

¿De quién se burlan? Estilización paródica y caricatura en la obra de Javier Tomeo

Vania MAIRE FIVAZ
Université de Neuchâtel (Suiza)
vania.maire@unine.ch

No es raro que la crítica relacione la obra de Javier Tomeo con distintas corrientes artísticas vanguardistas o neovanguardistas, tales como el Expresionismo, el Surrealismo o la Literatura del absurdo¹. El vínculo es, por cierto, acertado, pero pocos estudios se atreven a profundizarlo y se esfuerzan por sacar partido de su riqueza intrínseca.

Ahora bien, existe un aspecto que permite enlazar de manera convincente al autor aragonés con las innovaciones subversivas de las Vanguardias: la creación de una auténtica estética de la deformación, cuyos puntos fuertes recuerdan el esperpento de Ramón del Valle-Inclán, el expresionismo kafkiano e incluso las parodias francesas de Eugène Ionesco y Jean Anouilh². Propongo por lo tanto recorrer el camino de espejos cóncavos ideado por Tomeo, sin olvidar precisar, antes de adentrarnos en esta galería de reflejos distorsionados, que las técnicas desarrolladas por nuestro escritor tienen repercusiones tanto en el paratexto como en aspectos temáticos y poéticos de su obra.

Empecemos, pues, con dos componentes paratextuales que el autor define con sumo esmero: la imagen de la portada y las ilustraciones interiores. En efecto, Tomeo cuida particularmente la elección de la primera estampa que el lector verá al agarrar el libro y que consiste a menudo en una caricatura³ o un dibujo perteneciente a la categoría de lo grotesco⁴, ya que sugiere la confusión de cuerpos o materias en principio incompatibles. A modo de ejemplos, citaré la cubierta de *La rebelión de los rábanos*, que mezcla sabiamente la caricatura del hombre político imponente con lo grotesco de unas caras metamorfoseadas en hortalizas, así como la reproducción de *Verano* de Giuseppe Arcimboldo que encabeza el volumen titulado *Los reyes del huerto*. En la misma perspectiva, también son grotescas las ilustraciones de *La mirada de la muñeca hinchable*, con su amalgama de fotografía y semblante de pelele, o de *La patria de las hormigas*, que combina el dibujo científico de observación con el esquematismo de la pintura de un August Macke.

¹ Cfr. Ramón ACÍN, *Aproximación a la narrativa de Javier Tomeo: simulación, intertextualidad e interdiscursividad en las primeras novelas del autor*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000; del mismo autor, "Narrativa aragonesa actual: una aproximación seguida de dos autores (José María Latorre y Javier Tomeo)", en *Alazet*, 3 (1991), pp. 9-82; Irene ANDRÉS-SUÁREZ, "Los microrrelatos de Javier Tomeo: variantes genéricas", en *Quimera*, 222 (2002), pp. 30-35; José Luis CALVO CARILLA, "El Tomeo más breve y la herencia de Kafka", en *Ínsula*, 741 (septiembre de 2008), pp. 28-31; José-Carlos MAINER, "Amores al teléfono", en *Diario 16*, 31 de octubre de 1987; Ainhoa SÁENZ DE ZAITEGUI, "No man's land: Viaje a los mundos posibles en la (meta)narrativa de Javier Tomeo", en *Los escritores y el lenguaje*, eds. Ricardo SENABRE, Ascensión RIVAS e Iñaki GABARÁIN, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008, pp. 65-78.

² Pienso más específicamente en *Fables*, de Jean Anouilh y *Macbett* o *La cantante calva*, de Eugène Ionesco.

³ Considero, de acuerdo con Thomson, que la caricatura consiste en una «exageración risible de determinadas características o rasgos particulares» del objeto, no necesariamente degradante. Presenta afinidades con lo grotesco por asentarse en la deformación y el exceso. Cfr. Philip THOMSON, *The Grotesque*, London, Methuen & Co, 1972, pp. 38 y ss.

⁴ Pese a la dificultad inherente al intento de definición de «lo grotesco», heredada de la conocida divergencia de opinión entre Mijaíl Bajtín y Wolfgang Kayser, se pueden encontrar nociones esclarecedoras y pertinentes en las publicaciones de André KARÁTSON, "Le «grotesque» dans la prose du XX^e siècle (Kafka, Gombrowicz, Beckett)", en *Revue de littérature comparée*, 51.1 (enero-marzo de 1977), pp. 169-178; Nicole BUFFARD-O'SHEA, *Le monde de Boris Vian et le grotesque littéraire*, New York, Peter Lang, 1993; *De lo Grotesco*, eds. Rosa DE DIEGO y Lydia VÁZQUEZ, Vitoria-Gasteiz, Evargraft, 1996; Dominique IEHL, *Le grotesque*, Paris, P.U.F., 1997; *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*, eds. Isabelle OST, Pierre PIRET y Laurent VAN EYNDE, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004.

