

Javier Tomeo y las Vanguardias europeas del siglo XX: confluencias estéticas

**Thèse présentée à la Faculté des Lettres et Sciences humaines
Institut de Langues et Littératures hispaniques
Université de Neuchâtel**

Pour l'obtention du grade de docteur ès lettres

Par

Vania MAIRE FIVAZ

Acceptée sur proposition du jury :

**Prof. Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, co-directeur de thèse (Université de
Neuchâtel)**

Prof. Marco KUNZ, co-directeur de thèse (Université de Lausanne)

**Prof. Domingo RÓDENAS DE MOYA, rapporteur (Université Pompeu Fabra,
Barcelone)**

Prof. José Ramón GONZÁLEZ GARCÍA, rapporteur (Université de Valladolid)

Soutenue le 10 juin 2015

Subside Marie Heim-Vögtlin 2014 (FNS)

Université de Neuchâtel

2015

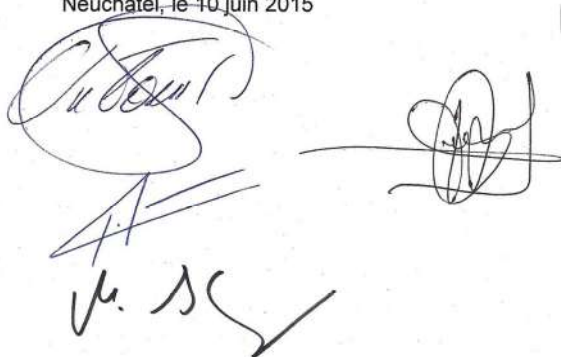
IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Antonio Sánchez Jiménez, co-directeur de thèse, professeur à l'Université de Neuchâtel ; M. Marco Kunz, co-directeur de thèse, professeur à Université de Lausanne ; M. Domingo Ródenas de Moya, professeur, Université Pompeu Fabra, Barcelone ; M. José Ramón González García, professeur, Université de Valladolid autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Vania Maire Fivaz en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 10 juin 2015



par La doyenne
Geneviève de Weck



Mots-clefs

Javier Tomeo ; avant-gardes ; expressionnisme ; esperpento ; surréalisme ; comparatisme.

Résumé

Javier Tomeo (1932-2013) est un auteur aragonais qui, malgré une renommée internationale, fait figure d'outsider dans le panorama de la littérature espagnole contemporaine. En marge des taxinomies littéraires propres à la fin du XXème et au début du XXIème siècles, ses œuvres, néanmoins reconnues par certains exégètes, méritent une analyse rigoureuse qui permette de les situer dans l'univers artistique européen et de les comprendre en profondeur.

À contre-courant des succès éditoriaux de l'Espagne démocratique, les textes de Tomeo s'inscrivent dans la lignée de mouvements avant-gardistes tels que l'expressionnisme, l'esperpento (variante espagnole de l'expressionnisme) et le surréalisme, parentés que la critique n'a pas manqué de souligner mais sans entrer dans une étude approfondie du sujet. Notre investigation part de l'idée que les confluences esthétiques (thématiques et stylistiques) avec les avant-gardes historiques constituent une des clefs majeures de l'œuvre de l'écrivain aragonais.

C'est pourquoi nous plaçons ses textes publiés entre 1967 et 2014 (à titre posthume) au sein d'une mosaïque de productions artistiques avant-gardistes (textes, tableaux, films) et, à l'aide de comparaisons explicites avec ces dernières, cernons en quoi ils confluent et divergent. Ces comparaisons permettent de situer les œuvres de l'auteur espagnol dans une continuité de l'avant-gardisme propre au premier tiers du XXème siècle et de mieux caractériser sa plume si atypique, démontrant ainsi que les créations de Tomeo représentent une parfaite assimilation de différents courants artistiques ayant conservé, malgré le passage du temps, toutes leurs capacités de germes de rénovation. De façon plus large, notre travail donne une preuve concrète de l'importance des avant-gardes historiques dans la pleine compréhension des textes actuels appartenant à la période dite du postmodernisme subversif. En effet, sans ce lien primordial, l'œuvre toméenne se voit privée de tout un pan de signification fondamental, celui qui consiste notamment à s'ériger en se basant sur une philosophie anti-passéiste et sur des présupposés esthétiques marqués par le grotesque et la déformation.

Nos analyses s'intègrent dans le contexte des recherches consacrées aux avant-gardes artistiques européennes, en constante expansion depuis les années 80. La perspective choisie implique notamment le recours à certains outils proposés par la littérature comparée, par la narratologie, ainsi que par l'analyse du discours dans le but de comprendre par quels mécanismes les idéaux avant-gardistes et leurs applications respectives parviennent à déboucher sur les principes esthétiques propres à un auteur actuel.

Agradecimientos

A André, por su apoyo indefectible y sus ánimos constantes, por haber creído en mí cuando yo dudaba de todo.

A Diane Erell y Jade Cassandra, mis milagros, por haber aceptado las ausencias, las misteriosas preocupaciones y los nervios de su mamá.

A Sylvia y Eric, por haberme enseñado con amor la búsqueda de la perfección y la tenacidad en las luchas cotidianas, y por asumir con tanta energía su papel de abuelos.

A los profesores Antonio Sánchez Jiménez y Marco Kunz, por haber aceptado el reto de codirigir una investigación emprendida sin sus preciosos consejos.

Al Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique por su apoyo económico a través del “Subside Marie Heim-Vögtlin 2014”.

A María Arnedo y Mor Gaye, por haberme facilitado con amabilidad documentos inéditos de gran utilidad, además de sus propias tesis doctorales.

A los profesores Nathalie Vuillemin y Juan Pedro Sánchez Méndez, por sus lecturas, sugerencias y apoyo.

Y, para terminar, a Javier —en paz esté— por haberme dedicado tanto tiempo, por haberme hecho entrar en su universo y conectar con sus textos psicopáticos con humor, humildad y generosa amistad.

“Personne, en réalité, ne s’inspire de personne, sinon de sa propre personne et de sa propre angoisse. Mais ce qu’il y a de frappant c’est que si nous sommes plusieurs à voir les choses d’une manière semblable, si les uns confirment les autres, si un style se dessine, c’est que ce que nous écrivons a du vrai, objectivement conduit”

Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*¹

¹ Paris, Gallimard, 1962, pp. 229-230.

1. Proemio. El caso Tomeo: presentación y problematización

Javier Tomeo (1932-2013; Quicena, Aragón-Barcelona) es un escritor misterioso y parco en revelaciones sobre su propia existencia y sus influencias literarias. Su debut en el mundo de la escritura se remonta a los años cincuenta, época particularmente difícil para el universo literario español, que se hallaba entorpecido por la represión franquista. A imagen y semejanza de sus coetáneos, fue en aquel entonces víctima de la censura, aunque de manera indirecta, ya que no logró publicar su primera novela, *El cazador*, antes de 1967, unos cuantos meses después de la aprobación de la *Ley de Libertad de Prensa e Imprenta*. Si bien sus creaciones no figuran en el repertorio de las lecturas indexadas y prohibidas por el régimen, Tomeo experimentó el requisito de la censura previa y tuvo que contentarse hasta aquella fecha con la publicación de algunos textos ensayísticos y columnas periodísticas. En 1962, publicó bajo el seudónimo de Frantz Keller *Historia de la esclavitud* y, en 1963, en colaboración con Juan María Estadella, *La brujería y la superstición en Cataluña*. Antes, había conseguido editar algunas novelas del Oeste, de las que prefería no hablar en los últimos años de su vida, justificando su silencio por el pudor de quien usó el arte de escribir como mero medio de subsistencia, y que carecen del estilo y la singularidad de sus obras posteriores a 1966¹.

Pese al contexto coercitivo de aquel entonces y en medio de un realismo social imperante, el escritor aragonés logró preservar siempre su libertad creativa y se fue afirmando como un artista original, de escasos puntos comunes con los autores de su generación y promoción literaria². Más adelante, la democratización de España y la apertura de las fronteras permitieron que, a finales de

¹ Cf. la entrevista concedida a María Ángeles Cabré, “Javier Tomeo. La escritura inquietante”, *Quimera*, núm. 170, junio de 1998, pp. 9-10. El autor explica que estos primeros textos no tenían “pretensiones literarias” (9). Carles Geli escribe al respecto en un artículo que publicó poco después de la desaparición de Tomeo que “su vocación [...] arrancó con novelitas de quiosco bajo el pseudónimo de Frantz Keller” (“Muere Javier Tomeo, un monstruo literario”, *El País*, 22 de junio de 2013), lo que no hace sino confirmar la impresión que tuvimos en marzo de 2010, cuando propusimos al autor comentar su *Historia de la esclavitud* y se negó a hacerlo, aseverando que hubiera preferido que no hubiésemos encontrado tal obra y, sobre todo, que no la hubiésemos leído (nos referimos aquí a una entrevista inédita que Tomeo nos concedió en Zúrich el 17 de marzo de 2010).

² Las declaraciones del escritor acerca de su relación con la censura son contradictorias. En 2001, por ejemplo, explicó a Dominique Aussenac que “en mis inicios como escritor, fui víctima de la censura. Era realmente rigurosa. Empecé a escribir de tal manera que la evocación del inconsciente pudiese engañarla. Los censores no eran muy inteligentes” y menciona la historia mínima número XXV, que fue prohibida por la censura por implicar una posible crítica al régimen (“Javier Tomeo ou le sens du désespoir”, *Le Matricule des Anges*, núm. 34, abril-mayo de 2001; entrevista consultada en <<http://atheles.org/lamauvaisegraine/livraie/dialogueenremajeur>>). Un año después, en 2002, declaró en otra entrevista publicada por Nina L. Molinaro: “debo decir [...] que durante el franquismo nunca tuve problemas con la censura. Creo que los censores no entendían mis novelas” (“Los humores de Javier Tomeo”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, vol. 27, núm. 2, 2002, p. 598). Y más tarde, en marzo de 2010, nos confirmó durante nuestra charla que los censores lo consideraban un “panxa contenta” raro y frívolo y, por tanto, poco peligroso. Se puede hablar, sin embargo, de contexto coercitivo porque el autor mencionó ante nosotros los mecanismos de autocensura que se derivaron del ambiente general, así como la multiplicación de las dificultades a la hora de publicar.

los ochenta, la escena literaria europea lo fuese descubriendo poco a poco, gracias a las adaptaciones teatrales de algunas de sus novelas, realizadas por prestigiosos directores³. Sus mejores creaciones fueron además masivamente traducidas, primero al francés y al alemán, y luego a otros veintitrés idiomas. Su vasta producción, que alcanza unos cincuenta títulos, se caracteriza por un distanciamiento plenamente asumido de la realidad cotidiana⁴ y una propensión notable a la alegoría. Ofrece asimismo una diversidad genérica interesante, que va de la novela a la obra de teatro, pasando por el cuento, el bestiario, el alfabeto y el microrrelato.

La mayoría de los exégetas reconoce hoy la importancia de la figura de Tomeo en el panorama de las letras españolas, pero le niega un estudio en profundidad, tendencia esta que se debe probablemente a la dificultad que implica la tarea de situar al autor en las taxonomías literarias propias del siglo XX y de principios del siglo XXI. Cronológicamente, en vista de sus comienzos literarios, Tomeo pertenecería al estrato generacional de los autores que, en palabras de Ignacio Echevarría,

han desarrollado en las dos últimas décadas [del siglo XX] trayectorias bastante más sólidas y atractivas [...] que las que han sido capaces de enderezar la mayor

³ Entre las numerosas adaptaciones que se han hecho, podemos citar *El castillo de la carta cifrada*, representada en Nancy (Catherine Müller, 1991), Colonia (Torsten Fischer, Schauspielhaus, 1993), París (Félix Prader, Comédie Française, 1997), Bruselas (Kaaithheater, 1999), Trondheim (Teaterhuset Avant Garden, 2001); *Amado monstruo*, en Béziers (Jacques Nichet, Joëlle Gras y Jean-Jacques Préau, Théâtre des Treize Vents, 1988), París (Jacques Nichet, Joëlle Gras y Jean-Jacques Préau, Théâtre National de la Colline, 1989), Estrasburgo (Jacques Nichet, Joëlle Gras y Jean-Jacques Préau, Théâtre National, 1989), Berlín (Félix Prader, Festival Internacional de Teatro, Schaubühne, 1990), Estocolmo (Stadsteater, 1994), Coimbra (Antonio Jorge y José Neves, A Escola da Noite, 1992), Porto (José Gonçalves, Teatro Art' Imagem, 1994), Milán (Angelo Savelli, 1991), Florencia (Angelo Savelli, Teatro di Rifredi-Pupi e Fresedde, 1994), Zaragoza (Jacques Nichet y Jean-Jacques Préau, Teatro Principal, 1989), Madrid (Festival de Otoño, Sala Olimpia, 1989), Barcelona (Festival de Tardor, Teatro Poliorama, 1989), Huesca, Valencia, El Ejido, etc. (gira por España); *El cazador de leones*, en Grenoble (Yvon Chaix, Théâtre Le Rio, 1990), París (Jean-Jacques Préau, Théâtre de la Bastille y Théâtre du Petit Montparnasse, 1993-1994), Barcelona (Jean-Jacques Préau, Mercat de les Flors, 1993) y Hamburgo (Titus Selge, Deutsches Schauspielhaus, 1994); *El gallitigre*, en Barcelona (Josep Maria Pou, Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, Teatro Romea y Sala Beckett, 1991; Mercat de les Flors, 1994) y Bélgica (Amberes, Festival de Teatro, 1991); *El mayordomo miope*, en París (Providence Compagnie Théâtrale, Théâtre Marie Stuart, 1990) y Aviñón (Guillaume Hasson, Festival off y Théâtre de la Condition des Soies, 1991); *Diálogo en re mayor*, en Alemania (Stuttgart, Daniel Tharau, Staatstheater, 1995; Hamburgo, Corinna Bethge, Schauspielhaus, 1996), España (Ariel García Valdés, Madrid, Teatro Olimpia, 1996 y Barcelona, Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, Teatro Romea, 1996), así como en Francia (Ariel García Valdés, París, Odéon-Théâtre de l'Europe, 1998 y Théâtre de Nice, 1998) y Suiza (Zúrich, 1996); *Historias mínimas* en Tenerife (Francisco Castellanos, Zaranda Troupe, Teatro Leal, 1989 y Teatro Guimerá, 1992), Zaragoza (Zaranda Troupe, Teatro del Mercado, 1992) y Madrid (Zaranda Troupe, Teatro Alfíl, 1994), París y Aviñón (Jean-Claude Montheil, 1995), Suiza romanda (Domenico Carli, 1992) y Quebec (Marie Dumais, Théâtre Périscope, 2000); *Los misterios de la ópera*, en Zaragoza (Carles Alfaro, Teatro Principal, 1999); *La agonía de Proserpina*, en Zaragoza (Félix Prader, Centro dramático de Aragón, Teatro Principal, 2003); *Problemas oculares* en las Islas Canarias (Francisco Castellanos, Zaranda Troupe, Teatro Guimerá, 1994); *Bestiario* en Quebec (Marie Dumais, Caserne Dalhousie, 2006) y Zaragoza (Francisco Ortega, Teatro Principal, 1999). Cabe añadir a esta lista el estreno de la única obra de teatro escrita por Tomeo, *Los bosques de Nyx*, en el Festival de Mérida de 1995, bajo la dirección de Miguel Bosé. Cf. Daniel Rodríguez Gascón y Antón Castro (eds.), "Dramaturgo a la fuerza", en *Parábolas y monstruos de Javier Tomeo*, Ayuntamiento de Zaragoza, 1999, pp. 58-73; AA. VV., "Obra narrativa y actividades teatrales más señaladas", *Javier Tomeo. Homenatge / Homenaje, Cuadernos de Estudio y Cultura*, núm. 25, Barcelona, ACEC, julio de 2006, pp. 61-66.

⁴ Como veremos en los análisis posteriores, Tomeo siempre rechazó el apego a las realidades banales, considerando que las novelas realistas no son más que "radiografías al vacío" (citamos aquí las palabras del autor durante una entrevista inédita que le hicimos en Neuchâtel en noviembre de 2006).

parte de los autores más jóvenes que, durante la década de los ochenta, se repartieron con ellos la sedienta expectativa de editores, críticos y lectores⁵.

