sus personajes no pierden nunca la dignidad, por ridículas o degradantes que sean las situaciones por las que tengan que pasar o las experiencias que se vean obligados a afrontar.

Aunque fuera Valle quien definiera lo que hoy consideramos esperpento canónico, debemos recordar que la particular visión grotesca que éste envuelve aparece mucho antes en el arte español. Salinas muestra que abundan los antecedentes en nuestra cultura: "Quevedo, castigador feroz, autor de un estilo denigratorio y flagelante; Velázquez, pintor de infantas igual que de enanos, dando a cada cual la misma perfección, Goya, caído de los tapices a los disparates" (Salinas, 1947, p. 244).

Como señala Durán, la presencia de lo grotesco en Valle-Inclán, con toda su original visión del hombre y de su tiempo, no desentona en absoluto con la tradición que lo precede: "En el caso de Valle-Inclán la modernidad no supone una ruptura con la tradición, y muy especialmente con la tradición española, sino una continuación de ésta, previo cambio de modelos" (Durán, 1996, p. 122).

Landero ha sabido recuperar esta tradición y darle un aire nuevo, de clara inspiración cervantina, pero de innegable aliento personal. Por medio de lo grotesco y del humor que emana del carnaval es capaz de enfrentarse a los problemas esenciales del ser humano, y también a los conflictos de sus

contemporáneos, con una sonrisa cargada de burla a la vez que de comprensión. Un nuevo esperpento con toda la grandeza del esperpento clásico, pero mucho más humano.

Grotesco, sí, pero grotesco compasivo.

Landero no se limita a identificarse con el perdedor: bucea en su alma hasta presentárnoslo con los ojos amables y cariñosos del Dios que lo creó así, débil, incompleto, imperfecto, pero maravilloso; el Dios que lo acepta tal y como es, que siente su inanidad como el mayor de sus tesoros. Insignificante pero tierno, fracasado pero heroico, esperpéntico pero amado. Por eso en sus obras la audacia menuda y la solidaridad sincera suelen obrar verdaderos milagros. Y cuando el milagro se nos escapa entre los dedos, no importa, no queda el rencor, ni la tragedia, ni la mofa cruel sino la vaga melancolía de haber tocado la perfección y de haberla visto escapar, para conservar en nuestro recuerdo apenas su perfume.

### Bibliografía

- AZAÑA, Manuel. "El secreto de Valle-Inclán". *La pluma*, Madrid, vol. VI, núm. 32, 1923. (pp. 82-89).
- BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, 2003.
- BASAÑEZ RYAN, Fernando. "El fenómeno grotesco". *DC PAPERS: Revista de crítica y teoría de la arquitectura*, núm. 1, 1998. (pp. 12-20). [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3984882.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3984882.pdf) [28/11/2014]
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis. "Luis Landero en el país de Maricastaña: Apuntes sobre la estética de *Juegos de la edad tardía*". *Castilla: Boletín del Departamento de Literatura Española*, núm. 17, 1992. (pp. 33-47).
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis. "El simbolismo de Luis Landero". *Luis Landero*. Edición de Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas. Neuchâtel, Universidad de Neuchâtel, 2013. (pp. 81-98).
- BUERO VALLEJO, Antonio. "De rodillas, en pie, en el aire: sobre el autor y sus personajes en el teatro de Valle-Inclán". *Revista de Occidente*, Vol. XV, núms. 44-45, 1996. (pp. 132-145).
- DURÁN, Manuel. "Valle-Inclán y el sentido de lo grotesco". *Papeles de Son Armadans*, Vol. XLIII, núm. 127, 1996. (pp. 109-131).
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. París, Seuil, 1982.
- GULLÓN, Ricardo. "Técnicas de Valle-Inclán". *Ramón María del Valle Inclán*. Edición de Ricardo Domenech. Madrid, Taurus, 1988. (pp. 364-405).
- INSTITUTO CERVANTES. "Luis Landero. Biografía". Mayo 2013. [http://www.cervantes.es/bibliotecas\\_documentacion\\_espanol/creadores/landero\\_luis.htm](http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/landero_luis.htm) [28/11/2014].
- KAFKA, Franz. *El proceso*. Madrid, Cátedra, 2010.
- KAFKA, Franz. *Un médico rural y otros pequeños relatos*. Madrid, Impedimenta, 2009.
- KAYSER, W. *Lo grotesco: Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires, Nova, 1964.
- LANDERO, Luis. *Juegos de la edad tardía*. Barcelona, Tusquets, 1989.
- LANDERO, Luis. "Juegos de la edad tardía". Entr. Miguel García-Posada. *ABC Literario*, 30 dic. 1989. (p. IV).

- LANDERO, Luis. "Evocación en blanco y negro". «*Triunfo*» en su época. Edición de Paul Albert y Alicia Alted Vigil. Madrid, Casa de Velázquez, 1995. (pp. 293-294.)
- LANDERO, Luis. *El mágico aprendiz*. Barcelona, Tusquets, 1999.
- LANDERO, Luis. *Entre líneas: el cuento o la vida*. Barcelona, Tusquets, 2001.
- LANDERO, Luis. *El guitarrista*. Barcelona, Tusquets, 2002.
- LANDERO, Luis. *¿Cómo le corto el pelo, caballero?* Barcelona, Tusquets, 2004.
- LANDERO, Luis. *La metamorfosis: Encuentro de Luis Landero con los alumnos del Instituto «Pedro Mercedes»*. Cuenca, Instituto Pedro Mercedes, 2004.
- LANDERO, Luis. *Hoy, Júpiter*. Barcelona, Tusquets, 2007.
- LANDERO, Luis. *El balcón en invierno*. Barcelona, Tusquets, 2014.
- MOLINA FERNÁNDEZ, Carolina. "Sobre literatura y autobiografía en *Entre líneas* de Luis Landero". *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 59, núm. 2, 2003. (pp. 547-567).
- NIETO DE LA TORRE, Raúl. "El héroe y el evónimo". *Luis Landero*. Edición de Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas. Neuchâtel, Universidad de Neuchâtel, 2013. (pp. 67-80).
- ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1914.
- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA. *Diccionario*. Red. 28 nov. 2014. <http://www.rae.es> [28/11/2014]
- SALINAS, Pedro. "Significación del esperpento en Valle-Inclán, hijo pródigo del 98". *Cuadernos americanos*, Vol. VI, n. 2, 1947. (pp. 218-244).
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Luces de bohemia*. Madrid, Espasa-Calpe, 1997.

### **Alfonso Ruiz de Aguirre Bullido**

Es escritor. Ha publicado hasta la fecha catorce libros, entre novelas y ensayos, y una gran cantidad de relatos. Ha ganado distintos premios de novela y cuento, entre otros el Felipe Trigo y el Fundación Gaceta de Salamanca. Obtuvo el título de doctor por la Universidad de Zaragoza con la tesis "El simbolismo paradójico carnavalesco de Luis Landero".

Contacto: ruizdeaguirre68@gmail.com

**Recibido:** 28/11/2014

**Aceptado:** 08/12/2015