Sin embargo, Tomeo no se detiene allí: de hecho, no duda en tomar el lápiz para adornar sus propias creaciones, aunque considera que el dibujo es, citando a Cervantes, «una gracia que no quiso dar[le] el cielo»⁵. Su afición a esbozar lo que denomina «monigotes» lo empujó así a ilustrar, en 1992, *Zoopatías y zoofilias*, en 1997, *El Alfabeto*, en 2000, la edición de *Bestiario* publicada por la editorial Prames en Zaragoza, y, para terminar, en el mismo año, *Patíbulo interior*. Entre estas obras, la última, que consta de una colección de textos brevísimos —entre cinco y quince líneas—, es gráficamente la más interesante y compleja, puesto que en ella las caricaturas adquieren el estatuto privilegiado de viñetas imprescindibles para la comprensión completa de cada «episodio visual-narrativo»⁶. Incluso cabe afirmar que las «reflexiones gráficas», impresas todas en la página de la izquierda, priman sobre los textos de la derecha, que el autor considera meros «comentario[s] adicional[es]» (6). Se pueden así aislar tres niveles microtextuales interactivos: el dibujo mismo, las escasas palabras de los bocadillos y, por fin, el texto breve de la página siguiente. Conjuntamente, crean un efecto de cascada que lleva al lector de la risa ingenua a la reflexión crítico-filosófica, tras haberle hecho transitar por el crisol de lo grotesco y lo absurdo. En otras palabras, el lector descubre una viñeta cómica que suscita su risa, por ejemplo, dos esqueletos vestidos de novios o un hombre con boina que monta un unicornio. La lectura de los bocadillos le permite inmediatamente tomar plena conciencia de lo absurdo de la situación y se interroga. Se puede aquí mencionar, a modo de ilustración, la pregunta de la novia-esqueleto a su esposo: «¿Eres mío, Manolo?» y la respuesta de éste: «Sí, hasta que la vida nos separe» (144)⁷. Y por último, el lector fija la mirada en el texto que, en la mayoría de los casos, le obliga a matizar su risa y lo orienta hacia la meditación seria. A este respecto, resulta instructiva la conclusión del comentario que acompaña a los esqueletos recién casados: «En cierto modo, la muerte significa un triunfo sobre nosotros mismos, o, lo que es igual, sobre el azar de nuestras propias vidas» (145). Así pues, las palabras, complemento contrastivo de la imagen, son la herramienta que aniquila la inocencia del espectador y lo hunde en la mordedura de la duda: son capaces de sacarlo de la mediocridad cotidiana y encaminarlo hacia el país de la reflexión, dándonos de este modo la impresión de que el texto sirve para buscar esbozos de sentido, pero que no consigue reconstruir nada y abre más bien nuevos abismos.

Ahora bien, se admite comúnmente que la caricatura constituye una exageración, o desfiguración, de características divertidas, ridículas o poco gratas, con una nítida intención crítica, pero no obligatoriamente despreciativa. Forma por tanto parte del abanico de técnicas que facilitan la operación paródica o satírica⁸ y, en el caso concreto de *Patíbulo interior*, nos ayuda a entender las etapas del mecanismo que parte del reflejo distorsionado para alcanzar el corazón de la condición humana, es decir, el de la hipertrofia reveladora⁹.

⁵ Javier Tomeo, «Prólogo» a *Patíbulo interior*, Barcelona, Destino, 2000, p. 5. Los números de página que aparecen a continuación remiten a esta edición.

⁶ Las ilustraciones tienen vida propia, al contrario de los textos, cuya dependencia de las imágenes viene señalada por la presencia constante de deícticos que remiten a éstas. He aquí algunos ejemplos: «ese rústico individuo [...] ese patán» (p. 31); «Uno de los pastores que vemos en este dibujo» (p. 57); «Ahí tenemos, por ejemplo, a ese borracho impenitente» (p. 149). Los subrayados son míos.

⁷ Este humor de lo absurdo recuerda particularmente al de Miguel Mihura en *Tres sombreros de copa*, ed. Fernando VALLS, Barcelona, Crítica, 2007, y evidentemente, en segundo plano, a la maestría de Ramón Gómez de la Serna.

⁸ Cfr. Krzysztof KULAWIK, *Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 221 y ss.

⁹ Quizás no sea inútil mencionar el hecho de que Tomeo, fiel a su principio de rechazo del realismo fotográfico, no caricaturiza personajes o lugares determinados, sino que propone caricaturas desprovistas de bases objetivas y centradas en la mediocridad ordinaria, sin que intervengan criterios de raza, economía, política o sociedad. Consigue así universalizar el alcance de sus reflexiones e implicar al más extravagante de sus lectores.

Temáticamente, el gusto de Tomeo por la deformación se manifiesta a través de personajes cuyas monstruosidad y psicopatía son incontestables. Para convencerse de ello, basta pensar en el delirio napoleónico de Hilario, el protagonista de *Napoleón VII*, los síntomas de licantrópía de Macario en *La noche del lobo*, o la crueldad sádica de Juan, el narrador-escritor de *La agonía de Proserpina*. Tales rasgos patológicos suelen completarse con monstruosidades físicas que insisten en la noción de asimetría: los personajes tomeanos tienen o un ojo más grande que el otro, o el tabique nasal torcido, o un testículo más alto que el otro. Pero esto no es más que el primer grado de la escala de las deformidades, ya que varios seres imaginados por Tomeo son verdaderos monstruos, en el sentido aristotélico de la palabra. El hombre que se presenta a una entrevista de trabajo, en *Amado monstruo*, tiene seis dedos en cada mano, mientras que los personajes de *Zoopatías y zoofilias* se hallan a medio camino entre el ser humano y el animal, a semejanza de los hombres caracoles y de Lucas, el hombre cigüeña. Completan esta enumeración los insectos y animales de los bestiaros del aragonés, que son tan extraños como éstos, debido a su estatuto híbrido de seres inferiores con corazones, sentimientos y razonamientos a veces más que humanos.

Todos los ejemplos mencionados nos remiten, más allá de la deformidad física, a una disolución intrigante de las fronteras entre lo normal y lo patológico, la cordura y la locura, lo humano y lo animal o aún lo real y lo irreal. Tal confusión no es anodina porque consigue desasosegarnos, al suscitar simultáneamente la risa y el temor, dos actitudes que, cuando aparecen fusionadas —y no una detrás de otra— y permanecen en lo irresoluto, son reveladoras de una estética de lo grotesco.