El mismo crítico insiste en el proceso de desarticulación que sufrió la joven narrativa española de los ochenta, alejada deliberadamente de la tradición literaria inmediata, y en los efectos de retroceso causados por dicha ruptura, a través, entre otras, de la “reiteración de muchos recorridos que ya se habían hecho” y de la “celebración como novedad de cosas que no lo eran”⁶.

Más en aquella década, mientras la inclinación hacia el mercantilismo literario y la literatura *light* se intensificaba a expensas de las auténticas actitudes vanguardistas, dirigida por los imperativos de la seducción y lo festivo, el escritor aragonés prosiguió resueltamente su camino, a contracorriente de los grandes éxitos editoriales. No se dejó distraer por el conocido fenómeno de la Movida madrileña ni por la superficialidad del *best-seller*⁷. A la manera de un auténtico “corredor de fondo”⁸, dedicó su energía creativa a las tramas y las anécdotas sorprendentes y mínimas, al personaje “sospechoso”, en el sentido que Nathalie Sarraute le confiere a esta palabra⁹, y a la resistencia al formalismo académico y al mimetismo. Como pocos, no dejó de desafiar al lenguaje, sin excluir las cuestiones del sentido y el poder de las palabras, en una aspiración consciente a la experimentación y la metaliteratura. Sin embargo, a pesar de estas especificidades de veta vanguardista, hasta el presente su obra ha sido objeto de análisis casi exclusivamente centrados en una perspectiva centripeta, que valora la obra como un bloque homogéneo desprovisto de características evolutivas o, en caso de aceptar la expresión de Juan Benet, como “un plato de croquetas [que] no está mal, pero no cambia de sabor”¹⁰. En otras

⁵ Ignacio Echevarría, *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*, Barcelona, Random House Mondadori, 2005, p. 29.

⁶ *Ídem*, p. 31.

⁷ Respecto al concepto de *best-seller* y a los fenómenos del consumo literario y la globalización, véanse Ramón Acín Fanlo, *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, Universidad de Zaragoza, 1990; María Mar Langa Pizarro, *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000; María del Pilar Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros, 2007, pp. 65 y ss.; David Viñas Piquer, *El enigma “best-seller”. Fenómenos extraños en el campo literario*, Barcelona, Ariel, 2009, así como Sergio Vila-Sanjuán, *Código best seller*, Madrid, Temas de Hoy, 2011, pp. 25-131. Tomeo se mostraba muy crítico para con las grandes editoriales que se habían convertido, en su opinión, en “verdaderos fabricantes de libros” exclusivamente interesados por las ventas de las obras. Prefería “editar con editores vocacionales” que “siente[n] un profundo respeto por el libro, como un instrumento cultural de primera categoría, y no solo como un objeto de ‘marketing’” (Nina L. Molinaro, *art. cit.*, p. 599). Cf. también la entrevista concedida a Iván Humanes (“Es más fácil retratar lo monstruoso que lo bello”, *Quimera*, núm. 355, junio de 2013, p. 6).

⁸ Tomeo se servía a menudo de esta metáfora, recogida por Ramón Acín en “Narrativa aragonesa actual: una aproximación seguida de dos autores (José María Latorre y Javier Tomeo)” (*Alazet*, núm. 3, 1991, p. 48), para describir su proverbial testarudez de aragoneses.

⁹ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, en *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, col. “La Pléiade”, 1996, pp. 1551-1620. En este ensayo, Sarraute se expresa sobre la evolución del personaje novelesco hacia el anonimato, lo invisible, la ilusión, el reflejo. Habla de un cambio de actitud del autor para con su protagonista, de un paso innegable de la confianza al recelo e, inspirándose en palabras de Stendhal, afirma que “hemos penetrado en la era de la sospecha” (1579).

¹⁰ S. F., “Cinco respuestas de Juan Benet” (entrevista), *Revista de Occidente*, núms. 98-99, julio-agosto de 1989, p. 11. Michel Bourret, refiriéndose a la expresión benetiana, habla de una “monotonía ostentatoria” que funciona como un

palabras, se han analizado sobre todo los aspectos intertextuales restringidos, internos, es decir, la intratextualidad de los opúsculos tomeanos¹¹ a través de distintos enfoques, tales como el papel fundamental de la anécdota¹², el antihéroe¹³, las coordenadas espacio-temporales¹⁴, el diálogo o el humor¹⁵, pero pocos estudiosos han optado por escudriñar las facetas estéticas de su prosa vinculadas con conocidos movimientos vanguardistas europeos.

En efecto, a menudo se puede leer, en una yuxtaposición que no supera dos o tres líneas de texto y que no va más allá de la simple constatación, que de los textos de Tomeo se desprende una impresión de algo “ya visto”. No es raro que se mencionen afinidades, entre otros, con el esperpento valleinclanesco, el surrealismo buñueliano, el expresionismo kafkiano, los teatros del absurdo franceses o, más globalmente, con los autores antirrealistas¹⁶. Ahora bien, pensamos que

“*trompe-l'œil*” muy eficiente (cf. Michel Bourret, “Conscience du temps et épuisement diégétique dans *El crimen del cine Oriente* de Javier Tomeo”, *IRIS* (Université Paul Valéry, Montpellier III), 1996, pp. 3-23). En cuanto a Tomeo, admitió en varias ocasiones que, de alguna manera, siempre estaba escribiendo la misma obra. Cf. por ejemplo la entrevista publicada por Iván Humanes, *art. cit.*, p. 9: “alguien dijo, Juan Benet, que mis novelas eran parecidas. No recuerdo exactamente el término... Y es verdad, lo que varía es la perspectiva de los personajes, pero más o menos estás obsesionado por los mismos temas y esto se nota cuando escribes”.

¹¹ La mejor ilustración de esta tendencia la constituye la tesis de Ramón Acín Fanlo (*Aproximación a la narrativa de Javier Tomeo: simulación, intertextualidad e interdiscursividad en las primeras novelas del autor*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000). Para una definición sintética de la intratextualidad, véase Jesús Camarero, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008, pp. 41-42.

¹² Cf. por ejemplo Ramón Acín, “Javier Tomeo: un universo narrativo interrelacionado”, en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Javier Tomeo*, Madrid, Arco/Libros, col. “Cuadernos de narrativa”, 2010, pp. 15-44.

¹³ Cf. José María Pozuelo Yvancos, “Tetralogía de la soledad: introducción a la narrativa de Javier Tomeo”, *Tropelías*, núm. 1, 1990, pp. 177-198; José Ignacio González Hurtado, “La soledad en la obra de Javier Tomeo”, en Fidel López Criado (ed.), *Literatura y sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX. I Congreso Nacional Literatura y Sociedad*, Universidade da Coruña, 2001, pp. 389-400; Francisco Javier Higuero, “Duplicidad diferencial en *El canto de las tortugas* de Javier Tomeo”, *Monographic review*, vol. 20, 2004, pp. 209-225; del mismo autor, “Declive gastronómico y anacronismo identitario en *La rebelión de los rábanos* de Javier Tomeo”, *Monographic review*, vol. 21, 2005, pp. 245-260.

¹⁴ Cf. Dorita Nouhaud, “Expériences du temps et lieux d'indétermination: *La vida perra de Juanita Narboni* de Á. Vázquez, *Amado monstruo* de J. Tomeo”, en Yves Lissorgues (coord.), *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, pp. 135-147; Michel Bourret, “Représentations urbaines et structuration textuelle dans *Amado monstruo* et *La ciudad de las palomas* de Javier Tomeo”, en Geneviève Champeau (ed.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain. Actes du colloque international de Talence, novembre 1992*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, pp. 157-172; del mismo autor, “Conscience du temps et épuisement diégétique dans *El crimen del cine Oriente* de Javier Tomeo”, *art. cit.*

¹⁵ Cf. Isabelle Reck, “Proceso comunicativo y comunicación ‘espectral’ en la novelística de Javier Tomeo”, *RILCE: Revista de Filología hispánica*, vol. 15, núm. 2, 1999, pp. 451-460; Irene Andres-Suárez, “El arte del diálogo en la obra de Javier Tomeo”, en Rolf Eberenz (ed.), *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias y lingüísticas*, Madrid, Verbum, 2001, pp. 15-32; de la misma autora, “El fracaso comunicativo en la obra de Javier Tomeo”, en Yvette Sánchez y Roland Spiller (eds.), *Poéticas del fracaso*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, col. “Frankfurter Studien zur Iberoromania und Frankophonie”, 2009, pp. 105-117; José Ramón González, “Hablar por hablar. Sobre el arte de la (falsa) conversación en la narrativa de Javier Tomeo”, en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Javier Tomeo, op. cit.*, pp. 59-78.

¹⁶ Cf. las publicaciones siguientes de Ramón Acín: “Narrativa aragonesa actual: una aproximación seguida de dos autores (José María Latorre y Javier Tomeo)”, *art. cit.*, pp. 79-81; *Los dedos de la mano: Javier Tomeo*, José María Latorre, Soledad Puértolas, Ignacio Martínez de Pisón, José María Conget, Zaragoza, Mira, 1992, pp. 39-40; “Javier Tomeo: un universo narrativo interrelacionado”, *art. cit.*, pp. 26-27. Véanse también los artículos de José-Carlos Mainer, “Amores al teléfono”, *Diario 16*, 31 de octubre de 1987 (recogido en Daniel Rodríguez Gascón y Antón Castro (eds.), *Parábolas y monstruos de Javier Tomeo*, Ayuntamiento de Zaragoza, Servicio de Cultura, 1999, pp. 44-47); Irene Andres-Suárez, “Los microrrelatos de Javier Tomeo: variantes genéricas”, *Quimera*, núm. 222, 2002, p. 31; Ainhoa Sáenz de Zaitegui, “No man’s land: Viaje a los mundos posibles en la (meta)narrativa de Javier Tomeo”, en Ricardo Senabre, Ascensión Rivas e Iñaki Gabaráin (eds.), *Los escritores y el lenguaje*, Universidad de Salamanca, 2008, p. 65. Rafael Conte, en el prólogo a *Bestiario*, señala los mismos parecidos (Madrid, Mondadori, 1988, p. 10). En cuanto a Ana Casas, menciona

una investigación detallada que desarrollase, en parte por lo menos, estas intuiciones interpretativas, basada en un cotejo prolijo de las obras maestras de dichas corrientes artísticas con las del oscense, permitiría entender mejor el carácter innovador y europeo de su voz inconfundible. Es evidente que un estudio exhaustivo de las pistas sugeridas por los especialistas sería digno de interés, pero, por cuestiones de espacio y hondura analítica, debemos limitar el marco comparativo de nuestro análisis a una selección de tendencias artísticas, selección que efectuamos basándonos en las confluencias que la crítica más frecuentemente subraya y que nos lleva a privilegiar el expresionismo y el surrealismo, así como una concreción muy específica del expresionismo europeo, el esperpento de Ramón del Valle-Inclán. Dejamos para desarrollos ulteriores, pese a la pertinencia de su perspectiva, el cotejo de la obra tomeana con las neovanguardias antirrealistas posteriores a 1940, aunque somos conscientes de que, en calidad de herederas de las vanguardias históricas, estas desempeñaron probablemente el papel de puntos de contacto, de intermediarios, entre el aragonés y las figuras álgidas de los ismos.

Con el afán, pues, de rellenar el hueco analítico dejado por la crítica anterior, nuestro trabajo examinará en consecuencia la obra del oscense como una entidad representativa de una literatura española arraigada en una historia cultural de la duración, en oposición a la idea de la aparición repentina de un monumento literario inclasificable. En esta perspectiva, resulta legítimo injertar la producción de Tomeo en una continuidad iniciada por las vanguardias derivadas de los ismos históricos e influida por distintos movimientos artísticos hispánicos y europeos. En esto radica nuestra principal hipótesis de trabajo. Consideramos así que, más que un *outsider* proveniente de las posiciones “rupturistas” reivindicadas por los miembros de la joven narrativa española¹⁷, Tomeo es un autor que se erige en la continuación de las vanguardias europeas del siglo XX, al estilo de los artistas “osmóticos”¹⁸, y que coincide en esto con los principales representantes de la tradición antirrealista española, a saber y para citar solo algunos, Carlos Edmundo de Ory, Antonio Fernández Molina, Alonso Zamora Vicente o Alfonso Sastre. Es, por otra parte, lo que

la importancia de la tradición antirrealista en “Monstruos, alucinados y prodigios: la ambigüedad fantástica en la obra de Javier Tomeo”, en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Javier Tomeo, op. cit.*, pp. 45-58.

¹⁷ Los nuevos narradores, asentados en el mundo literario a partir de 1985, repudian la tradición literaria que les precede y acentúan deliberadamente las señales de una ruptura franca, respondiendo a los ideales de los “años intrépidos” (expresión de Pedro Almodóvar citada por José-Carlos Mainer, en María del Pilar Lozano Mijares, *op. cit.*, p. 208), desprovistos de memoria histórica y entregados al hedonismo e individualismo más absolutos. Véanse María del Pilar Lozano Mijares (*idem*, pp. 208 y ss.) e Ignacio Echevarría (*op. cit.*, pp. 28 y ss.). Este habla de un “casi programático alejamiento de la tradición” (30) y señala que “en todos los balances de la época se deja constancia del ‘corte sin precedentes’ con la tradición” (31).

¹⁸ Calificativo que Enrique Anderson Imbert atribuyó a Rubén Darío en 1967, en *La originalidad de Rubén Darío* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, p. 81), considerando que el escritor era simultáneamente un “punto de llegada de tradiciones” y un “punto de partida de creaciones” (79, n. 3). Así pues, Anderson Imbert usa el adjetivo “osmótico” para resaltar el proceso de absorción por el autor de una suma de lecturas de toda índole, y de conversión de los materiales así asimilados en una creación escrita propia. Afirma acerca de Darío: “era un escritor osmótico. Lo absorbía todo —viniera de grandes o de segundones— convirtiéndolo en una maravilla nueva. Amaba París, pero sin dejar de ser lo que era: un poeta de lengua española” (81).

señala Ana Casas al subrayar, en la introducción a su análisis de la “ambigüedad fantástica” en Tomeo, que “el empeño renovador de [este autor] no puede desligarse del de otros escritores que, por esos mismos años, tampoco se sentían cómodos con las formas de expresión realistas”¹⁹.

Teniendo en cuenta estas premisas, Tomeo adoptaría, estética y poéticamente hablando, un funcionamiento paralelo al de varios autores que crearon universos literarios que cabe situar en la confluencia de influjos vanguardistas muy variados. Sin afiliarse a ninguna corriente innovadora específica, ilustran todos una perfecta asimilación de distintas escuelas artísticas que, en sus épocas respectivas, habían conservado sus plenas capacidades de renovación y de audacia creativa. Embebiéndose y dejándose contaminar por las tendencias artísticas que correspondían a las sensibilidades de su tiempo, consiguieron desarrollar propuestas estéticas personalísimas.

Además, la distinción que hemos establecido en el primer párrafo de este capítulo entre la escritura como “mero medio de subsistencia” y como práctica artística autónoma y desligada del parámetro económico, refuerza en nuestra opinión la existencia de confluencias potenciales entre Tomeo y el conjunto de los artistas vanguardistas. En efecto, la elección del aragonés que lo llevó a abandonar conscientemente la literatura realista de baja categoría para seguir sus instintos y su alma de escritor, de personalidad artística única e inimitable, remite directamente a una idea del arte por el arte que resultó ser característica de las personalidades de vanguardia que “aspira[ban] a vivir del arte, y que est[aban] separad[a]s de todas las demás categorías sociales por el arte de vivir que est[aban] inventando”²⁰. Volvemos a encontrar en Tomeo ese compromiso del artista, en palabras de Pierre Bourdieu, “con una obra que se sitúa en las antípodas de la producción sometida a los dictados de los poderes o del mercado”²¹, es decir, con una obra que se afirma a través de la “ruptura con los dominantes”²² y de una forma máxima de autonomía que recuerda la independencia radical de las vanguardias, sin distinción de campo artístico –literatura, pintura, música, etc.—. Siguiendo con el análisis bourdieusiano de este fenómeno de autonomía propio de las vanguardias y de los movimientos que las precedieron, es importante precisar que los adeptos del arte por el arte, debido a su independencia reivindicada y asumida, se encuentran frente a una suerte de vacío, de página blanca, en otras palabras, de “*posición por hacer*” que los constriñe a

¹⁹ Ana Casas, *art. cit.*, p. 46. Además de los autores que mencionamos, Casas cita a Ricardo Doménech, Álvaro Fernández Suárez, Francisco García Pavón, Fernando Quiñones, José Luis Sampedro y Gonzalo Suárez (p. 45). Santos Sanz Villanueva recupera la idea de la pertenencia de Tomeo a un conjunto de autores que “no formaron grupo ni tendencia definida alguna, y nada más los vincula el rasgo de su apartamiento del reflejo stendhaliano de la realidad. Estos narradores fueron presentando y difundiendo una poética antirrealista bastante en solitario y con escasa acogida de la sociedad lectora” (*La novela española durante el franquismo. Itinerarios de la anormalidad*, Madrid, Gredos, 2010, p. 350). Sanz Villanueva reúne así a Tomeo, Isaac de Vega, Antonio Martínez-Menchén, José Alberto Marín Morales, Antonio F. Molina, Héctor Vázquez Azpiri, Gonzalo Suárez, Ramón Hernández y Francisco Umbral en un grupo que denomina “los primeros innovadores” (*ibidem*).