De hecho, el disparate, así como la amalgama de elementos heteróclitos e incluso incompatibles son cómicos, pero también profundamente horribles, trágicos, por la capacidad que tienen de alejarnos de nuestras certezas securitarias y de subrayar, sin indulgencia alguna, lo movedizo de la naturaleza humana. Por eso mismo nos incitan las criaturas monstruosas de Tomeo a adoptar, si se me permite la expresión, la «risa del conejo» o, en otras palabras, la ambigua risa sardónica que tanto les gustaba a Goya, Kafka y Valle-Inclán, para nombrar sólo a los más insignes precursores y representantes del Expresionismo.

En esta perspectiva, el autor aragonés prosigue por tanto la labor emprendida hace poco más de un siglo por los adeptos de la subversión grotesca. Dicha filiación me parece evidente cuando se cotejan, entre otras posibilidades, al Odradek kafkiano¹⁰ con el hombre perro de Tomeo¹¹. Aquél es un ser indeterminado que

A primera vista se asemeja a un carretel de hilo, plano y en forma de estrella, y [...] también parece que tuviera hilos arrollados; por supuesto, sólo son trozos de hilos viejos y rotos, de diversos tipos y colores, no sólo anudados sino también enredados entre sí. Pero no es sólo un carretel, porque en medio de la estrella emerge un travesaño pequeño, y sobre éste, en ángulo recto, se inserta otro. Con ayuda de esta última barrita, de un lado, y de uno de los rayos de las estrellas del otro, el conjunto puede sostenerse como sobre dos patas¹²

Esta criatura de nombre sumamente sugerente es muy ágil y se muestra cuando le da la gana. Por un lado, genera la diversión del lector, pero, por otro, cobra un matiz inquietante, de veta fantástica, cuando el narrador comienza a sospechar que le sobrevivirá...

En cuanto al hombre perro, también puede considerarse una figura paradigmática de

¹⁰ Franz Kafka, "Preocupaciones de un jefe de familia", en *Obras completas*, ed. Alberto J. R. LAURENT, Barcelona, Edicomunicación, 1999, pp. 1141-1143.

¹¹ Javier Tomeo, *Zoopatías y zoofilias*, Madrid, Mondadori, 1992, pp. 87-89. Los números de página que aparecen a continuación remiten a esta edición.

¹² Kafka, "Preocupaciones" cit., p. 1142.

lo grotesco tomeano, al hacernos vacilar entre la risa franca y la sensación molesta provocada por lo trágico:

Ildefonso se comportaba como un hombre corriente y moliente mientras leía el periódico, pero, de vez en cuando, para demostrar los sentimientos que le provocaban las noticias que iba leyendo, recurría al amplio repertorio sonoro de los perros. Lanzaba una serie de gozosos ladridos si la noticia era divertida, ladraba y rugía con aire feroz para protestar por otras y, de vez en cuando, aullaba largamente cuando la noticia le resultaba triste o dolorosa (88)

Desgraciadamente, a fuerza de ladrar, el hombre perro solitario acaba exasperando a los vecinos, que le escriben una carta de reclamaciones, fuente de su desaparición trágica. Explica entonces el narrador:

Algunos dicen que Ildefonso empezó leyendo aquella carta como hombre, pero que cuando llegó al último párrafo, en el que el presidente le amenazaba con avisar a la policía, lanzó un aullido que puso los pelos de punta a todo el vecindario, abrió la ventana del comedor y se arrojó al vacío. Imagínate lo que pasó luego. Aquel hombre vivía en un séptimo piso y las consecuencias de su salto fueron irremediables (89)

Más allá de tales consonancias grotescas y en una parte no despreciable de sus creaciones, Tomeo desarrolla, como he señalado anteriormente, toda una poética del espejo cóncavo, apoyándose por lo esencial en la parodia o, más exactamente, en la estilización paródica, que diferencio de la parodia pura porque, más que a textos concretos, ataca a géneros y subgéneros literarios o a tipos de discurso predeterminados. Tomeo se sirve por lo tanto de mecanismos como la inversión paródica, la transcontextualización y la ironía para parodiar, por un lado, la tragedia griega, el cuento tradicional, la obra de teatro o incluso el bestiario y, por otro, tendencias lingüísticas estereotipadas, tales como el discurso político, las maniobras del seductor o las del novelista.

Encontramos una buena ilustración de esta tendencia a la parodización en el volumen de cuentos publicado por Tomeo en 2005, *Doce cuentos de Andersen contados por dos viejos verdes*¹³, que, por otra parte, recibió pocos elogios de parte de la crítica. Bien es verdad que Tomeo se contenta aparentemente con copiar una docena de historias del autor danés, pero un cotejo minucioso de los textos originales con la versión del español permite localizar distintas modificaciones, en mi opinión, cargadas de sentido, que se agregan al trabajo efectuado sobre la contextualización de los cuentos elegidos.

En este sentido, resulta de interés la microestructura de la recopilación: dos amigos de más de ochenta años, antiguos compañeros de la Facultad de Derecho, se reúnen todas las tardes en el Casino de M para leerse el uno al otro, y alternando las voces, cuentos de Andersen, con la secreta esperanza de rejuvenecer. Evidentemente, no se atienen a la lectura en voz alta de fragmentos de las *Obras completas* del danés¹⁴, sino que comentan e interpretan los textos, con el fin de poder apropiárselos y sacarles algún provecho. La estructura interna de la obra oscila por lo tanto entre los momentos de lectura, más o menos fiel al texto original, y las expansiones digresivas de los ancianos, favoreciendo así la aparición de un auténtico diálogo con las historias de Andersen y una indiscutible polifonía.

Aparte de la *mise en abyme* de nuestra propia lectura inherente a tal configuración textual, quisiera resaltar el hecho de que los ancianos respetan en apariencia la versión danesa de los cuentos, pero un análisis pormenorizado de los doce textos revela la presencia de algunos artilugios por lo general solidarizados con la parodia: los lectores eliminan

¹³ Barcelona, Cahoba, 2005. Todas las citas de la obra pertenecen a esta edición.