²⁰ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 91. Aunque Bourdieu aplica esta cita a la bohemia parisina, es perfectamente válida para las generaciones siguientes de artistas antirrealistas.

²¹ *Ídem*, p. 99.

²² *Ídem*, p. 100.

inventar, en contra de las posiciones establecidas y de sus ocupantes, todo lo que propiamente la define, y para empezar este personaje [...] que es [...] el artista [...] dedicado a su tarea de una manera total y exclusiva, indiferente a las exigencias de la política y a los mandamientos perentorios de la moral y que no reconoce más jurisdicción que la norma específica de su arte²³.

Ahora bien, tal búsqueda y consunción de la ruptura es totalmente adecuada a la hora de calificar la empresa literaria tomeana que, desde un punto de vista tanto económico como social, literario y político, se sitúa voluntaria y resueltamente en los márgenes, en este espacio abierto a la invención artística de uno mismo. De hecho, económicamente hablando, Tomeo siempre se definía como un autor no de *best-sellers*, sino de “*long-sellers*”, es decir, de obras que interesan a pocos lectores pero que, a lo largo del tiempo, se siguen vendiendo y acaban convirtiéndose en clásicos de un tipo determinado de literatura, el antirrealismo en este caso²⁴. Su producción responde por lo tanto a una economía que Bourdieu definiría como “anti-económica”, a una lógica económica de “arte puro”, “basada en el reconocimiento [...] de los valores del desinterés y en el rechazo de [...] lo ‘comercial’ [...] y del beneficio ‘económico’ (a corto plazo)”. Está orientada hacia la búsqueda de un “capital simbólico” en vez del capital monetario inmediato que interesa a los autores de la industria literaria, obsesionados por la tirada, la difusión óptima y el éxito rápido²⁵.

En cuanto a la orientación e implicación políticas del escritor aragonés, son, por así decirlo, desconocidas o, cuando menos, voluntariamente implícitas. Tomeo solía afirmar²⁶ que no le interesaba la política y que nunca hubiera querido participar en la ola de “derribo a la dictadura” que caracterizaba las intenciones de los autores realistas de los años cincuenta, aunque, cabe admitirlo, varios textos suyos son susceptibles de recibir interpretaciones centradas en la dimensión política, a imagen y semejanza de algunas “historias mínimas”, *El unicornio*, *El castillo de la carta cifrada* o aún *La máquina voladora*.

A este desprendimiento económico-político le correspondía una vida social humilde, sinónimo de largas temporadas de soledad y de aislamiento redaccional, así como una existencia literaria de la ruptura. Efectivamente, Tomeo no paraba de repetir con una cierta impertinencia que no leía los textos de sus colegas escritores porque, a sus ojos, carecían de interés, criticaba la jactancia de los artistas excesivamente mediáticos y se encerraba en la burbuja de su originalidad.

²³ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 121.

²⁴ Cf. el inicio de una entrevista que Tomeo concedió a Susana Pérez de Pablos en 1999, titulada “Las novelas se basarán en la economía de lenguaje” y publicada en *El País*, el 28 de agosto de ese año.

²⁵ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 214. El sociólogo habla, oponiéndolos, de dos tipos de empresas culturales: las “*de ciclo de producción corto*”, que “se limitan a ajustarse a la demanda preexistente de la clientela” y “conv[ierten] el comercio de bienes culturales en un comercio como los demás”, fuentes de “productos condenados a una obsolescencia rápida”, y las “*de ciclo de producción largo*”, que corresponden al “arte puro” y a sus prioridades individuales y de índole más simbólica que económica (214-215).

²⁶ Todos los datos que enriquecen este análisis de la ruptura que caracterizaba a Tomeo proceden de charlas e intercambios personales que tuvimos con el autor entre 2006 y 2010. Algunos volverán a aparecer en el cuerpo de nuestro trabajo con más detalles.

No le interesaban los premios literarios –cuando congéneres de la provincia de Aragón propusieron su candidatura al Nobel, aceptó la iniciativa pero no le importaba mucho el resultado del trámite– y buscaba conscientemente el alejamiento definitivo de lo que consideraba tradicional, a saber, la novela histórica, específicamente la dedicada a la Guerra Civil, y la novela comprometida de denuncia política y/o social. Además, criticaba con virulencia las grandes editoriales comerciales, llevado por convicciones algo elitistas que repercutía asimismo en la certeza suya de que sus lectores eran pocos pero “buenos” y “adictos”. El autor vivía, pues, según sus propias leyes y exigencias, según un “*nomos* extraordinario y singular, sin precedente ni equivalente”²⁷, una realidad que se notaba también en la misteriosa adecuación de la figura pública del escritor con sus entes de ficción más descabellados. Tomeo parecía estar representando casi constantemente el papel de uno de sus protagonistas, en una espiral de autorreferencialidad que no tenía principio ni fin, dando así la impresión de moverse en un orden nuevo y autónomo instaurado y conquistado en los primeros tiempos de su larga carrera literaria y radicalmente afirmado.

No solo su arte y su universo literario, sino también su arte de vivir, se erigen como manifestaciones de una ruptura drástica que recuerda la autonomía del campo literario propia de las vanguardias artísticas y reitera la validez actual de la idea del arte por el arte tal como florecía a finales del siglo XIX y principios del XX.

Resumiendo, pese al marbete de escritor “raro y difícilmente encasillable” aplicado con frecuencia a Tomeo, así como a la predilección de la crítica por las exploraciones temáticas de su obra, nos parece indispensable analizar la estética global –fondo y forma– de su producción literaria incluyéndola en el marco de las vanguardias del siglo pasado²⁸, siguiendo y desarrollando así una perspectiva sugerida por estudiosos como José Luis Calvo Carilla, Ana Casas, Santos Sanz Villanueva, Ramón Acín e Irene Andres-Suárez.

En consecuencia, tras presentar de forma sintética una selección de manifestaciones vanguardistas que vale la pena carear con Tomeo, nos esforzaremos en extraer de estas su substantífica médula con el fin de elaborar herramientas de comparación pertinentes, las cuales nos permitirán ofrecer un análisis centrífugo de la obra tomeana. Gracias a la amplitud del diálogo intertextual, conseguiremos superar la mera enumeración de motivos recurrentes y la

²⁷ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 101.

²⁸ El propio Tomeo nos anima a no menospreciar los aspectos formales de su prosa, muy sencilla en apariencia, al afirmar que “escribir es un proceso alquímico. Me preocupa la forma y soy perfeccionista. Escribir es buscar la piedra filosofal de la perfección. Los escritores como yo, preocupados de nuestros relatos, estamos condenados, como el judío errante, a vagar eternamente entre cuartillas llenas de enmiendas, correcciones y añadidos” (cita sacada de una entrevista que Ramón Acín Fanlo le hizo al escritor en 1988 (“La tensión de lo breve”, *El búho literario*, núm. 4, invierno de 1988)).

explicitación biográfica y psicocrítica, por lo general asfixiante y reductora, ensanchando así la perspectiva crítica para liberar la obra de su estatuto de “red organizada de obsesiones”²⁹.

Resulta a este propósito divertido observar que el mismo Juan Benet, a pesar de la severa aserción aplicada a la obra de Tomeo, propuso por sí mismo un contraargumento que abunda en el sentido de nuestra elección metodológica, pues explicó un día que se oponía tajantemente a la “tendencia a juzgar la obra de un narrador en relación con sus anteriores piezas, sirviéndose de un método comparativo que rara vez acierta en la definición de la obra en sí”³⁰.

La pretensión de ubicar a Tomeo en los meandros de varias corrientes vanguardistas viene además respaldada, de manera extrínseca, por el hecho de que los regímenes dictatoriales de Primo de Rivera y Franco que se sucedieron en España nunca consiguieron que los autores y académicos se resignasen a la autarquía. De hecho, estos siguieron muy atentamente la evolución de las vanguardias extranjeras, propusieron traducciones de sus obras más destacadas³¹, se inspiraron en ellas e invitaron a conferenciantes directamente relacionados con las estéticas del momento, fuesen escritores, profesores o intelectuales destacados. De un modo u otro, todas las tendencias encontraron una resonancia propia en el país y prolongaron a continuación sus influjos respectivos a través de corrientes artísticas neovanguardistas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, tales como el postismo, los teatros del absurdo o el teatro protestatario y marginado de la segunda mitad de los años sesenta.

Por ello se justifica plenamente la perspectiva cosmopolita defendida en esta tesis. Partiendo, pues, de esta realidad, no supondrá grandes problemas, gracias a la riqueza de la historiografía literaria del siglo XX, rastrear las fuentes respectivas de los movimientos vanguardistas seleccionados, el expresionismo, el esperpento y el surrealismo, en busca de sus principales aspectos estéticos, tanto temáticos como estilísticos, con objeto de proponerle a la obra de Tomeo una serie de interlocutores capaces de darle nuevos enfoques y una regenerada profundidad.

A esta ambición primera cabe añadir la tentación y secreta esperanza nuestras de enmarcar las creaciones de nuestro autor en lo que consideramos trascendencia del proyecto, a saber, las manifestaciones antirrealistas de la posmodernidad y la era contemporánea españolas entendidas como otros tantos ecos de las (neo)vanguardias históricas.

²⁹ Expresión que Roland Barthes aplica a la obra de Michelet, en el exergo a la biografía homónima (*Michelet*, Paris, Seuil, 1995, p.7).

³⁰ Citado por Ignacio Echevarría en *Trayecto*, *op. cit.*, p. 138.

³¹ Traducciones que se publicaban en revistas literarias como la *Revista de Occidente*, *Ultra*, etc. y/o difundidas en secreto cuando las condiciones lo requerían.

2. Aspectos metodológicos: el análisis comparativo y el concepto de intertextualidad. Hacia un intento de definición y apropiación

2.1. La comparación y sus (des)equilibrios

El examen de las interrelaciones e interacciones culturales que pretendemos llevar a cabo requiere sin duda alguna una metodología de tipo comparatista, que permita establecer analogías y discrepancias entre la obra de Javier Tomeo y las producciones más relevantes de algunas de las principales corrientes estéticas del siglo XX. Pero, más allá de esta mera lógica –el análisis conjunto de dos creaciones que presentan algunos puntos comunes se hace mediante la comparación–, cabe admitir que la propia naturaleza de los escritos de Tomeo invita a que el investigador concentre su atención en el espacio que separa un objeto de otro, en este “inter-” que toma forma en medio de las producciones culturales una vez estén cotejadas.

En efecto, la repetición se erige como una noción indisociable del corpus tomeano: sus personajes, por ejemplo, aunque cambien de nombre, parecen emigrar de una novela a otra, llevando consigo su lenguaje florido de refranes y adagios. Las obras se parecen, los lenguajes se repiten. No hay ninguna razón para que la intratextualidad observada no implique a su vez mecanismos de la intertextualidad, constatación que nos incita de entrada a optar por métodos comparatistas.

Sin embargo, nos es forzoso admitir que la perspectiva elegida conlleva un doble riesgo o, si se prefiere, una doble y peligrosa tentación: por un lado, el conocido *Zeitgeist*, caro a los Románticos alemanes y a Georg Wilhelm Friedrich Hegel, es decir, la noción extremadamente vaga de “espíritu o aire del tiempo”, y, por otro, su contrario, el “ídolo de los orígenes”¹, tendencia esta que refleja el prestigio de los esquemas biológicos y reproductivos en el romanticismo, y de lo mecánico a finales del siglo XIX. De hecho, sería fácil, después de haber cotejado una serie de productos culturales, no ver en las obras de Tomeo más que el reflejo de problemáticas compartidas por los niños de la guerra –Guerra Civil Española y Segunda Guerra Mundial–, por todos los seres humanos que crecieron y se educaron bajo la mano férrea de una dictadura a lo largo del siglo XX o por los individuos que experimentaron la transformación radical de las relaciones humanas tras el surgimiento de los universos virtuales –*Zeitgeist*–. Al

¹ Traducimos aquí la fórmula de Marc Bloch, “idole des origines” (en *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 53), que aparece en su publicación junto a otra expresión similar, “obsession embryogénique” (“obsesión embriogénica”). En esta perspectiva, Roland Barthes afirmará que “buscar las ‘fuentes’ [...] de una obra consiste en cumplir con el mito de la filiación” (“De l'œuvre au texte”, en *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 73: “rechercher les ‘sources’ [...] d'une œuvre, c'est satisfaire au mythe de la filiation”) y descartará la ideología de la tradicional *Quellenforschung*.

contrario, también sería tentador procurar establecer filiaciones directas entre el escritor español y otros artistas como Ramón del Valle-Inclán o Franz Kafka –“ídolo de los orígenes”–. De ahí la importancia de construir un método de investigación equilibrado, capaz de poner de relieve no solo las similitudes, sino también las diferencias entre los productos comparados, y de considerar la obra literaria como un mosaico de textos que lleva indiscutiblemente el sello de su creador: una metodología que respete tanto los fenómenos de intertextualidad como las manifestaciones de la originalidad creativa.

En este sentido, la comparación diferencial, específicamente desarrollada en Europa por investigadores como Ute Heidmann, Jean-Michel Adam y Claude Calame, nos proporciona herramientas analíticas adecuadas, ya que nos invita, tras haber leído y analizado los textos que deseamos cotejar, a elaborar ejes de comparación que estén situados más allá de los parecidos temáticos y se concentren en las *mises en discours* de las unidades de sentido, evitando así la trampa del descubrimiento de similitudes universales, fácil en demasía.

Nuestro tema implica por lo tanto que el investigador considere a Tomeo no solo como un creador, sino también como un lector, hipótesis que, evidentemente, no hace falta demostrar y que, no obstante, es válida y aplicable a cualquier escritor. Nuestras pesquisas no tendrán por objeto un estudio de aquellas fuentes que revelarían la naturaleza de las obras determinantes en la formación del artista y tampoco pretendemos que Tomeo haya leído los textos que mencionaremos y cotejaremos con sus obras. Es cierto que conocía directa o indirectamente parte de dichos textos y que desconocía otra a causa de las restricciones impuestas por la censura hasta la década de los ochenta. Mas, pese a todo, se puede hablar de “incidencia” en el sentido global de la palabra, es decir, de una atmósfera intelectual y más específicamente literaria, cinematográfica y pictórica bien determinada, precisa², en la que Tomeo se formó y que le permitió elaborar un modelo estético original, base de todas sus obras publicadas.

El hecho de prestar atención tanto a las coincidencias y analogías como a las discrepancias entre el corpus tomeano y las principales creaciones vanguardistas españolas y europeas seleccionadas nos permitirá situar la obra del oscense en su contexto artístico-literario y determinar cuál es el “humus” que la nutre, expresando simultáneamente en qué radica su originalidad.

Pero volvamos a la comparación en sí y a algunos postulados que nos parecen fundamentales para orientar nuestro estudio con arreglo a este objetivo.

² El carácter artístico, intelectual y, en consecuencia, minoritario, de estas confluencias es el elemento que aleja al fenómeno del “aire del tiempo” que hemos mencionado en la página anterior.

Ante todo, queremos dejar claro que no vamos a presentar aquí una sinopsis de la historia de los métodos comparatistas, sino una selección de criterios y planteamientos representativos de nuestra visión y práctica del cotejo literario.