¹⁴ Fragmentos señalados, como suele ser el caso en las citas, por comillas y sangrías en el texto.

frases o párrafos enteros –los más optimistas y poéticos–, añaden otros de invención personal y sintetizan determinados fragmentos. Sin entrar en los detalles, podemos decir que las modificaciones infligidas a los cuentos andersenianos consisten esencialmente en introducir anacronismos, explicaciones lógicas o pequeñas contradicciones y que uno de los personajes, don Heriberto, incluso se siente obligado a justificar el procedimiento ante las quejas de su amigo, don Servando. Afirma entonces que

Los cuentos de hadas [...] pueden incurrir perfectamente en contradicciones, pues las contradicciones coexisten también en nuestro inconsciente. Digamos que se trata de una *licencia poética*¹⁵: los dorados cabellos de las princesas crecen del día a la mañana y la nariz de los mentirosos crece a medida que sueltan sus embustes, como le ocurrió al famoso Pinocho (20)

Curiosamente, dichas licencias¹⁶ se observan sobre todo en el primer capítulo de la obra, dedicado a la lectura de «Los cisnes salvajes»: las once historias siguientes, mucho más pesimistas, padecen menos alteraciones, como si el autor intentase instaurar de entrada cierta «poética del llanto», de acuerdo con su enfoque crítico.

Además de dichos indicios de reescritura, cabe destacar el uso tenaz de la transcontextualización y consecuente trivialización paródica de los cuentos. En efecto, el título de la obra dejaba ya presagiar el contraste entre el cuento, a menudo asociado con la ingenuidad infantil¹⁷, y las figuras a veces salaces e indecentes de los «viejos verdes»¹⁸, oposición que se erige a continuación como principio estructurador de toda la obra, llevando incesantemente al lector de la magia del cuento a las obsesiones bastante vulgares de dos protagonistas caricaturescos. Éstos visten como payasos, con ropa de color abigarrado, no paran de mentir, están tullidos de reuma y tienen problemas con la dentadura postiza. Se obsesionan con detalles ridículos –por ejemplo, el número de cabezuelas por taza cuando toman su infusión de manzanilla en el Casino–, con las contrariedades de la vejez y sus respectivas insuficiencias viriles y, en esta línea de la exageración grotesca, Tomeo no vacila en sacar partido de la degradación de sus cuerpos cansados. Además, los sitúa en un espacio ambiguo, ese «Casino de M», cuya mínima descripción no permite decidir si se trata de una sociedad de señores aristócratas a la antigua usanza o un local destinado, entre otras cosas, a los juegos de azar. Evidentemente, tal ambigüedad no es inocente en la perspectiva de la estilización paródica y sus consecuentes rebajamientos y trivializaciones, ya que crea cierto contraste con el universo mágico y feérico de los cuentos.

Cabe añadir a este retrato las descripciones tan caricaturescas como ésta de Simeón, el camarero, así como de las mujeres de ambos personajes, que acaban configurando una sociedad en miniatura ridícula y trivial, cuya tonalidad desempeña el papel de contra-

¹⁵ El subrayado es mío.

¹⁶ Las llamadas «licencias poéticas» no son raras en la obra de Tomeo. *El nuevo bestiario*, por ejemplo, encierra cantidad de citas en las que se permiten intervenir el narrador o el personaje-animal porque juzgan que las figuras de autoridad en la materia se equivocan y se contradicen, oponiéndose así implícitamente a la constatación de Thomas Hobbes: «Auctoritas, non veritas, facit legem» (cfr. Thomas Hobbes, *Leviatán: o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, trad. M. SÁNCHEZ SARTO, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 226: «La interpretación de las leyes de la naturaleza no depende, en un Estado, de los libros de filosofía moral. La autoridad de los escritores, sin la autoridad del Estado, no convierte sus opiniones en ley, por muy veraces que sean»).

¹⁷ La asociación entre el cuento y el niño aparece de hecho explícitamente en la página 9 del volumen: «He traído de casa los *Cuentos completos* de Andersen. Ahí lo tiene usted, hace por lo menos cincuenta años que se lo compré a mi hijo».

¹⁸ Pese al hecho de que Tomeo haya negado el tono peyorativo de la expresión, sus protagonistas presentan incontestables «tendencias desviantes». Cfr. los artículos de Begoña GÓMEZ, «Javier Tomeo se acerca al año Andersen con doce cuentos tristes», en *El Mundo (Cataluña)*, 2 de diciembre de 2005; y Rosa MASSAGUÉ, «Tomeo estrena editorial con una serie de relatos clásicos», en *El Periódico (Cataluña)*, 2 de diciembre de 2005.

punto respecto a los tristes y pesimistas cuentos de Andersen. Se puede por lo tanto hablar de transcontextualización y rebajamiento paródico, dos mecanismos que Tomeo utiliza con el fin, primero, de adaptar el «campo de aplicación» de los cuentos a la era contemporánea y, en segundo lugar, de satirizar la tercera edad, las manías típicamente masculinas, la aristocracia decrepita a la que pertenecen los protagonistas, el marasmo político, etcétera. Las historias parodiadas apuntan así a objetos exteriores al texto o hipotexto, a distintas carencias de la sociedad actual, lo que me incita a pensar que la obra de Tomeo constituye claramente una sátira paródica que, más que criticar las elecciones de Andersen, se esfuerza por usar la estilización paródica como dispositivo estructural para poner en tela de juicio varios vicios del hombre civilizado.

Sin embargo, y no me parece inane insistir en ello, el aragonés no asume la postura tradicional del escritor satírico, que moraliza juzgándose superior e impone su moraleja. Su narrador, don Servando, no observa el mundo «desde la otra ribera», tal como lo hacen el narrador valleinclanesco o aún Jean-Baptiste Clamence, la instancia narrativa autodiegética de *La caída* de Albert Camus¹⁹. Tomeo opta por la indeterminación y el equívoco, renunciando así, como la mayoría de sus coetáneos, llamémoslos posmodernos o neovanguardistas, al sentido y la moral estables, a la idea de totalidad y a la unidireccionalidad apaciguante. No están lejos los laberintos de Jorge Luis Borges y los dibujos de Maurits Cornelis Escher...