Como señalaron hace tiempo Claude Pichois y André-Michel Rousseau, en una definición hoy consagrada y traducida al castellano por Germán Colón, la comparación literaria

es el arte metódico, mediante la indagación de lazos de analogía, de parentesco y de influencias, de acercar la literatura a los otros dominios de la expresión o del conocimiento, o bien los hechos y los textos literarios entre sí, distantes o no en el tiempo o en el espacio, con tal que pertenezcan a varias lenguas o a varias culturas, aunque estas formen parte de una misma tradición, con el designio de describirlos, de comprenderlos y de saborearlos mejor³.

Tal definición, contraria a las rígidas posturas de los comparatistas positivistas de la “escuela francesa”⁴, como Paul Van Tieghem, Jean-Marie Carré y sus seguidores, es especialmente interesante porque no limita el cotejo de las obras literarias a un estudio exclusivo de la relación directa y genética que puede existir entre ellas; permite así considerar los vínculos entre las producciones artísticas como una red que se proyecta más allá de las “relaciones de hecho”⁵ por contacto, parentesco o influencia directa, tan recurrentes en las aportaciones teóricas del positivismo, y admite que las coincidencias puras pueden ayudarnos a percibir las constantes estéticas de una época determinada⁶. La amplitud de miras de Pichois y Rousseau dibuja una perspectiva analítica digna de interés, puesto que ofrece al comparatista la oportunidad de “justificar fehacientemente cómo los trasfondos extraliterarios comunes, ya filosóficos, ya históricos, sociales o culturales, condicionan de forma similar a las distintas literaturas”⁷.

Adoptaremos, pues, una postura más cercana a la llamada “escuela norteamericana”, encabezada por René Wellek, que “no pretende buscar relaciones causales a través del

³ Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *La literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1969, p. 198. La cita original dice: “la littérature comparée est l’art méthodique, par la recherche de liens d’analogie, de parenté et d’influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l’expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l’espace, pourvu qu’ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d’une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter” (*La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 174). Otros especialistas, como Darío Villanueva (*El polen de ideas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1991, p. 362), Didier Souiller y Wladimir Troubetzkoy (dir.) (*Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997, pp. 1-2) o aún Yves Chevrel (*La littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, p. 9) se adhieren a la perspectiva francesa clásica.

⁴ Claudio Guillén prefiere hablar de la “hora francesa” y la “hora americana”, ya que ambas no se constituyeron como escuelas en el sentido estricto de la palabra (Cf. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 65 y ss.).

⁵ La expresión es de Jean-Marie Carré, “Avant-Propos” a Marius-François Guyard, *La littérature comparée* (Paris, PUF, 1978, p. 5: “rapports de fait”).

⁶ El positivismo, valiéndose del principio de explicación causal por medio de la elaboración y fijación de “hechos verdaderos”, de “contactos” entre autores y textos de distintos países, propio de las ciencias experimentales, propagó la idea de la literatura como mecanismo de producción y reproducción regido por el mito de las “influencias”. Se centró esencial y excesivamente en el estudio poco significativo de las “fuentes”, basado en hipotéticos determinismos literarios extrínsecos a las obras.

⁷ Darío Villanueva, *op. cit.*, p. 363.

conocimiento histórico”⁸. Intencionadamente muy abierta, nuestra concepción de la comparación se basará en el cotejo de productos culturales cuya relación y contagio no pueden ser comprobados formal e históricamente hablando, pero cuyas analogías estéticas –temáticas y formales– son sugerentes.

Nos desmarcaremos asimismo respecto de la clásica exigencia comparatista de una necesaria disimilitud lingüística y nacional entre las creaciones cotejadas, ya que confrontaremos las obras de Tomeo con productos tanto españoles como extranjeros, con la distancia temporal o genérica como único criterio de diferenciación. Nos adherimos así plenamente a la idea de un “comparatismo sistémico” que considera las perspectivas nacionales –y nacionalistas– como desusadas y reduccionistas o, al menos, inadecuadas a la hora de describir cualquier fenómeno literario en toda su completud. Como bien explican Pere Ballart y Jordi Julià, “no [es] ningún desatino reconocer que, en el fondo, la Literatura Comparada no se basa sino en la creencia [...] de que ningún autor ni obra literaria, ni ninguna literatura nacional o movimiento artístico se hallan jamás encerrados en sí mismos, porque ‘ninguna literatura aislada está completa’”⁹. La autonomía y la descontextualización son conceptos ajenos al texto literario. Y Tomeo, a su manera, abundaba en el mismo sentido, al describir su propia trayectoria como la de un intelectual de horizontes supranacionales que, ya en sus debuts, no se sentía “estimulado” por la estética del realismo social y

se fij[ó] preferentemente] en otro tipo de autores que no eran los que se publicaban en España y [...] ahí está la raíz de que con el tiempo [s]e convirtiese en un escritor un poco marginal, un poco extranjero¹⁰.

Además, la crítica admite hoy en día, tras haber vacilado varios años entre “el estudio generacional basado en lo que aporta a la cultura [española] un grupo de escritores” determinado

⁸ Pere Ballart y Jordi Julià, *Sobre islas y penínsulas. Ensayos de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Madrid, Devenir, 2010, p. 159. Explica al respecto Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero que, “tras la Segunda guerra mundial, se produjo un proceso de intensificación de las aspiraciones internacionalistas que influyó en el desarrollo del comparatismo norteamericano. Para los americanos, el estudio exclusivo de las influencias, característico del comparatismo francés, resultaba a todas luces insuficiente. Por ello proponen sustituirlo por un humanismo más amplio y profundo” (*Introducción a la literatura comparada*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2006, pp. 36-37). Cf. asimismo Jordi Llovet, Robert Caner, Nora Catelli, Antoni Martí y David Viñas, *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel, 2005, pp. 346 y ss.

⁹ *Ídem*, p. 169. Volvemos a encontrar aquí la idea que Jorge Luis Borges formulaba en 1952: “la literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones” (“Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, en *Obras completas*, Rolando Costa Picazo (ed.), vol. 2 (1952-1972), Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 112).

¹⁰ María Ángeles Cabré, *art. cit.*, p. 10. María Arnedo cita asimismo una entrevista concedida por el autor al periódico *El Mundo*, en la que afirma: “entonces empecé a fijarme en modelos extranjeros como Kafka, Camus, Beckett, Poe, Ionesco, Knut Hamsun, libros que estaban en el altísimo, prohibidos” (*Locura, freaks y demás elementos grotescos en la literatura de Javier Tomeo y en el imaginario colectivo*, University of Houston, 2008, p. 208; la autora no menciona la fuente).

y el estudio exclusivo de las “tendencias internacionales”¹¹ posmodernistas, que el análisis de los escritores de la transición —época, no lo olvidemos, en la que Tomeo empezó a publicar masivamente— no puede razonablemente llevarse a cabo fuera de una perspectiva dual, que tenga en cuenta tanto los particularismos culturales españoles como el impacto creciente del cosmopolitismo.

Sin embargo, volviendo a la definición clásica arriba mencionada, nos es forzoso advertir que esta corre el peligro de olvidarse de los aspectos diferenciales del cotejo literario, totalmente imprescindibles para resaltar la especificidad y originalidad de una obra en particular.

De hecho, las definiciones de la voz “comparar” que figuran en los diccionarios de la lengua señalan todas que el verbo significa “fijar la atención en dos o más objetos para *descubrir sus relaciones o estimar sus diferencias o semejanza*”¹², subrayando así que la comparación implica objetos de naturaleza distinta y que, por tanto, cabe tener en cuenta tanto las similitudes como las discrepancias entre los términos cotejados. Estamos aquí frente a uno de los principales requisitos de cualquier investigación comparatista ecuánime, que procure evitar las focalizaciones apresuradas y exclusivas en los elementos aparentemente semejantes. Además, la diferenciación como procedimiento heurístico parece adaptarse aun más fácilmente que las tendencias unificadoras y universalizantes al estudio pormenorizado de las producciones culturales, por el hecho de que la diferenciación y el antagonismo constituyen dos de los principios básicos de la génesis y la interacción de toda manifestación cultural. Es lo que explica muy claramente un defensor de la visión sistémica del mundo literario como Frédéric Darbellay:

‘el concepto de sistema, es decir, de conjunto organizado por la interrelación de sus componentes, debe necesariamente recurrir a la idea de antagonismo’ (Morin 1976: 150). Un principio de antagonismo rige de hecho la organización de un sistema complejo [...] prendido de manera sistemática en una doble tendencia de atracción y de repulsión entre sus elementos constitutivos y su contexto de inserción. El acercamiento sistémico es indisociable de las ideas de *antagonismo*, de *estabilidad* y de *inestabilidad*¹³.

De ahí la necesidad de recurrir a la herramienta heurística de la comparación diferencial, propuesta y explicitada, entre otros, por la comparatista suiza Ute Heidmann, la cual sugiere que

¹¹ Enric Bou y Elide Pittarello (eds.), *(En)claves de la Transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009, p. 10. Explican los editores en la introducción (pp. 7-37) que “el primero de estos planteamientos resulta demasiado local, el segundo demasiado general” (10).

¹² *Diccionario de la lengua española (Real Academia Española)*, Madrid, Espasa-Calpe, 21ª ed., 1992, p. 521. El subrayado es nuestro.

¹³ Frédéric Darbellay, *Interdisciplinarité et transdisciplinarité en analyse des discours. Complexité des textes, intertextualité et transtextualité*, Genève, Slatkine, 2005, pp. 76-77: “le concept de système, c’est-à-dire d’ensemble organisé par l’interrelation de ses constituants, doit faire appel nécessairement à l’idée d’antagonisme’ (Morin 1976: 150). Un principe d’*antagonisme* préside en effet à l’organisation d’un système complexe [...] systématiquement pris dans une double tendance d’attraction et de répulsion entre ses éléments constitutifs et son contexte d’insertion. L’approche systémique est indissociable des idées d’*antagonisme*, de *stabilité* et d’*instabilité*”. Esta traducción, así como todas las que aparecerán a continuación, menos cuando lo señalemos explícitamente, son nuestras.

el prejuicio y la búsqueda precipitada de lo semejante impiden en efecto no solo que se reconozca y mida lo que es diferente, sino también que se tome conciencia de la necesidad y la posibilidad de ‘construir los comparables’. Construir los comparables [...] significa dejar atrás el ‘círculo estrecho de lo inmediatamente comparable’, dejar atrás ‘el horizonte restringido de la opinión dominante’. [...] La comparación diferencial requiere el reconocimiento y el examen de la diferencia fundamental e irreductible de los enunciados singulares cotejados, en relación con todo lo que pueden tener en común, especialmente en el aspecto temático. [...] una vez reconocida la diferencia de los términos que se cotejan, se trata de *construir* un eje de comparación que los ponga en un pie de igualdad. [Así,] la comparación [no sirve para] establecer jerarquías que devalúen un texto respecto de otro, o que limiten el cotejo a una demostración de filiación o de dependencia¹⁴.

La elaboración de criterios de cotejo inspirada en los principios epistemológicos de la comparación diferencial debe necesariamente llevar a la constitución de ejes de comparación lo suficientemente pertinentes y complejos como para tomar en cuenta tanto las características compartidas por las obras –convergencias– como sus discrepancias fundamentales –divergencias–. Se trata por lo tanto, para empezar, de “hacer entrar textos en diálogo, es decir, en coincidencia, en una suerte de ensambladura”¹⁵ y luego de separar y distinguir para caracterizar de manera adecuada. En esto radica el gran desafío de la comparación que nos espera: manifestar las constantes teniendo en cuenta las variantes.

De hecho, el rasgo común consiste a menudo en un recurso explícito o implícito a un aspecto temático en el enunciado, mientras que las diferencias se hallan en la enunciación, vinculada con un arraigo pragmático específico e individual. En tales casos, el cotejo de las *mises en discours* respectivas –es decir, los géneros literarios elegidos, las composiciones, los estilos, los léxicos, los dispositivos enunciativos, las figuras estilísticas y los juegos intertextuales– se impone al investigador.

Ocurre también que sean, al contrario, una metáfora, un ritmo frástico, una actitud determinada de la instancia narrativa o un cierto sincretismo lingüístico los que reclaman el

¹⁴ Cf. Ute Heidmann, “(Ré)écritures anciennes et modernes des mythes: la comparaison pour méthode. L'exemple d'Orphée”, en *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, Lausanne, Payot, 2003, pp. 49-51: “le préjugé et la quête précipitée du semblable empêchent en effet non seulement de reconnaître et de mesurer ce qui est différent, mais aussi de prendre conscience de la nécessité et de la possibilité de ‘construire les comparables’. Construire les comparables [...] signifie dépasser le ‘cercle étroit de l’immédiatement comparable’, dépasser ‘l’horizon restreint de l’opinion dominante’. [...] La comparaison différentielle exige la reconnaissance et l’examen de la différence fondamentale et irréductible des énoncés singuliers à comparer, en relation avec tout ce qu’ils peuvent avoir en commun, notamment sur le plan thématique. Elle exige aussi la reconnaissance du fait qu’il faut *construire les comparables* avant de procéder à la comparaison proprement dite. [...] il ne suffit pas de les *dégager* à partir d’un rapport intrinsèque préconçu [...]: une fois la différence des termes à comparer reconnue, il s’agit de *construire* un axe de comparaison qui les mette à égalité. [Ainsi,] la comparaison [ne sert pas] à établir des hiérarchies qui dévaluent un texte par rapport à un autre, ou qui limitent la comparaison à une démonstration de filiation ou de dépendance”. Véase asimismo Ute Heidmann, “Comment comparer les (r)écritures anciennes et modernes des mythes grecs?”, en Sylvie Parizet (dir.), *Mythe et littérature*, Nîmes, Lucie, col. “Poétiques comparatistes”, 2008, pp. 143-160.

¹⁵ Cf. Daniel-Henri Pageaux, “Littérature comparée et comparaisons”, *Société Française de Littérature Générale et Comparée (Bibliothèque comparatiste, Vox Poetica)*, 2005, p. 2 (<<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/comparaisons.html>>).

acercamiento de las obras y su comparación. Resulta entonces fundamental analizar con qué objetivo(s) particular(es) se usan estas figuras y técnicas, y qué episteme(s) concreta(s) quieren reflejar.

Tal método presenta la ventaja, como se ha leído en la última cita de Heidmann, de colocar los textos comparados en pie de igualdad, fuera de toda relación de subordinación y de toda hegemonía, sin que resulte desfavorecida una u otra de las creaciones enfrentadas. Si bien parece que está aún hoy más de moda en determinados círculos literarios hablar de influencias, dependencias e imitaciones, conceptos que crean de entrada una escala jerárquica entre las obras literarias comparadas, resulta, en el caso de Tomeo, más pertinente e intelectualmente más estimulante elegir la vía de la comparación diferencial.

Opinamos en efecto que cabe tomar en cuenta, en esta perspectiva, las declaraciones reiteradas del autor acerca de su autonomía en el seno del microcosmo literario¹⁶. Cuando se interrogaba al aragonés sobre sus lecturas o sus fuentes de inspiración, no vacilaba en afirmar que siempre había prestado poca atención a las creaciones de sus coetáneos, que apenas frecuentaba los teatros y los cines, y que no apreciaba mucho verse implicado en las manifestaciones culturales. Igual que el modernista valleinclanesco Dorio de Gadex, decía no leer a sus contemporáneos¹⁷. Prefería las amistades marginales, la lectura de libros raros y desconocidos que nunca citaba precisamente, así como la soledad del artista en total simbiosis con su universo imaginario, lo que no le impedía admitir que admiraba sinceramente a Franz Kafka, Luis Buñuel, Edgar Allan Poe y Knut Hamsun¹⁸. Podría por lo tanto parecer, en tal contexto, algo pretencioso obstinarse en negar el carácter autodidacta de la prosa tomeana para integrarla mejor en un tejido de relaciones más o menos probadas. Sin embargo, aunque no nos corresponde juzgar la veracidad de tales declaraciones, conviene matizarlas teniendo en cuenta otras aseveraciones contradictorias del autor, que justifican plenamente la hipótesis de la existencia de confluencias estéticas entre el aragonés y textos vanguardistas del siglo XX. Si bien Tomeo no es conscientemente un creador mimético –pocos artistas confiesen su mimetismo, prefiriendo clamar su originalidad en una época focalizada en las nociones de propiedad intelectual y plagio–, salpica su prosa de alusiones a la figura del escritor-vampiro aplicado a una tarea, si no de pillaje,

¹⁶ Reivindicaciones necesariamente subjetivas, ya que el artista nunca es un “ego autónomo, por más solipsistas que sean los [escritores] más fuertes. Todo [escritor] es un ser atrapado en una relación dialéctica (transferencia, repetición, error, comunicación) con otro u otros [escritores]” (Harold Bloom, *La angustia de las influencias. Una teoría de la poesía*, Caracas, Monte Ávila, 1973, p. 106; citado por Selena Millares, “Pablo Neruda en el taller de la escritura: homenajes y profanaciones”, *Escritural*, núm. 1, marzo de 2009).

¹⁷ Cf. Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, Alonso Zamora Vicente (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 108.

¹⁸ Cf., entre otros, Nuria Azancot, “Javier Tomeo: ‘Se vende mucho, casi siempre por razones extraliterarias’”, *El Cultural*, 3 de abril de 2002; Antón Castro, “Tomeo habla de *Los enemigos*”, 25 de octubre de 2010, <<http://antoncastro.blogia.com/2010/102601-tomeo-habla-de-los-enemigos-.php>>; Ramón Acín, “Javier Tomeo: un universo narrativo interrelacionado”, *art. cit.*, p. 26.

cuando menos de repetición y reorientación de determinados contenidos. Esta imagen es la que nos conforta en una visión dialéctica del corpus tomeano, así como en la convicción de que cada escritor esconde un gran lector, ser vampírico por excelencia¹⁹.

A este propósito es probablemente la alegoría de la mosca cabezuda, desarrollada en *Bestiario*, la más elocuente: evoca el crecimiento de un insecto parásito dentro del cuerpo de un abejorro hasta el agotamiento mortal del huésped. Valiéndose de esos “oscuros orígenes”, la mosca afirma haberse convertido “en un intelectual consciente que vive inmerso en el contexto socio-cultural de su época”²⁰. Además, varias explicaciones del autor refuerzan esta idea. En la entrevista ya citada concedida a María Ángeles Cabré, Tomeo afirmó por ejemplo que

el escritor es un insecto que va devorando todo lo que encuentra a su paso, que se desprende de lo que es innecesario y se enriquece con lo que le resulta interesante. Es una especie de vampiro. [...] es un señor que va con las antenas desplegadas, captando todos los mensajes de distinta procedencia y naturaleza que le llegan del mundo sensible que le rodea²¹.

El aragonés se complacía, pues, en jugar con esta paradoja del escritor de doble cara, suerte de Jano Bifronte que resulta ser simultáneamente testigo de su tiempo y rehén voluntario de su propio mundo imaginario. Razón por la cual nos incita a optar por el método de una comparación matizada, capaz de tomar en cuenta la diferencia.

Nuestra investigación se adherirá así a una concepción fundamentalmente dinámica y comunicacional, es decir, sistémica, de los textos y las creaciones artísticas. Con objeto de concretar la hasta hoy apenas esbozada singularidad de la pluma tomeana en el marco de la historia literaria contemporánea, prestaremos atención, pues, tanto a las fuerzas internas que crean y consolidan la unidad singular, la homogeneidad, de nuestro corpus –fuerzas de unificación-cristalización²²–, como a la transtextualidad o fuerzas centrífugas –fuerzas de diversificación-complejificación²³–, que dibujan en el horizonte de los textos un abanico de obras distintas, fuerzas todas que interactúan permanentemente en el texto literario y que nos animan a recurrir a un análisis de doble dimensión.

¹⁹ Nuestra percepción coincide con la visión que Borges tenía del “misterio estético”, a saber que “la conciencia de que no acabaremos nunca de descifrar el misterio estético no se opone al examen de los hechos que lo hicieron posible. Estos, ya se sabe, son infinitos; en buena lógica, para que cualquier cosa ocurra, ha sido necesaria la conjunción de todos los efectos y causas que la han precedido y urdido” (*Prólogos con un prólogo de prólogos*, en *Obras completas*, vol. 4, Barcelona, Emecé, 1996, p. 132).

²⁰ *Bestiario*, Madrid, Mondadori, 1988, p. 21.

²¹ María Ángeles Cabré, *art. cit.*, p. 12. En la misma línea, véase también la entrevista de Nina L. Molinaro, “Los humores de Javier Tomeo”, *art. cit.*, p. 604. Aunque Tomeo no se refiere explícitamente a lecturas en la cita elegida, nos parece evidente que sus palabras las incluyen, además de las muy diversas experiencias que son susceptibles de pertenecer al “mundo sensible”.

²² Frédéric Darbellay, *op. cit.*, p. 189.

²³ *Ibidem*.

Así pues, al juego de fuentes e influencias tanpreciado por los positivistas²⁴ se le preferirá la búsqueda de ideologías subyacentes presentes tanto en los recursos técnicos como en los temas propios de las obras, centrándonos en lo que Richard A. Cardwell gusta de llamar la “coincidencia de actitudes estéticas y metafísicas”²⁵ o, en otras palabras, en el diálogo artístico polifónico entre determinadas creaciones.

2.2. El movedizo concepto de intertextualidad

Uno de los procedimientos de la comparación que posibilite el establecimiento de “relaciones de contigüidad demostrables”²⁶ entre los productos culturales es el análisis de la intertextualidad. En una perspectiva teórica y positivista, cabe percibir el concepto de intertextualidad como la existencia de un contacto genético directo entre dos o más obras. Esto significa que es posible localizar las fuentes e influencias de una obra determinada en emisores anteriores y receptores posteriores. Pero en el enfoque que es el nuestro, la intertextualidad va mucho más allá y tolera la consideración de correlaciones menos patentes, aunque esclarecedoras respecto de las obras aquilatadas²⁷.

La noción misma de intertextualidad, formulada por primera vez por Julia Kristeva en 1966²⁸ y por el grupo *Tel Quel* en 1969, implica básicamente, inspirándose en los conceptos bakhtinianos de dialogismo y heteroglosia –o heterología²⁹–, que todo lenguaje repite otro y que el carácter citacional es propio del texto literario. El autor emprende con las creaciones de sus predecesores un diálogo que el lector-receptor prosigue y cuya completa realización depende de la “biblioteca cognoscitiva”³⁰ de este. De ahí las definiciones del texto propuestas por Kristeva y Roland Barthes:

²⁴ Una crítica de fuentes a la que Pedro Salinas denominaba con ironía “crítica hidráulica”. Cf. Jorge Urrutia, “Leer a Miguel Hernández (*Perito en lunas* y el modelo comunicativo hernandiano)”, en Juan José Sánchez Balaguer y Francisco Esteve Ramírez (eds.), *Presente y futuro de Miguel Hernández* (*Actas del II Congreso Internacional Hernandiano, Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003*), Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004, p. 95.

²⁵ Richard A. Carwell, “‘Mi sed inquieta’: expresionismo y vanguardia en el drama lorquiano”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Granada, Alhulia, 2005, p. 52.

²⁶ Pere Ballart y Jordi Julià, *op. cit.*, p. 176 *passim*.

²⁷ Para una definición nítida de la oposición entre intertextualidad amplia e intertextualidad restringida, véase José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 63.

²⁸ Cf. “Le mot, le dialogue et le roman”, de 1967, y “Le texte clos”, de 1966-1967, artículos recogidos en *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, así como “Problèmes de la structuration du texte”, de 1968, recogido en *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, pp. 297-316.

²⁹ Mikhaïl Bakhtin, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982; *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

³⁰ Expresión cara a Domingo Ródenas de Moya y a Lorenzo Vilches Manterola, entre otros.

[el texto] es una permutación de textos, una inter-textualidad: en el espacio de un texto, varios enunciados sacados de otros textos se cruzan y se neutralizan³¹.

Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, cuando menos, como *doble*³².

Todo texto es un *intertexto*; otros textos están presentes en él, a niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura envolvente; todo texto es un tejido nuevo de citas pretéritas. Pasan al texto, redistribuidos en él, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de lenguas sociales, etc., pues siempre hay lenguaje antes del texto y en torno a él. La intertextualidad, condición de todo texto, sea el que fuere, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen se puede raras veces localizar, de citas inconscientes o automáticas, propuestas sin comillas³³.

La corriente estructuralista abre así, en palabras de Laurent Milesi,

la concepción canónica y monumental de la obra (entendida como estructura cerrada portadora de un sentido unitario, supuestamente previo, incluso originario) a la dinámica del *texto* [y] la polisemia [...]. Al texto cerrado le sucede su actividad de tejido o textura dentro de la *escritura*, y a la obra escrita, ‘el establecimiento hasta en la escritura de la relación remitente-destinatario, escritura-lectura, como la de dos productividades que coinciden y crean espacio al coincidir’³⁴.

Michel Arrivé³⁵, entre otros, denunciará lo que considera un prejuicio de orden ideológico, a saber, la ausencia de especificidad del texto literario y la obsolescencia de la noción de autor resultantes de la definición de la lingüista búlgara. En efecto, si todo texto no es más que un conjunto “estetizado” de fragmentos de lo ya dicho, entonces la literatura pierde sus

³¹ Julia Kristeva, “Problèmes de la structuration du texte”, en *Théorie d'ensemble*, *op. cit.*, p. 299: “[le texte] est une permutation de textes, une inter-textualité: dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés pris dans d'autres textes se croisent et se neutralisent”.

³² Julia Kristeva, *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978, p. 85: “tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est l'absorption et la transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *doble*”.

³³ Roland Barthes, “Texte (théorie du)”, en AA. VV., *Encyclopaedia Universalis*, vol. 15, Paris, 1973, p. 1015: “tout texte est un *intertexte*, d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets”. Reproducimos en el cuerpo del texto, modificándola levemente, la traducción de la cita propuesta por Claudio Guillén en *Entre lo uno y lo diverso*, *op. cit.*, p. 312.

³⁴ Laurent Milesi, “Inter-textualités: enjeux et perspectives (en guise d'avant-propos)”, en Eric Le Calvez y Marie-Claude Canova-Green (eds.), *Texte(s) et intertexte(s)*, Amsterdam, Rodopi, 1997, pp. 9-10: “la conception canonique et monumentale de l'œuvre (saisie comme structure close porteuse d'un sens unitaire, supposé préalable, voire originaire) à la dynamique du *texte* [et] la polysémie [...]. Au texte clos succède son activité de tissage ou texture dans l'*écriture*, et à l'œuvre écrite « la mise en œuvre jusque dans l'écriture de la relation destinataire, écriture-lecture, comme celle de deux productivités qui se recoupent et font espace en se recoupant »”.

³⁵ Michel Arrivé, *Les langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1972.

oportunidades de invención, evolución y renovación: aquel se perfila, pues, como un mero instrumento de transmisión mecánica. Si bien es verdad que el intertexto³⁶ se erige como el reflejo de un diálogo con otros enunciados y, al fin y al cabo, con la sociedad, las culturas, los valores y las ideologías, cabe tener presente que el escritor nunca es pasivo ni totalmente descorrelacionado de su producción artística. De hecho, él toma decisiones y opta por determinadas alternativas, asumiendo así una posición estética e ideológicamente situada con respecto al mundo y a sí mismo. En otras palabras, asimila y transforma la materia textual antes de insertarla, y en esto radica su creatividad, en una red de palabras que le es propia y posee una dominante particular; elabora una dialéctica de reproducción-alteración, materializando así el hecho de que la reformulación de textos, temas, problemáticas o preocupaciones anteriores no consiste en la mera reproducción de saberes petrificados en un contexto nuevo, sino en una re-creación sometida a la variación³⁷.

En el ámbito hispánico, Claudio Guillén pone de manifiesto la imprecisión conceptual y la proyección dilatada, excesiva, de la noción de intertextualidad, tal como está definido por sus creadores y posteriores teóricos –Gérard Genette, Michael Riffaterre, etc.–. Tras haberse mostrado escéptico frente al “carácter autoritario y monolítico de los pronunciamientos de Kristeva y Barthes”³⁸, el comparatista insiste en las dificultades prácticas y aplicativas de dicha teoría: las alusiones de un texto a otro son, muchas veces, implícitas y se resisten a una identificación rápida y unívoca; el “campo general de fórmulas anónimas” mencionado por Barthes sume al comparatismo en una “vaguedad” y una “ilimitación”³⁹ problemáticas. Propone en consecuencia empezar diferenciando las influencias “intensas e individuales”⁴⁰ de las convenciones, “extensas y generales – premisas comunes, usos, aire colectivo que los escritores de cierta época respiran”⁴¹. De hecho, estas pertenecen al ámbito literario y cultural de un momento histórico determinado y permiten entender que la presencia de rasgos estilísticos semejantes en un texto A y otro texto B no implica forzosamente la existencia de influencias directas entre ambas creaciones. Guillén pone por caso el petrarquismo y pregunta: “¿Era preciso que un poeta renacentista leyera a Petrarca para escribir sonetos petrarquistas? ¿Cuántos petrarquizaban sin saberlo?”⁴², acercándose así al concepto metafórico, interesante en relación

³⁶ Definido por Michel Arrivé como “el conjunto de los textos que ‘se ponen en contacto’ en un texto determinado” (*op. cit.*, p. 28: “l’ensemble des textes qui ‘entrent en relations’ dans un texte donné”).

³⁷ Cf. Frédéric Darbellay, *op. cit.*, p. 67.

³⁸ Claudio Guillén, *op. cit.*, p. 313.

³⁹ *Ídem*, p. 314.

⁴⁰ *Ídem*, p. 78.

⁴¹ *Ídem*, p. 79.

⁴² *Ibidem*.

con la obra de Tomeo, de “polen de ideas”, acuñado por Faulkner⁴³ y acogido por Darío Villanueva como título de un libro de ensayos comparatistas publicado en 1991. Dicho concepto responde perfectamente a la descripción que Miguel de Unamuno propuso, en un artículo de 1923, al hablar de la semejanza fortuita entre sus obras y las del italiano Luigi Pirandello:

es un fenómeno curioso y que se ha dado muchas veces en la historia de la literatura, del arte, de la ciencia o de la filosofía, el que dos espíritus, sin conocerse ni conocer sus sendas obras, sin ponerse en relación el uno con el otro, hayan perseguido un mismo camino y hayan tramado análogas concepciones o llegado a los mismos resultados. Diríase que es algo que flota en el ambiente. O mejor, algo que late en las profundidades de la historia y que busca quien lo revele⁴⁴.

Cabe apuntar que tal perspectiva de la “contaminación polínica” o poligénesis se puede relacionar con la “interdiscursividad” de Cesare Segre, un término que este utiliza para oponerlo a la práctica más estricta entre textos, o intertextualidad, fundamentada en el modelo tradicional de la filiación y la genealogía. En *Teatro e romanzo*, Segre, inspirándose en la pluridiscursividad de Mikhaïl Bakhtin, propone la voz interdiscursividad para referirse a las relaciones entre el texto oral o escrito y los discursos y enunciados propios de la cultura correspondiente y ordenados con respecto a una ideología determinada.

Tal como se nota en el sintético recorrido anterior, se confirma el enfrentamiento, en el marco de las investigaciones intertextuales, de los dos polos extremos anteriormente mencionados, a saber, el “ídolo de los orígenes” y el *Zeitgeist*. A modo de paliativo técnico, Guillén bosqueja una serie de coordenadas específicas de los usos de la intertextualidad, basada en una línea que va de la alusión –reminiscencia implícita– a la inclusión –palabras, formas y/o estructuras temáticas explícitas; procedimiento próximo a la heteroglosia bakhtiniana– y en otro eje cuyas extremidades son la citación –evocación de autoridades que establecen vínculos solidarios o polémicos– y la significación. Tal concepción es interesante pero carece de

⁴³ La correspondiente cita de William Faulkner encabeza el volumen publicado por Darío Villanueva (*op. cit.*): “you know, sometimes I think there must be a sort of pollen of ideas floating in the air, which fertilizes similarly minds here and there which have not had direct contact”.