Tomeo, eso sí, ridiculiza y enfatiza los defectos del alma humana y los abusos de la sociedad por medio de los textos parodiados, pero no recurre a una moral predeterminada, estricta y normativa, perdiendo así el carácter ‘militante’ que Northrop Frye atribuía al satírico en los años Cincuenta²⁰. Tal actitud se entiende y justifica perfectamente en una época como la nuestra, en la que predominan el relativismo y la identidad fragmentada del sujeto. Lo único que Tomeo conserva de la figura del juez satírico o cínico es el tono ácido, directo y no pocas veces irrespetuoso, al exhibir sin complejos lo que las convenciones sociales pedirían callar y atacar de frente todo lo que considera fruto de la hipocresía, el tabú y el conformismo.

En el mismo orden de ideas, es imprescindible mencionar la novela que Tomeo publicó en la primavera de 2009, *Pecados griegos*²¹, y que constituye otra sátira paródica modélica. Su argumento consiste sencillamente en una larga conversación nocturna entre la reina Fedra y Godofredo, un enano adivino y fabulador. Sentados en un banco de piedra en los jardines del palacio de Teseo, a la luz de la luna, hablan del futuro y del reducido margen que los dioses conceden a los seres humanos para hacerles creer que son dueños de su propio destino. A Fedra, condenada a enamorarse locamente de Hipólito, no le queda más que una elección po-

¹⁹ Albert Camus, *La Chute*, en *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 2008, vol. III (1949-1956), pp. 695-771. Jean-Baptiste Clamence elige las «situaciones elevadas» que le permiten dominar a sus víctimas, tiene la «vocation des sommets», igual que Paul Hilbert, el protagonista-narrador de la *nouvelle* de Sartre “Érostrate” —en *Le Mur*—, que empieza con la frase bien conocida «Les hommes, il faut les voir d’en haut»: «Arrêtons-nous [afirma Clamence] sur ces cimes. Vous comprenez maintenant ce que je voulais dire en parlant de viser plus haut. Je parlais justement de ces points culminants, les seuls où je puisse vivre. Oui, je ne me suis jamais senti à l’aise que dans les situations élevées. Jusque dans le détail de la vie, j’avais besoin d’être au-dessus» (pp. 706-707); «Je règne enfin, mais pour toujours. J’ai encore trouvé un sommet, où je suis seul à grimper et d’où je peux juger tout le monde. Parfois, de loin en loin, quand la nuit est vraiment belle, j’entends un rire lointain, je doute à nouveau. Mais, vite, j’accable toutes choses, créatures et création, sous le poids de ma propre infirmité, et me voilà requinqué» (pp. 762-763).

²⁰ Northrop FRYE, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, 1957, trad. franc.: *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 272 *passim*.

²¹ Barcelona, Bruquera, 2009. Las citas de la novela remiten todas a esta edición.

sible: si entra en el palacio por la puerta donde se erige la estatua de Afrodita, morirá colgada de un álamo negro, mientras que si opta por la puerta vigilada por Artemisa, se envenenará²².

Este diálogo no es más que una reescritura de la historia de Fedra y de su configuración mitológica, basada en el *Hipólito* de Eurípides, un hipotexto implícito cuya presencia se transparenta en las réplicas recitadas por el enano²³ y en las voces en *off* de un misterioso coro, que «descienden inesperadamente» «desde lo alto» (91). Al hilo de la conversación aparecen así todos los invariantes del mito, en el régimen de la predicción y mezclados con los conocimientos enciclopédicos del enano sobre la mitología.

La estilización paródica radica aquí en constantes trivializaciones que desacralizan por completo a los grandes personajes trágicos de Trecene, a la manera de Georges Fourest en *La Nègresse blonde*²⁴. Así pues, el narrador, ayudado por Godofredo, empieza describiendo a los miembros de la realeza de manera caricaturesca: Fedra, por ejemplo, tiene, entre otros defectos, problemas ginecológicos (67–68), arrugas (74) y sobrepeso (15), y es muy vulgar (16; 120)²⁵. En cuanto a los otros personajes, tampoco se salvan de la burla: Eunone, la nodriza, «ha perdido la memoria» y «empieza a chochear» (32); Teseo es un «mujeriego» (123) cobarde al que, «cuando se cansó de [Ariadna,] no le importó abandonarla en la isla de Naxos» (42) y que, un día, se quedó «con el trasero pegado a un banco del infierno» (125); e Hipólito es «un muchacho bastante aburrido que se pasa los días cazando» (72), un «pimpollo» (101) y un «cabrón» (116), que muere de manera «ridícula», dándose «un simple trastazo en la cabeza» (132–133).

A estas reducciones caricaturescas les agrega el enano adivino, *alter ego* del narrador, frecuentes anacronismos destinados a acentuar la destrucción de la grandilocuencia trágica. Se interroga por ejemplo sobre el sistema de ventilación y refrigeración que había en el Arca de Noé en medio de una reflexión sobre la posibilidad de salvar a la humanidad de la degeneración (26–27) o, más tarde, al advertir la grosería verbal de Fedra y hacerse preguntas sobre el uso adecuado del vocabulario por los reyes, menciona los descubrimientos del marketing (120–121).