⁴⁴ Miguel de Unamuno, “Pirandello y yo”, en *Obras completas*, Manuel García Blanco (ed.), vol. 8, Madrid, Escelicer, 1966, p. 501. El artículo se publicó en *La Nación*, Buenos Aires, 15 de julio de 1923. Otro ejemplo de contaminación involuntaria sería el de Gerardo Diego y el Creacionismo de Vicente Huidobro. Diego afirmó en 1964, refiriéndose a *Evasión*, uno de sus primeros libros escrito entre finales de 1918 y principios de 1919: “es muy curioso que yo pudiera haber escrito esta poesía sin haber tenido ningún contacto, sin haber leído, tampoco, poemas de Vicente Huidobro. Pero esta es la verdad. Es decir, estaba tan en el aire la necesidad de innovar, había ya algunos precedentes hispanoamericanos que, lógicamente, los muchachos más atentos y más curiosos y sobre todo si teníamos alguna cultura plástica o musical, veíamos la necesidad de que en la poesía había que hacer algo equivalente” (citado por José Luis Bernal, “Poesía creacionista”, en Javier Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse-Le Mirail/Paris, Université de Toulouse-Le Mirail, Centre de Recherches sur la péninsule Ibérique à l'Époque Contemporaine (C.R.I.C.)/Ophrys, 1998, pp. 162-163; texto transcrito, inédito, de la conferencia “Ultraísmo-creacionismo” impartida por Diego en el Aula de Cultura del Servicio Nacional de Educación y Cultura, en Madrid, el 3 de junio de 1964).

sistematización y, por tanto, parece difícilmente aplicable al estudio comparativo de las producciones literarias.

En cuanto a Gérard Genette, elabora como respuesta a esa confusión terminológica y tipológica una taxonomía formal de las relaciones literarias –cuyas fronteras son a veces difíciles de entender– por medio de una cartografía genérica, centrándose en la convicción de que el objeto de la Poética es la transtextualidad o trascendencia textual, es decir, la suma de todos los elementos que permiten establecer una relación, patente o secreta, entre dos o más textos. Genette define así en *Palimpsestes. La littérature au second degré*⁴⁵ cinco clases de relaciones transtextuales: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. No todas son dignas de interés para nuestra perspectiva, pero sí lo es la intertextualidad misma, que el teórico francés define, de manera restrictiva, como

una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio (en Lautréamont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo [...]⁴⁶.

La hipertextualidad es asimismo importante: corresponde a “toda relación que une un texto B ([...] *hipertexto*) a un texto anterior A ([...] *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”⁴⁷. El hipertexto consiste, pues, en “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple [...] o por transformación indirecta, [es decir,] *imitación*”⁴⁸. Genette distingue así seis categorías de prácticas hipertextuales: la parodia, la alteración –“*travestissement*”– y la transposición, que operan por transformación, así como el pastiche, la broma –“*charge*”– y la falsificación –“*forgerie*”–, que nacen de un proceso de imitación y son más implícitas que aquellas.

Partiendo, pues, de los ejes de comparación arriba mencionados y completándolos con el análisis de distintos mecanismos propios de la transtextualidad –esencialmente los de la intertextualidad implícita o explícita y de la parodia–, procuraremos situar a Tomeo en la red artística o encrucijada de caminos constituida por algunas de las principales corrientes vanguardistas del siglo XX, convencidos de que el hecho de “destabicar” y pensar los textos y

⁴⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

⁴⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes. La literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto (trad.), Madrid, Taurus, 1989, p. 10.

⁴⁷ *Ídem*, p. 14.

⁴⁸ *Ídem*, p. 17.

objetos artísticos en una interrelación dinámica es algo imprescindible. Y así esperamos poder completar los estudios ya publicados dedicados a la obra del aragonés.

Forzoso es reconocer, no obstante, que una de las debilidades de la intertextualidad implícita y de determinadas prácticas hipertextuales es la relación necesaria que mantienen con la subjetividad y la cultura artística de los receptores del texto. Los lectores son de hecho las instancias últimas que facilitan la concreción del juego de los vínculos transtextuales. Sin lectores que detecten, descubran y reconstruyan las alusiones, referencias y demás reminiscencias intertextuales, todo permanece en la sombra⁴⁹. Pero hay que ser consciente de que el papel fundamental que les es atribuido conlleva inevitablemente su lote de ambigüedades; siguiendo una intuición o un apriorismo resulta en efecto fácil convencerse de la presencia de juegos intertextuales entre un texto A y otro texto B. De ahí la importancia de considerar estos fenómenos desde una perspectiva comparatista desprovista de toda aspiración a cualquier descubrimiento de tipo genético. Por esta razón, nuestras investigaciones se orientarán sobre todo en los ejes de comparación previamente determinados y les concederán una significación secundaria a la intertextualidad estricta vista como la presencia efectiva de un texto en otro, por una parte, y al uso de la parodia, por otra. Evitaremos con esmero las presentaciones de tipo causal y hablaremos más bien, tal como deja entender el título de nuestra tesis, de confluencias, resonancias o ecos.

Esperamos así conseguir mantener un grado de cientificidad suficiente, buscando de manera activa haces de pruebas que descansen en la repetición de significados y/o significantes, pruebas compartidas por Tomeo y los maestros de las vanguardias históricas. Nos guiará en esta aventura la convicción, emitida en 1979 ya por Michael Riffaterre, de que la intertextualidad no necesita “facilitar pruebas del contacto entre el autor y sus predecesores. Para que haya intertexto, basta con que el lector haga necesariamente la aproximación entre dos o varios textos”⁵⁰. Ni duda cabe de que ello nos hunde en el reino del pensamiento solitario y de la subjetividad ineludible del

⁴⁹ Sobre las estrategias de las que dispone el lector para identificar los juegos y las redes intertextuales, ver Jesús Camarero, *op. cit.*, pp. 46-47. Michael Riffaterre puso de relieve, a finales de los años 70, la relevancia del efecto de lectura propio de la intertextualidad: “[...] la intertextualidad es un efecto de lectura, porque lo más importante es el lector: a él le corresponde reconocer e identificar el intertexto, y su memoria y competencia resultan definidoras en el juego intertextual. Riffaterre distingue entre intertextualidad ‘aleatoria’ (que existe aunque el lector no la perciba) y ‘obligatoria’, ‘que el lector no puede dejar de percibir, porque el intertexto deja en el texto un rastro indeleble, una constante formal que ejerce la función de un imperativo de lectura y que gobierna el desciframiento del mensaje en tanto que literario’” (Jesús Camarero, *op. cit.*, p. 31; cita a Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, p. 205).

⁵⁰ Michael Riffaterre, “Sémiotique intertextuelle: l'interprétant”, *Rhétoriques, sémiotiques. Revue d'esthétique*, núms. 1-2, Paris, Union Générale d'Éditions, 1979, p. 131. Frédéric Darbellay emite la misma idea cuando escribe: “[...] un texte singulier interagit non seulement avec ses voisins les plus proches, mais est également susceptible d'entrer en relation(s) dialogique(s) avec des textes spatio-temporellement plus éloignés et appartenant à d'autres genres et à d'autres formations socio-discursives” (*op. cit.*, p. 324: “[...] un texto singular no solo interactúa con sus vecinos más cercanos, sino que también es susceptible de relacionarse dialógicamente con textos espacio-temporalmente más alejados y pertenecientes a otros géneros y a otras formaciones socio-discursivas”).

comparatista, pero hay que saber exponerse a los riesgos de la intuición y de la abducción para luego distanciarse mejor del objeto estudiado y conservar del recorrido detectivesco hecho solo las interferencias más fecundas.

3. Tendencias vanguardistas europeas y españolas del primer tercio del siglo XX

3.1. Precisiones teórico-terminológicas y determinación del corpus

La hipótesis de investigación que consiste en situar las obras de un autor posteriores a 1967¹ en la continuación de diversas tendencias literarias innovadoras del primer tercio del siglo XX, pese al largo intervalo transcurrido, puede parecer algo estrafalaria. Sin embargo, se beneficia de apoyos científicos y se basa en la convicción de que otorgar consideración a los movimientos vanguardistas permite aprehender con mayor profundidad y contundencia los períodos recientes de la posmodernidad y de la era contemporánea, sin por ello omitir los rasgos opositivos que los diferencian.

Tal es la opinión defendida desde hace unos quince años por José Manuel del Pino y Domingo Ródenas de Moya, entre otros. De hecho, aquel señaló en 1998 que “sin la experimentación formal y el espíritu lúdico de la vanguardia difícilmente se entiende la subversión de la novela tradicional”², es decir, de la narrativa de finales del siglo XX y principios del XXI. Ródenas comparte esta idea al presentar el modernismo y el posmodernismo como “rubros con los que ordenar un pasaje de la secuencia histórico-cultural de Occidente”³ y al adoptar una actitud equilibrada, que tiene en cuenta tanto los síntomas de ruptura como los de continuidad entre ambas etapas:

es [...] meterse en un callejón sin salida discutir si hubo continuidad o ruptura entre Modernismo y Posmodernismo o, en un planteo diverso, si el Posmodernismo está constituido por un conjunto de rasgos tan específicos y divergentes de los del Modernismo que lo convierten en un fenómeno sociocultural completamente distinto. Se elija la versión del hiato o la del *continuum*, en ambas hipótesis explicativas habrá que dar cuenta tanto de la pervivencia de técnicas y preocupaciones modernistas en la literatura actual cuanto de la carga de fosco escepticismo que ésta arrastra respecto a todos los valores absolutos, la verdad, la humanidad, la ideología, la moral, la realidad...⁴

¹ Excluimos voluntariamente las primeras obras publicadas por Javier Tomeo, obras que, como hemos señalado y según el autor, respondían más a necesidades económicas que a los impulsos del talento literario y a la inspiración de las Musas y que son poco numerosas.

² José Manuel del Pino, “Novela y vanguardia artística (1923-1934)”, en Javier Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse-Le Mirail/Paris, Université de Toulouse-Le Mirail, Centre de Recherches sur la péninsule Ibérique à l'époque Contemporaine (C.R.I.C.)/Ophrys, 1998, p. 252. Recogido en José Manuel del Pino, *Del tren al aeroplano: ensayos sobre la vanguardia española*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004, pp. 1-29.

³ Domingo Ródenas de Moya, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona, Península, 1998, p. 58.

⁴ *Ídem*, p. 73.

Creemos, por lo tanto, que se justifica plenamente el enfoque hermenéutico de nuestro trabajo, el cual responde al deseo de vincular a un escritor con una tradición literaria y artística determinada, señalando simultáneamente en qué se aleja de ella.

Conviene centrarnos, pues, en la noción misma de “vanguardia” y en los presupuestos que le son inherentes, así como en la periodización y cronología tomadas en consideración en nuestro análisis.

Podemos recordar, a modo de preámbulo, que el étimo del sustantivo “vanguardia” es el término francés de origen germánico “*avantgarde*”, testificado a partir del siglo XII en el lenguaje militar con el sentido de “parte de la armada que precede al cuerpo principal, asegura su seguridad y le transmite datos a lo largo de las operaciones bélicas”⁵. El empleo de la palabra en la Península Ibérica es más tardío, certificado, según el *Corpus diacrónico del Español* (CORDE), a partir de los años inmediatamente anteriores a 1348 como “vanguardia” y, conjuntamente, a partir de 1412 como “avanguardia” y 1467 como “avanguardia”⁶.

El significado figurado del vocablo, atestiguado en Francia a partir del siglo XVI, se manifiesta más o menos simultáneamente en España, pues en la *Obra poética* de Bartolomé Cairasco de Figueroa (1590-1610) aparece el fragmento siguiente, que usa el sustantivo “vanguardia” para ilustrar una posición adelantada sinónimo de dinamismo:

La fuerte juventud es la vanguardia,
La vejez retaguardia
Y los exploradores incorpóreos,
Los sentidos corpóreos,
Las banderas de la cruz, la fe sin dubio
Y la presta oración el bronce rubio⁷.

Más tarde se repite este uso metafórico en, por ejemplo, los *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina (1624), *El Criticón* de Baltasar Gracián (1651) o *La gaviota* de Fernán Caballero, alias Cecilia Böhl de Faber (1849).

En cuanto a la aplicación moderna del término al campo artístico, aparece oficialmente solo en la edición de 1970 del *Diccionario de la Real Academia Española*. Leemos así en la página 1322 de esa edición que “vanguardismo” designa “ciertas escuelas o tendencias artísticas, nacidas en el

⁵ Véase la definición propuesta por el *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey (dir.), tomo II, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, pp. 1555-1556. La raíz germánica es el verbo **wardôn*, ‘aguardar’, ‘buscar con la vista’, en alto alemán antiguo y luego ‘guardar’, ‘montar guardia’, ‘cuidar’, en bajo alemán antiguo.

⁶ El CORDE, consultado en línea el 11 de marzo de 2014, facilita como primera referencia de “vanguardia” un poema épico anónimo, el *Poema de Alfonso Onceno*. Pablo de Santa María, en su *Suma de las corónicas de España* anterior a 1412, usa la forma “avanguardia”, mientras que Pedro de Escavias, en su *Repertorio de príncipes de España* (1467-1475), prefiere hablar de “avanguardia” (cf. <<http://corpus.rae.es/CORDENET.html>>).

⁷ Adolfo de Castro (ed.), *Obra poética*, Madrid, Biblioteca de autores españoles, 1857, p. 470 (referencia consultada en el CORDE, igual que las siguientes).

siglo XX, tales como el cubismo, el ultraísmo, etc., con intención renovadora, de avance y exploración”⁸. La referencia a las ideologías y la política no se deja ver antes de la edición de 1984, que completa la definición tradicional de “vanguardia”, de connotación belicosa y aventurera, con la acepción siguiente: “avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, artístico, etc.”⁹.

Un reconocimiento oficial tan tardío, perfectamente comprensible, dada la situación política en la que se encontraba el país, no impidió sin embargo el uso anterior de la palabra en su sentido literario. Entre los teóricos y creadores de las primeras décadas del siglo XX que hablaron de “vanguardia”, cabe destacar a Miguel Romero Martínez, el joven autor del poema “Scherzo ultraísta, Op. II”, publicado en el número 13 de la revista *Grecia*, el 15 de abril de 1919, cuyos primeros versos rezan así:

quiero con vosotros los Fuertes,
que formáis la vanguardia del Arte,
luchar por los ideales humanos¹⁰

Había en este impulso generoso una innegable idealización, que, forzoso es reconocerlo, contrasta singularmente con la connotación negativa asignada a menudo al término por aquel entonces. En efecto, si damos fe a las investigaciones de Gustav Siebenmann, el vocablo “al principio conserv[ó] un evidente matiz irónico o peyorativo, siempre que lo emple[asen] escritores que no apr[obaban] el movimiento ultraísta”¹¹. Parece, por lo tanto, que los ultraístas usaban ese extranjerismo para hacer explícito su anhelo de orientar la escritura poética española hacia modelos desarrollados en países vecinos. De ahí la tonalidad cáustica de determinadas alusiones en boca de los artistas más reticentes frente al europeísmo.

En el ámbito crítico, el término sedujo a otro ultraísta famoso, Guillermo de Torre, quien lo utilizó en su “Manifiesto Vertical”, publicado en noviembre de 1920 como suplemento al número 50 de la revista homónima, para sugerir, como nota María Ángeles Vázquez, la “síntesis de las tendencias artísticas europeas”¹². Guillermo de Torre impuso definitivamente el vocablo en 1925 gracias a un libro pionero, *Literaturas europeas de vanguardia*, primera síntesis de los distintos movimientos de la nueva literatura.

⁸ *Diccionario de la lengua española (Real Academia Española)*, Madrid, Espasa-Calpe, 19ª ed., 1970, p. 1322.

⁹ *Diccionario de la lengua española (Real Academia Española)*, Madrid, Espasa-Calpe, 20ª ed., 1984, p. 1366.

¹⁰ Véase el artículo de Gustav Siebenmann, “El concepto ‘vanguardia’ en las literaturas hispánicas”, en AA. VV., *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, vol. 5, Universidad de Oviedo, 1983, pp. 345-358. Recogido parcialmente en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 7/1 (primer suplemento), “Época contemporánea: 1914-1939”, Agustín Sánchez Vidal (coord.), Barcelona, Crítica, 2003, pp. 179-182 [180]. Traducido al francés en la monumental historia *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, dirigida por Jean Weisgerber (vol. 1, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, pp. 60-65 [62]).

¹¹ Gustav Siebenmann, en Francisco Rico, *op. cit.*, *ibidem*.

¹² María Ángeles Vázquez, “Las vanguardias en nuestras revistas”, *Rinconete*, 1 de junio de 2005, consultado en <http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_05/01062005_02.htm>.

La crítica señala no obstante que grandes figuras de las nuevas tendencias se resistieron temporalmente a hablar de “vanguardia” y prefirieron emplear expresiones sinónimas. Así, Ramón Gómez de la Serna, cuando publicó en *Prometeo* las versiones castellanas de “Fundación y manifiesto del Futurismo” y de la “Proclama futurista a los españoles” de Filippo Tommaso Marinetti, en abril de 1909 y junio de 1910 respectivamente¹³, ensalzó la revolución estética sin mencionar el término “vanguardia”. Mas el vocablo se multiplicó en sus obras a partir de 1912. En cuanto a José Ortega y Gasset, se sirvió asimismo de giros perifrásticos para referirse al vanguardismo en *La deshumanización del arte* (1925)¹⁴. Tal reticencia quizás se deba, como algunos han señalado, a la tibia politización en la Península de los movimientos artísticos innovadores anteriores al surrealismo, pero sería legítimo pensar que el rechazo de la voz constituiría un intento de autoafirmación y diferenciación de los españoles respecto de los países europeos que habían visto nacer las nuevas literaturas, remitiéndonos así al espinoso problema de la modernidad española¹⁵ o, lo que es lo mismo, a ese juego entre actitudes a favor o en contra del europeísmo, que obsesionaba a buena parte de la intelectualidad ibérica.

En el ámbito de la filología hispánica, se usa actualmente el vocablo “vanguardia” esencialmente para remitir a las “vanguardias históricas”, es decir, a tendencias literarias desarrolladas en las décadas de los años diez y veinte: el futurismo, el cubismo, el ultraísmo, el creacionismo, el dadaísmo y el surrealismo. En la próxima presentación de las corrientes artísticas que nos interesan, así como en los análisis que constituyen el cuerpo de nuestra investigación, respetaremos tal utilización del término, pero, a la vez, le añadiremos un matiz generalizador, ya que lo aplicaremos indistintamente tanto a los movimientos arriba mencionados, como al expresionismo y al esperpento, pues consideramos que tanto los unos como los otros son el

¹³ Cf. Manfred Lentzen, “Marinetti y el futurismo en España”, en Sebastian Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Berlín, 18-23 de agosto de 1986)*, vol. 2, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 309-318; John Crispin, *La estética de las generaciones de 1925*, Valencia, Pre-textos, 2002, p. 25; Domingo Ródenas de Moya (ed.), *Poéticas de las vanguardias históricas. Antología*, Madrid, Mare Nostrum, 2007, pp. 14-16.

¹⁴ Ortega y Gasset usó el término “vanguardia” en un artículo de 1908 titulado “Meier-Graefe”, del nombre del famoso crítico alemán, gran defensor del impresionismo y del postimpresionismo. El texto se publicó en *El Imparcial*, el 19 de julio. Sin embargo, la palabra que nos interesa se injerta en una oración de tonalidad belicosa y no puede relacionarse directamente con la noción de revolución estética: “en estos días ha pasado por Madrid un alemán de este estilo: Julius Meier-Graefe, crítico de pintura, impresionista exacerbado, y, por tanto, ciudadano díscolo y temible. En la briosa *cruzada* que comienza a *levantarse* en Alemania para *defender* la verdad artística lleva Meier-Graefe una *pica* de vanguardia”. Los subrayados son nuestros. Cf. José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 96-97.

¹⁵ Cf. Harold Riley, “Teoría y trascendencia de la Generación de 1898”, en John P. Gabriele (ed.), *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1999, pp. 53-61. En el mismo volumen es asimismo de sumo interés el artículo firmado por José Manuel del Pino, “La tradición permanente: apuntes sobre casticismo y europeísmo en los fines de siglo”, pp. 161-170. En el mismo orden de ideas afirma Hans Ulrich Gumbrecht que, a principios del siglo XX, el concepto de “vanguardia” tenía “un aura de ser ‘extranjero[...]’ para muchos intelectuales y nunca encontr[ó] tanta resonancia como en la mayoría de las demás culturas europeas” (“Producción de futuro —y de presencia: una nueva aproximación a las vanguardias españolas de los años 20”, en Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005, pp. 19-36 [21]).

resultado de una búsqueda radical y a veces empedernida de novedad, de lo que Ramón Gómez de la Serna nombraba sencillamente “lo nuevo”:

lo nuevo, en su pureza inicial, en su sorpresa de rasgadura del cielo y del tiempo es para mí esencia de la vida.

[...] Así como el que camina, si ha de avanzar ha de recorrer espacios que no estaban detrás de él, sino delante, el artista está parado y da vuelta alrededor de su noria si no innova.

[...] Cada día debe dedicarse al uso y consignación de su novedad. No se debe perder un día con su matiz especial.

[...] La invención debe ser incesante. Se adeudará a los demás esa invención que no se realizó. Perder tiempo es perder invención.

[...] La magia de la vida, el gran engaño de la muerte, la caja de múltiple fondo con que se fantasmagorizan los mares de espacio en que nada el hombre, está en el arte siempre renovado, renovado por más que lloren los apegados a lo antiguo, lo antiguo que, por bueno que sea, es monstruoso en la repetición¹⁶.

Tal ensanchamiento del espectro vanguardista viene justificado por el tipo de investigación que pretendemos llevar a cabo, que requiere una periodización más amplia que la que corresponde a las llamadas vanguardias históricas, ya que, según se ha dicho, incluiremos asimismo en los análisis, además del surrealismo, las innovaciones y el carácter rupturista del expresionismo y del esperpento. Por lo tanto, en el primer nivel del corpus, incluiremos las obras de los cuatro creadores centrales en la perspectiva de un cotejo con Tomeo, a saber, Kafka, Valle-Inclán, Buñuel y Dalí. Tendremos en cuenta, pues, un marco temporal que partirá de la primera creación publicada por el autor checo, *Beschreibung eines Kampfes –Descripción de una lucha*, texto redactado en 1904–, y se extenderá hasta la última etapa de la pintura de Dalí y, más específicamente, hasta 1981, año en el que crea *Mercurio y Argos* (1981). Entre ambas fechas, incluiremos numerosas obras de otros artistas relacionados con las tendencias estéticas vanguardistas.

De acuerdo con el segundo “punto-manifiesto” de la introducción a la obra de Harald Wentzlaff-Eggebert, Merlin H. Forster y K. David Jackson, *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*, “insistimos [...] en que la gran mayoría de la actividad vanguardista vino en las décadas de los 20 y 30, pero reconocemos que también hay que tomar en cuenta tanto precursores en años más tempranos como figuras [y obras] tardías en años posteriores”¹⁷. Esta visión ampliada de la problemática vanguardista nos permitirá así prestarles atención a creaciones tanto del expresionismo, como del esperpento y del surrealismo, ya sea en versión original o en traducción cuando se trate de obras literarias extranjeras.

¹⁶ Estas palabras de Gómez de la Serna figuran en el prólogo a *Ismos*, la obra en la que ofrece un repaso por las veintisiete tendencias estéticas que juzgaba las más influyentes y valiosas del momento (1931). Cf. *Ismos*, en Ioana Zlotescu (ed.), *Obras completas*, vol. 16, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 305-306.

¹⁷ Harald Wentzlaff-Eggebert, Merlin H. Forster y K. David Jackson (eds.), *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1999, p. XXI.

Consideraremos por lo tanto el momento álgido de las vanguardias como centro de nuestro dispositivo teórico y el expresionismo –de fechas anteriores en Alemania pero concomitantes en la Península– como antecedente de las vanguardias. En cuanto al esperpento valleinclinés, ocupará un puesto intermedio, cronológicamente hablando, a medio camino entre el expresionismo y la vanguardia surrealista.

No obstante, aparecerá en nuestro estudio un corpus secundario mucho más amplio que el recién mencionado, cuya presencia se explica por la metodología elegida para llevar a cabo los análisis. Este corpus abarcará dos tipos de objetos artísticos: los que corresponden al trasfondo del expresionismo, del esperpento y del surrealismo, y los que aparecen en los textos de Tomeo como intertextos o hipotextos. Los primeros consistirán, por ejemplo, en cuadros del pintor simbolista Odilon Redon del último cuarto del siglo XIX, en fragmentos de la correspondencia de Arthur Rimbaud del año 1871 o aún en textos filosóficos de principios del siglo XIX, como *Die Welt als Wille und Vorstellung* –*El mundo como voluntad y representación*; 1818– de Arthur Schopenhauer. En cuanto a los segundos, no ofrecen marco temporal determinado, ya que dependen por completo de referencias tanto explícitas como implícitas incluidas en las publicaciones de Tomeo y que son susceptibles de remitirnos a textos de la Edad Media y a mitos de la Antigüedad greco-latina.

3.2. Contexto general, desarrollo y recepción española de las vanguardias

Globalmente, todos los movimientos vanguardistas que surgieron masivamente en los tres primeros decenios del siglo XX compartían en su proceso de gestación un anhelo explícito de ruptura con los moldes decimonónicos del realismo y el naturalismo. En una suerte de estallido generalizado, múltiples tendencias, cada vez más innovadoras, se manifestaron, traduciendo la toma de conciencia, por parte del *homo intellectus* europeo, de su opacidad identitaria y de la ausencia de modelos de pensamiento.

Las individualidades se afirmaron quizás aún más en España que en otros países del continente porque la *intelligentsia* hispánica se enfrentaba con dos realidades cuando menos desestabilizantes: por un lado, el enorme peso psicológico de la pérdida de las colonias ultramarinas en 1898 y, por otro, el “fuego cruzado”¹⁸ de ideas y reflexiones filosóficas europeas

¹⁸ La metáfora no es sino el título de la obra de Roberta Johnson, *Fuego Cruzado. Filosofía y novela en España (1900-1934)*, Madrid, Ediciones Libertarias/Prodhufré, 1997.

que el pensamiento reaccionario y la compleja situación política del reino de Isabel II habían mantenido a distancia del territorio español hasta 1868.

Si bien cabe reconocer que distintas “generaciones” literarias compusieron el paisaje cultural de este período, nos parece justificable, e incluso imprescindible, no reducir las obras publicadas en aquel entonces a un fenómeno generacional. Para convencerse de ello, basta con mencionar a Ramón del Valle-Inclán y Rafael Alberti que, pese a su inclusión, respectivamente, en la Generación del 98 y del 27, presentaban discrepancias notables con los miembros de ambas promociones: Valle-Inclán no escondía su escepticismo ante la ideología del movimiento¹⁹, y Alberti no disfrutó de la formación universitaria de sus colegas. Conviene por tanto matizar firmemente la noción de grupo homogéneo y admitir la existencia de una cierta propensión al individualismo, es decir, interpretar las “generaciones” tradicionales como “categorías dinámicas que se superponen e interaccionan, definiendo y redefiniéndose constantemente unas con otras. Los escritores dentro de una generación cambia[n] con el tiempo, a menudo debido al contacto con miembros de otras generaciones anteriores o nuevas”²⁰. En otras palabras, tales conceptos son, por cierto, aclaratorios, pero poco recomendables a la hora de prestar atención a la estructuración de un período tan “policromático” como el vanguardista.

Y cabe notar que críticos como E. Inman Fox, Vicente Cacho Viu y José-Carlos Mainer van incluso más allá y no dudan en calificar la perspectiva generacional, cuyo origen se remonta a Julius Pietersen y Pedro Salinas, de caduca, reprendiendo severamente a los “historiadores literarios, empecinados en el método generacional como manera, tan presuntamente ‘científica’ entonces como sencillamente ridícula ahora, de solucionar el complejo problema de la periodización en nuestra historia literaria del siglo XX”²¹.

Además, la focalización casi exclusiva, durante largos años, en la producción poética de la Generación del 27 ha impedido que no solo la crítica, sino también los lectores potenciales, prestasen la debida atención a la prosa publicada en aquella época y al desarrollo de una auténtica simbiosis entre los distintos medios de expresión emblemáticos del mundo artístico –la pintura, la

¹⁹ Donald L. Shaw, por ejemplo, afirma, citando a Anthony N. Zahareas (*Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of his Life and Works*, New York, Las Américas, 1968, p. 35), que Valle-Inclán “era muy escéptico frente a actitudes ideológicas del 98, tales como *agonía*, *intrahistoria*, *abulia* y *españolismo*”, que “nunca participó en el obsesivo proceso de búsqueda espiritual, que en los casos de Unamuno y otros, tendió hacia la introversión” y que mostraba una “aparente falta de interés por los problemas españoles entre 1895-1908” (Donald L. Shaw, *La generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 30).

²⁰ Roberta Johnson, *op. cit.*, p. 10.

²¹ Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 6/1 (primer suplemento), “Modernismo y 98”, José-Carlos Mainer *et al.* (coord.), Barcelona, Crítica, 2001, p. 259. Véase también, en el mismo volumen, la discusión propuesta por E. Inman Fox y Vicente Cacho Viu bajo el título “La generación del 98: crítica de un concepto”, pp. 16-30. Constituyen otras referencias de interés: Ricardo Gullón, “La invención del 98”, en *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 7-19; John Butt, “The ‘Generation of 98’: A Critical Fallacy?”, *Forum for Modern Language Studies*, núm. 16, 1980, pp. 135-153; José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1999.

música, el cine, la arquitectura, la escultura, etc.—. En este sentido, acertaron plenamente Mechthild Albert y sus colaboradores, al publicar en 2005 un libro importante dedicado a la dimensión integradora de las corrientes vanguardistas, o “intermedialidad”, relacionada, como bien explica la editora, “tanto con la curiosidad experimental de su estética como con su afán por transgredir los límites tradicionales entre arte y literatura”²². Domingo Ródenas de Moya comparte esta visión más general y abierta de las renovaciones artísticas, ya que creó la expresión “las otras generaciones del 27” para designar no solo a los prosistas olvidados de los años veinte, sino también a los músicos, pintores y otros creadores, y puntualizó que “el número de estos artistas supera[ba] con mucho la magra docena (¿o decena?) de poetas canónicos del 27, y pon[ía] a la vista la multiplicidad de esfuerzos creativos y el fermento de modernidad que fueron las décadas tercera y cuarta del siglo”²³.

Consideramos por tanto fundamental subrayar la diversidad de planteamientos, reacciones y creaciones en aquella época de transición, inestabilidad y desaparición de los modelos y figuras de autoridad. Tal estado de cosas no se entiende sin la referencia al descubrimiento e impacto creciente de doctrinas filosóficas extranjeras en tierras españolas. Buen ejemplo de ello es el influjo decisivo que ejerció el pensamiento de Arthur Schopenhauer en la evolución de la *Weltanschauung* ibérica.

No en vano, la obra maestra del filósofo germano, *El mundo como voluntad y representación*, publicada por primera vez en Alemania en 1818 y admirada en Europa a partir de 1880, empezó a difundirse en la Península en 1896 —fecha de la publicación del tomo I; los dos tomos siguientes se editaron respectivamente en 1901 y 1902—, en traducción de Antonio Zozaya y Edmundo González Blanco²⁴. Prosiguió el camino abierto en 1879 por un compendio de las ideas de Schopenhauer, *La filosofía de Schopenhauer (Escuela pesimista)*, del francés Théodule Ribot, propuesto al público hispánico por el catedrático de Metafísica de la Universidad de Salamanca, Mariano Arés y Sanz, krausista confirmado²⁵. El resto del pensamiento schopenhaueriano se publicó de

²² Mechthild Albert (ed.), *op. cit.*, p. 9. Para una definición clara de los fenómenos de intermedialidad, remito, en este volumen, al artículo de Uta Felten (“El cine como generador de la escritura vanguardista en Federico García Lorca”, pp. 479-488), que se inspira en lo esencial en las aportaciones teóricas de Volker Rölhoff.

²³ Domingo Ródenas de Moya (ed.), *Proceder a sabiendas. Antología de la Narrativa de Vanguardia Española, 1923-1936*, Barcelona, Alba, 1997, p. 19. Coinciden en ello los estudiosos Francisco Javier Blasco y Ricardo de la Fuente, al aseverar que, en el panorama literario que va de 1914 a 1939, “la poesía desempeña un papel muy relevante, pero no exclusivo” (en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 7/1, *op. cit.*, p. 360). La prosa y el teatro de aquellos años son, según ellos, dignos de interés, pero han padecido hasta fechas recientes la ignorancia de la crítica.