Se constatan por lo tanto innumerables contrastes y trivializaciones que señalan la amplitud de la estilización paródica en *Pecados griegos* y a los ejemplos citados, exclusivamente relacionados con los protagonistas de la tragedia griega, podemos añadir casos aún más evidentes, si es que caben, de inversión paródica. En otras palabras, no resulta difícil dar con situaciones narrativas en las que se invierten las jerarquías comúnmente admitidas. A modo de ilustración, son llamativas la proximidad del concepto filosófico de la esperanza con su reflejo proverbial algo basto²⁶ o la de los dictámenes divinos con re-

²² El ahorcamiento evoca la versión euripidiana del mito, mientras que el envenenamiento recuerda la versión propuesta por Jean Racine.

²³ En distintas ocasiones imita Godofredo las voces de los personajes mitológicos, transmitiendo así al lector –y a Fedra– los elementos fundamentales de la historia. Tales réplicas se distinguen en el *fluir* del diálogo por las comillas que las enmarcan. Cfr., por ejemplo, las páginas 76 y 103. Otro indicio de la presencia de un hipotexto es el breve inciso de la página 77: «Fedra no puede ni quiere entenderlo. Se encoge de hombros y, *saliéndose un poco del guión*, confiesa que siempre ha sentido por los toros un pánico invencible» (el subrayado es mío).

²⁴ Georges Fourest, «Phèdre», en *La Nègresse blonde*, Paris, Grasset, col. Les Cahiers Rouges, 2009. Fourest, directamente inspirado por la literatura decadente –Huysmans, Baudelaire, Verlaine, Laforgue–, reanuda con los motivos carnavalescos que nacieron en Francia bajo la pluma de Rabelais. Cfr. el artículo de Laurent ROBERT, «Contre «de fin sourire»: la poétique du rire de Georges Fourest», en *Acta Iassyensia Comparationis. (Su)rásul / Smile and Laughter / Le (sou)rire*, Iași (Rumania), Universitatea Alexandru Ioan Cuza, 2009, vol. 7, pp. 190–200.

²⁵ La atención al cuerpo y a los elementos más íntimos y vulgares que lo caracterizan desempeña por lo tanto un papel degradante fundamental.

²⁶ «–Los hombres virtuosos nunca pierden la esperanza –dice [Fedra], recordando uno de los refranes que le enseñó su nodriza. –Pero ¿y si la esperanza fuese locura? –se pregunta luego–. ¿Y si la esperanza fuese únicamente una flor desho-

franes populares²⁷, así como la colisión de un destino trágico con referencias a elementos tan triviales como las prendas íntimas (107), las letrinas (44), los problemas ginecológicos (149) o el onanismo (89-92). En todas estas ocasiones se confunde lo transcendental con lo más chabacano, lo trágico con lo grotesco, lo poético con lo soez, llegando a conformar un universo en el que los proverbios populares aparecen nimbados y las inquietudes metafísicas, trivializadas.

Si bien es verdad que el blanco explícito de dichas estilizaciones paródicas lo constituyen los personajes de una triunfante mitología griega, creo que se revelan todavía más significativos los blancos extratextuales o, en otros términos, los objetos satirizados, entre los cuales encontramos: los escritores pedantes, la prosa patética, el universo de la corte, las desigualdades de toda índole, las supuestas diferencias entre ricos y pobres, los hombres acomplejados, los artificios y ridículos inventos humanos, la autenticidad desapercibida, y omito muchos.

Todos estos procedimientos relacionados con la estilización paródica esconden, a mi parecer, una honda ironía de situación²⁸, ya que, no contentos con acercar elementos que solemos percibir como contradictorios —la reina trágica y la vulgaridad; los cuentos de Andersen y la vejez senil—, acaban erigiendo los mentirosos o fabuladores en auténticos descubridores de verdades. La ironía tomeana nos incita, por lo tanto, a concienciarnos de los límites de nuestra visión convencional del mundo, afirmándose así como una herramienta didáctica esencialmente «desmitificadora» y «desestabilizadora»²⁹, en perfecta sintonía con la aceptación posmoderna de la paradoja, la provisionalidad y la inestabilidad.

Para terminar este recorrido, merece la pena dedicarle unas líneas a la estilización paródica aplicada a determinados tipos de discurso y, más específicamente, al discurso del seductor en *El cazador de leones*³⁰, una novela que presenta el monólogo telefónico de un misterioso cazador, pacientemente escuchado por una mujer no menos enigmática, cu-

jada? Godofredo se encoge de hombros. Cabe también la posibilidad de que la esperanza fuese de color verde y que hace años se la comiese un asno, confundiendo con un montón de alfalfa» (pp. 29-30). Es nítida la referencia al refrán que reza: «la esperanza era verde y se la comió un burro».

²⁷ No faltan las ilustraciones de tal fenómeno, por ejemplo cuando Fedra reflexiona sobre los motivos que podrían explicar el funesto destino que la llevará a cometer el incesto con Hipólito. De repente, se dice: «“El enamorado y el pez, frescos han de ser”» (p. 79). O más adelante, cuando la reina se entera de que maldecirá a Eunone, su querida nodriza, la que la amamantó y apoyó a lo largo de su vida, reclamando a Zeus un castigo ejemplar, concluye el narrador: «cría cuervos y te sacarán los ojos» (p. 104).

²⁸ Basándome en las aportaciones teóricas de Schoentjes, considero oportuna la distinción entre la «ironía verbal» o «retórica», que implica un ironista consciente de la técnica que usa y adepto de la antífrasis, y la «ironía situacional», basada en una casualidad o construcción ficcional que conlleva cierta ironía. Explica el estudioso belga: «Confronté à un agencement particulier des faits dans lequel ce qui se produit est en contradiction flagrante avec ce qu'il avait prévu ou avec ce qu'il considère comme l'ordre du monde, l'homme éprouve toujours une surprise» (Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 50). El cuento de Andersen “El patito feo”, por ejemplo —una historia precisamente elegida por Tomeo en *Doce cuentos de Andersen contados por dos viejos verdes*—, constituye un caso típico de ironía situacional a causa de la transformación inopinada que comprende. De hecho y en contra de toda esperanza, termina invirtiéndose la situación del animalito, lo que suele alegrar al lector por el sometimiento del azar, de lo aleatorio, a cierta lógica y justicia, digamos, «ordenadoras». Añade Schoentjes: «De la même façon que l'ironie verbale joue sur une opposition entre le sens apparent des paroles et leur sens réel, l'ironie de situation pervertit le rapport entre l'être et le paraître des personnages. Notre vision conventionnelle du monde demande l'identité de l'apparence et de la réalité et elle suppose que ce qui se ressemble s'assemble. Or, l'ironie est précisément ce qui fait mentir cette vérité» (*Poétique* cit., p. 58).

²⁹ Uso aquí la terminología propuesta por Linda HUTCHEON, *Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies*, Toronto, Oxford University Press, 1991.

³⁰ Barcelona, Anagrama, 2000 (1ª ed. 1987). Citaré siempre por la edición más reciente.

ya voz no llega directamente a nuestros oídos³¹. El protagonista, Armando Duvalier³², se esfuerza a lo largo de esta «conversación» unidireccional por convencer a su interlocutora de que es su «príncipe azul». En vano... Nicolasa no sucumbe, pese a los estratagemas elaborados por este galán recién salido de la jungla africana.

El discurso del seductor está en efecto cuidadosamente construido y ofrece toda una gama de tácticas y recursos retóricos destinados a obtener la rendición de Nicolasa. Recupera técnicas lingüísticas cuya eficacia ya ha sido probada, por ejemplo, en las múltiples apariciones del personaje de Don Juan en la tradición literaria europea o en las palabras de los libertinos más famosos. Es así como Armando no duda en proponer a su interlocutora los cebos de una supuesta fragilidad³³, con el fin de atraerla hacia él, jugando con los síntomas más impactantes de la afeminación como el don desinteresado de sí mismo (57; 91), el sentimiento de soledad e incompreensión (44-45), la timidez (11-13; 15), la afirmación de una sensibilidad romántica (33-34)³⁴, la promesa (39-40) y cierto patetismo (16; 62-63). A estas artes les agrega la garantía de su fiabilidad (10), la sinceridad³⁵, la hiperbolización de las cualidades del ser amado (20; 91), el lirismo, la modestia (79) y la confesión (19; 71). No contento con este abanico de recursos, deja adivinar a Nicolasa sus pretensiones de conquista a través de expresiones más nítidas unas que otras: al cotejarse pronto con un águila (14), símbolo real de una voluntad insaciable de poder, se yergue ante ella como un predador decidido, una imagen que no vacila en enfatizar mediante referencias a su colección de trofeos (15), a la brutalidad del cazador precoz (16) y al éxtasis que provoca la crueldad (31). Sugiere además que su interlocutora constituye una presa idónea, al imaginarla «pequeña y frágil» (20) como una gacela (83) e identificarse a sí mismo con el león salvaje de la jungla.

Sin embargo, el discurso de Armando no consigue los efectos deseados, sobre todo porque está plagado de matices paródicos debidos, una vez más, a permanentes contrastes entre los estratagemas de la seducción y la procacidad de varios pasajes del monólogo. Ésta alcanza su clímax en las últimas páginas de la novela, cuando el protagonista se siente rechazado por Nicolasa, pero ya venían multiplicándose las señales precursoras en el inicio del texto: Armando se imaginaba a su interlocutora «con profundas ojeras y sujeta a largas y dolorosas menstruaciones» (20) y se presentaba como una «infeliz víctima de ese feroz instinto de reproducción que empuja constantemente a los hombres por el camino del amor» (22). Discurría asimismo sobre distintos aspectos de la caza que evocaban la inquietante proximidad de Eros y Tánatos, y parecía excesivamente interesado por la multiplicación de los seres vivientes.

³¹ Tomeo aplica asimismo la estilización paródica al discurso político, en *La rebelión de los rábanos* –aspecto parcialmente analizado por María Elena FERNÁNDEZ CLAVERÍA en “La involución de los caracoles (Apuntes sobre *La rebelión de los rábanos* de Javier Tomeo)”, en *Alazet*, 13 (2001), pp. 9-46–, así como a la prosa didáctica, en *El nuevo bestiario*. Nos limitamos a la perspectiva de la seducción por cuestiones de espacio.

³² Señalemos que la identidad del protagonista indica claramente la presencia del régimen paródico, al evocar al seductor Armand Duval de *La dama de las camelias*, de Alexandre Dumas hijo. Este hipotexto se deja por otra parte adivinar cuando Duvalier le pregunta a Nicolasa: «¿cómo cree que soy? ¿Cómo me imagina? ¿Piensa usted acaso que me parezco a aquel Armando que supo enamorar a Margarita Gautier?» (p. 55). Ahora bien, Marguerite Gautier no es otra que la cortesana tísica de la novela francesa.

³³ Esta expresión me viene sugerida por PONZETTO, quien habla del «leurre d'une prétendue fragilité attachante» (Valentina PONZETTO, *Musset ou la nostalgie libertine*, Genève, Droz, 2007, p. 222).

³⁴ Armando acentúa paulatinamente este retrato de hombre sensible y romántico mediante imágenes que remiten al príncipe y la princesa arquetípicos del cuento de hadas.

³⁵ El cazador recurre varias veces a la expresión «hablar con el corazón en la mano», por ejemplo, en las páginas 13 y 20.

En esta perspectiva de parodización del discurso seductor, también tiene una función primordial la aparición de una suerte de catálogo donjuanesco de trofeos femeninos, que resalta la falsedad de tal discurso y las ambiciones más que sospechosas que puede esconder:

Sí, por supuesto, he conocido infinidad de mujeres, he perdido ya la cuenta... ¿Cuántas, me pregunta? Ya le digo que he perdido la cuenta. Tal vez doscientas, quizás más [...] Mis mujeres, Nicolasa, son ya como una abigarrada caravana que se pierde en el confín del desierto entre nubes de polvo. Falta ya poco para que empiecen a descender por el otro lado de la duna y las pierda definitivamente de vista (87-89)

Por lo tanto, la estilización paródica aquí comentada le permite a Tomeo subrayar satíricamente la peligrosidad del disfraz revestido por los seductores solterones, de acuerdo con el epígrafe, cuya frase final advierte:

Nosotros, honestamente, pensamos que los leones de esta última especie [la quinta mencionada por Caius Julius Solinus en su *Collectanea rerum memorabilium*] son precisamente los más peligrosos, pues ni siquiera tenemos información precisa de su aspecto y no puede descartarse la posibilidad de que, en algunas ocasiones, esos leones ignotos recurran astutamente a los más inocentes disfraces (7)

Así pues, llegados al término de nuestra exploración del «Callejón del Gato» tomeano, hemos de concluir que, en el mundo del escritor aragonés, nadie se libra de la caricatura y la sátira —a través de la parodia en las obras aquí estudiadas—, procesos que conviene considerar como otros tantos indicios de una necesidad visceral de demostrar la ineficacia o caducidad de toda figura de autoridad, sea cual sea, inclusive de los cánones literarios y los mitos. Si bien pocas veces, a diferencia de Valle-Inclán, ataca directamente a individualidades o grupos muy específicos, Tomeo, por medio de una escritura del desfase, denuncia posturas humanas, tanto morales como intelectuales o sociales, habitualmente toleradas. Queda por saber si, pese a todo, algún objeto logra elevarse por encima de sus acerbidades, pudiendo de este modo pretender cierta transcendencia.

Antes de contestar la pregunta, cabe rememorar que la parodia y los mecanismos que se derivan de ella ocupan el centro de un gran debate que opone la crítica «evolucionista» a los defensores de una visión entrópica del fenómeno y creo que los textos de Tomeo están allí para recordarnos esta ambigüedad fundamental. De hecho, juegan con la paradoja y pretenden ser simultáneamente una crítica y un homenaje para con el blanco intertextual elegido. También hemos de señalar que implican a menudo cierta autocritica y, en este sentido, muestran claramente que Tomeo no impone sus creaciones con egocentrismo, como si fuesen autoridades superiores a las que condena, sino que, muy al contrario, les inflige el derecho a ser «desnudadas»³⁶ y, en consecuencia, expuestas a la mirada crítica.

Eso no impide que el proceso paródico, incluso si mantiene cierto «ethos neutro» o «respetuoso» —para emplear la terminología de Linda Hutcheon—, resulte ser de graves consecuencias y se asimile con el rebajamiento y la intranscendencia, máxime cuando lo acompaña la sátira. No obstante, figura en los textos de Tomeo, tal como hemos visto, para inducir la duda e incitarnos a cavilar sobre las lacras propias de nuestra especie degradada, pero, ¿no podría constituir asimismo la fuente de una energía positiva?, ¿no permitiría bosquejar nuevas utopías³⁷ en el horizonte?

³⁶ Uso este adjetivo con el sentido que le atribuyen los formalistas rusos y Hannoosh en la expresión «desnudamiento del proceso». Cfr. Michele HANNOOSH, *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités légendaires*, Columbus, Ohio State University Press, 1989, citada por Daniel SANGSUE en *La parodie*, Paris, Hachette, 1994, pp. 56 y ss., así como en *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, pp. 86-90.

³⁷ En esta perspectiva, me parece sumamente estimulante la reflexión que Laure ABIAD-MOULÈNE propone respecto a las obras de Kundera y Updike en «Le cynisme en littérature: à partir de Milan Kundera et de John Updike», en *L'ironie aujourd'hui: lectures d'un discours oblique*, ed. Mustapha TRABELSI, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, pp. 125-138.

Tomeo esconde bien su optimismo, forzoso es reconocerlo, pero evoca de manera recurrente a lo largo de su trayectoria tres motivos que dejan entrever el sueño de cierta pureza original: pienso en la «Edad de oro», la «sinfonía de las esferas» y el «encanto de la poesía». Estas tres ideas son, en mi opinión, indisociables y, aunque completamente utópicas, nos remiten a una transcendencia salvada de la parodia, la sátira y la ironía, sinónimo de armonía universal, paz y comunión. Los reflejos distorsionados, expresionistas, que salpican la obra del aragonés no pretenden, por lo tanto, hundirnos en la desesperanza, sino estimular nuestras búsquedas de sentido.

Resumen: Con objeto de relacionar la obra de Javier Tomeo con las innovaciones subversivas de las Vanguardias, se estudian distintas facetas y consecuencias de la estética de la deformación ideada por el autor aragonés. Se analiza en primer lugar la repercusión de ésta en varios paratextos –ilustraciones y caricaturas– y luego en las temáticas de la psicopatía y la monstruosidad, consideradas por Tomeo hipertrofias reveladoras. Para terminar, se presta atención a los mecanismos de la estilización paródica que el escritor aplica tanto a géneros literarios como a tendencias lingüísticas predeterminadas –por ejemplo, al discurso del seductor–.

Palabras clave: Javier Tomeo, caricatura, estilización paródica, grotesco, sátira.

Abstract: In order to establish a relation between Javier Tomeo's writings and the subversive innovations of the Avant-gardes, this article examines different facets and effects of the aesthetics of distortion created by the Aragonese author. We will first analyze its repercussions in the paratexts –illustrations and caricatures– and then within the topics of psychopathy and monstrosity, Tomeo considers both of which as revealing hypertrophies. Finally, the discussion will turn to the mechanisms of parodic stylization, which the writer applies both to literary genres and to predetermined linguistic tendencies, such as the seducer's discourse.

Keywords: Javier Tomeo, caricature, parodic stylization, grotesque, satire.