²⁴ Cf. Arthur Hübscher, *Schopenhauer Bibliographie*, Stuttgart/Bad Cannstatt, Frommann/Holzboog, 1981, pp. 89-93; Luis Fernando Moreno Claros, “Schopenhauer en España (Comentario bibliográfico)”, *Daimon: Revista de filosofía*, núm. 8, 1994, pp. 203-232; David Ordóñez García, “Baroja y Schopenhauer: implicaciones narrativas del mundo como representación”, *Anales de Literatura Española*, núm. 12, 1996, pp. 139-159; Ricardo de la Fuente Ballesteros, “Ganivet y Schopenhauer: pensadores intempestivos”, *Anales de Literatura Española*, núm. 12, 1996, pp. 89-100.

²⁵ Théodule Ribot, *La philosophie de Schopenhauer*, Paris, 1874. Versión española a cargo de Mariano Arés y Sanz, *La filosofía de Schopenhauer (Escuela pesimista)*, Salamanca, Imprenta de Don Sebastián Cerezo, 1879. Sacamos estos datos del artículo arriba citado de Luis Fernando Moreno Claros, *art. cit.*, p. 217.

manera ininterrumpida en España hasta 1934, año en el que la editorial Revista de Occidente se encargó de divulgar *Sobre la libertad humana*, traducido al castellano por Eugenio Imaz.

Sabido es que los conceptos desarrollados por este filósofo se difundieron rápidamente entre la intelectualidad española, inspirando a grandes figuras como Clarín –*La Regenta*, 1884-1885–, Azorín –*La voluntad*, 1902–, Pío Baroja –*El árbol de la ciencia*, 1911–, Miguel de Unamuno –*Del sentimiento trágico de la vida*, 1913– y Antonio Machado²⁶. Tal éxito no es nada extraño habida cuenta del sentimiento general de insatisfacción e inseguridad que imperaba por aquellos años en las clases pensantes de la sociedad española. Se observa, pues, una colisión sugerente entre las desastrosas condiciones políticas y económicas del país, fuente de cuestionamientos intensos, y una corriente filosófica nórdica que, sin que la duda sea permitida, destiló la intuición de lo absurdo²⁷, tal como se nota en el fragmento siguiente:

por muchas antorchas que se enciendan y mucho espacio que se ilumine, siempre quedará nuestro horizonte envuelto en una profunda noche. Pues la solución última del enigma del mundo tendría necesariamente que hablar de las cosas en sí, no ya de los fenómenos. Pero nuestras formas cognoscitivas se aplican exclusivamente a estos: por eso tenemos que comprenderlo todo mediante la yuxtaposición, la sucesión y las relaciones causales. Mas estas formas tienen sentido y significado solo con relación al fenómeno: las cosas en sí mismas y sus posibles relaciones no pueden concebirse a través de ellas. De ahí que la solución real y positiva del enigma del mundo haya de ser algo que el intelecto humano no puede en absoluto concebir ni pensar; de modo que si un ser superior viniera a nosotros y se tomara la molestia de revelárnosla, no podríamos entender absolutamente nada de lo que dijera. Por consiguiente, aquellos que pretenden conocer las últimas –es decir, las primeras– razones de las cosas, o sea, un ser originario, un absoluto o como se le quiera llamar, así como el proceso, las razones, motivos o lo que sea, a resultas de los cuales el mundo surge de él, o brota, o declina, o es producido, puesto en la existencia, ‘despachado’ y mandado a paseo: esos están de broma, son unos fanfarrones, cuando no simples charlatanes²⁸.

²⁶ Datos y títulos sacados del artículo de David Ordóñez García recién mencionado, “Baroja y Schopenhauer: implicaciones narrativas del mundo como representación”, *art. cit.*, pp. 140-141. Cf. asimismo E. Inman Fox, “Baroja y Schopenhauer: *El árbol de la ciencia*”, en Javier Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 397-408; Adolfo Sotelo Vázquez, “Schopenhauer, Zola y Clarín”, *Anales de Literatura Española*, núm. 12, 1996, pp. 13-26.

²⁷ O *grundlos*, en los razonamientos de Schopenhauer, adjetivo este que remite a la idea de una necesidad sin causa.

²⁸ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Pilar López de Santa María (ed.), vol. 2, Madrid, Trotta, 2005, p. 224. La traducción española se basa en el fragmento original siguiente: “welche Fackel wir auch anzünden und welchen Raum sie auch erleuchten mag; stets wird unser Horizont von tiefer Nacht umgrenzt bleiben. Denn die letzte Lösung des Rätsels der Welt müßte notwendig bloß von den Dingen an sich, nicht mehr von den Erscheinungen reden. Aber gerade auf diese allein sind alle unsere Erkenntnisformen angelegt: daher müssen wir uns alles durch ein Nebeneinander, Nacheinander und Kausalitätsverhältnisse faßlich machen. Aber diese Formen haben bloß in Beziehung auf die Erscheinung Sinn und Bedeutung: die Dinge an sich selbst und ihre möglichen Verhältnisse lassen sich durch jene Formen nicht erfassen. Daher muß die wirkliche, positive Lösung des Rätsels der Welt etwas sein, das der menschliche Intellekt zu fassen und zu denken völlig unfähig ist; so daß, wenn ein Wesen höherer Art käme und sich alle Mühe gäbe, es uns beizubringen, wir von seinen Eröffnungen durchaus nichts würden verstehn können. Diejenigen sonach, welche vorgeben, die letzten, d.i. die ersten Gründe der Dinge, also ein Urwesen, absolutum oder wie sonst man es nennen will, nebst dem Prozeß, den Gründen, Motiven oder sonst was, infolge welcher die Welt daraus hervorgeht oder quillt oder fällt oder produziert, ins Dasein gesetzt, entlassen und hinauskomplimentiert wird, zu erkennen – treiben Possen, sind Windbeutel, wo nicht gar Scharlatane” (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. 2 [“Ergänzungen zum ersten Buch”, “Die Lehre von der anschaulichen Vorstellung”, § 17, “Über das metaphysische Bedürfnis des Menschen”], Stuttgart/Frankfurt am Main, Cotta/Insel, 1960, p. 240).

Otro aspecto fundamental del pensamiento filosófico schopenhaueriano —en realidad, anterior en la lógica del razonamiento del alemán— lo constituía la decidida reivindicación de la relatividad de toda realidad considerada objetiva y de la limitación de la existencia del mundo a la conciencia del sujeto que lo percibe. Afirmaba así el filósofo:

[...] todo eso, digo yo, es algo que se da de una forma sumamente mediata y condicionada, y que por lo tanto solo existe de forma relativa: pues ha pasado por la maquinaria y fabricación del cerebro introduciéndose así en sus formas, tiempo, espacio y causalidad, solo en virtud de las cuales se presenta como extenso en el espacio y actuando en el tiempo²⁹.

[...] toda ciencia en sentido propio, por la cual entiendo el conocimiento sistemático al hilo del principio de razón, nunca puede alcanzar un fin último ni ofrecer una explicación plenamente satisfactoria; porque no llega nunca a la esencia íntima del mundo, nunca puede ir más allá de la representación sino que en el fondo no alcanza más que a conocer la relación de una representación con otras³⁰.

‘Ningún objeto sin sujeto’ [...]. Soles y planetas sin un ojo que los vea y un entendimiento que los conozca se pueden, ciertamente, expresar con palabras: pero esas palabras son para la representación un *sideroxylon*. [...] pues el mundo es propiamente representación y en cuanto tal precisa del sujeto cognoscente como soporte de su existencia³¹.

Tales cavilaciones respondían evidentemente a las innumerables dudas del fin de siglo y precipitaron, en todo el continente europeo, la decadencia del realismo y el naturalismo: en efecto, si el mundo dependía de la conciencia individual, que el conocimiento resultaba ser una imposibilidad y que toda esencia era misterio, entonces la identidad definida según los parámetros genéticos del naturalismo no era más que una añagaza, toda forma de autoridad era injustificable y el sentimiento de filiación se perdía para siempre. Solo el “yo perceptivo” podía aún pretender alguna suerte de preeminencia.

Las conclusiones del razonamiento schopenhaueriano no fueron en absoluto ajenas al “antipasatismo”³² compartido por las personalidades vanguardistas, así como al nacimiento del

²⁹ Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, vol. 1, Madrid, Trotta, 2004, p. 76. Versión alemana: “alles dieses, sage ich, ist ein nur höchst mittelbar und bedingterweise Gegebenes, demnach nur relativ Vorhandenes: denn es ist durchgegangen durch die Maschinerie und Fabrikation des Gehirns und also eingegangen in deren Formen, Zeit, Raum und Kausalität, vermöge welcher allererst es sich darstellt als ausgedehnt im Raum und wirkend in der Zeit” (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. 1 [“Erstes Buch”, “Der Welt als Vorstellung. Erste Betrachtung: die Vorstellung, unterworfen dem Satze vom Grunde: das Objekt der Erfahrung und Wissenschaft”, § 7], Stuttgart/Frankfurt am Main, Cotta/Insel, 1960, p. 63).

³⁰ Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, vol. 1, p. 77. En alemán: “weil sie [die Wissenschaft] das innerste Wesen der Welt nie trifft, nie über die Vorstellung hinaus kann, vielmehr im Grunde nichts weiter als das Verhältnis einer Vorstellung zur andern kennen lehrt” (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 63-64).

³¹ *Ídem*, pp. 78-79. Original alemán: “denn kein Objekt ohne Subjekt ist der Satz [...] Sonnen und Planeten ohne ein Auge, das sie sieht, und einen Verstand, der sie erkennt [...] denn sie ist schlechthin Vorstellung und bedarf als solche des erkennenden Subjekts als Trägers ihres Daseins” (*Ídem*, pp. 65-66).

³² Noción y común denominador acuñado por Renato Poggioli (en Rosa Chacel (trad.), *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964), que consiste en el rechazo de todo lo relacionado con la tradición cultural y en

reinado de la autorreflexividad³³. Se vieron además considerablemente amplificadas y potenciadas por las resonancias que encontraron en el pensamiento filosófico de Karl Marx, Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud, herederos espirituales directos e influyentes de Schopenhauer³⁴, y, más específicamente, en la energía que estos invirtieron para convencer del carácter ilusorio de la autoconciencia.

No es una casualidad además si Paul Ricoeur los incluyó a todos ellos en una *mouvance* hermenéutica única que denominó “escuela de la sospecha”³⁵, ya que cada uno, a su manera, contribuyó a la difusión en el Viejo Continente de la idea de una conciencia determinada por fuerzas socioeconómicas, instintivas o inconscientes que el ser humano puede identificar³⁶, mas que no constituyen por anticipado conocimientos adquiridos. Evidentemente, este pensamiento no obstaculizó el desarrollo de la escritura del yo en el siglo XX, sino que, a través de su incidencia en la percepción de la conciencia de uno mismo, favoreció en la literatura la expresión de una interrogación, a veces punzante, sobre el sujeto y sus (a-)límites, así como sobre la opacidad y fragmentación de la psique humana.

Ante tal pérdida de certezas, ante la potencia misteriosa del inconsciente y la apertura de nuevos abismos interiores, es posible que el hombre racional haya tenido un sentimiento de liberación, pero es cierto, también, que se sintió angustiado frente a la inseguridad inevitablemente vinculada con el descubrimiento de nuevos territorios.

la búsqueda de lo primigenio, tanto desde el punto de vista temático como lingüístico. El antipasatismo implica así una ruptura necesaria de la continuidad entre el pasado y el presente y una valoración de la “torpeza estilística y de la ingenuidad del artista carente de formación académica”, en otros términos, del arte naíf (citamos a Guillermo Carnero, *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 87).

³³ Remitimos aquí al magnífico ensayo de Domingo Ródenas de Moya, *Los espejos del novelista*, *op. cit.*

³⁴ Ya en un artículo de 1902, “El éxito de Nietzsche”, Pío Baroja admitía que este gozaba de un gran y misterioso prestigio en toda Europa: “es extraño el éxito de Nietzsche. Por todas partes, en revistas, libros y periódicos, sobre todo en los extranjeros, no se hace más que citar el nombre del célebre filósofo prusiano. [...] Quizá fuera necesario escribir una psicología completa del tiempo actual para poderse explicar con lógica el éxito de Nietzsche, que en la actualidad llena todo el mundo de la inteligencia”. Explicaba a continuación en el cuerpo del artículo que el filósofo convenía tanto a los literatos como a los intelectuales modernos, los poetas paganizantes, los anarquistas, los políticos, los egoístas y los bandoleros (*El Globo*, 1902; artículo publicado en la miscelánea *El tablado de Arlequín* (1904), en *Obras completas*, tomo V, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, pp. 18-19). La crítica, encabezada por Gonzalo Sobejano (*Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967), llegó más tarde a la misma conclusión y demostró la importancia del influjo nietzscheano en la cultura española de los primeros años del siglo XX. Cf. R. Lane Kauffmann, “Nietzschean Traces in the Essayism of the Generation of 98”, en John P. Gabriele (ed.), *Nuevas perspectivas sobre el 98*, *op. cit.*, pp. 43-52.

³⁵ Paul Ricoeur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965. Ricoeur escribe acerca de dicha “escuela”: “tres maestros en apariencia exclusivos el uno del otro la dominan, Marx, Nietzsche y Freud” (“trois maîtres en apparence exclusifs l'un de l'autre la dominent, Marx, Nietzsche et Freud”; *op. cit.*, p. 40). Michel Foucault, en “Marx, Nietzsche, Freud” (en AA. VV., *Nietzsche*, Paris, Minuit, 1967, pp. 183-192), también resalta cierta proximidad entre los tres intelectuales, al mantener que “nos han vuelto a poner en presencia de una nueva posibilidad de interpretar, han fundado otra vez la posibilidad de una hermenéutica” (“[ils] nous ont remis en présence d'une nouvelle possibilité d'interpréter, ils ont fondé à nouveau la possibilité d'une herméneutique”; p. 185).

³⁶ Cf. Sophie Rabau, “Ecriture et conscience de soi depuis le romantisme”, en Didier Souiller y Wladimir Troubetzkoy (dir.), *op. cit.*, pp. 41-55.

A esta perspectiva filosófica hay que añadir asimismo ciertos descubrimientos científicos de reconocido impacto, los cuales obligaron al individuo a pensar en la configuración de nuevos sistemas de conocimiento y consolidaron su honda desestabilización: la teoría de la relatividad de Albert Einstein –finalizada en 1915– y la teoría cuántica de Max Planck– elaborada entre 1905 y 1925– que llegaron ambas a España mediante la Residencia de Estudiantes³⁷, la *Revista de Occidente*³⁸ y distintas publicaciones y conferencias de José Ortega y Gasset³⁹. Estas teorías tuvieron repercusiones importantes en la episteme y la metafísica, pues imposibilitaban en lo sucesivo la identificación de referencias temporales y espaciales absolutas y de las certezas físicas, dando rienda suelta a lo misterioso, inexplicable y turbador. En las mentes inquietas, la duda dejó así paso al desasosiego. Todo ello derrumbó la esperanza de lograr reflejar artísticamente lo infinito, inabarcable e imposible de interpretar como un producto finito y homogéneo, siguiendo las pautas que las estéticas realistas habían defendido. Paradójicamente, la ciencia moderna condujo, pues, a una irracionalidad creciente, cuyas consecuencias son perceptibles en las creaciones de principios del siglo XX⁴⁰.

Y cabe señalar que a estas fuentes de desequilibrio se unió un cúmulo de innovaciones de diversa índole, que influenciaron de una manera u otra todas las creaciones vanguardistas al ensanchar el dominio de lo inmediatamente perceptible y de lo posible: las tecnologías sinónimo

³⁷ Como bien señala Azucena López Cobo, “la visita de Albert Einstein a España en los últimos días del invierno de 1923 fue un acontecimiento científico, pero también mediático y social como se desprende de la gran difusión en prensa que sus actividades diarias tuvieron y que le llevó a dar conferencias en Barcelona, Madrid y Zaragoza”. Puntualiza la investigadora que “en la capital Einstein conoció a la intelectualidad madrileña, buena parte de ella vinculada a la Junta para Ampliación de Estudios, en uno de cuyos centros educativos, la Residencia de Estudiantes, leería el día 9 de marzo su conferencia ‘Resumen de las teorías de la relatividad’. Unos días antes, el 4 de marzo, los marqueses de Villavieja ofrecieron un té en su honor. Al acto acudió una selecta representación de las ciencias y las artes españolas del momento” (“De Einstein a Gómez de la Serna. La Teoría de la Relatividad y el secreto del arte moderno”, *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 183, núm. 728, noviembre-diciembre de 2007, p. 911). A continuación, Azucena López Cobo cita los nombres de más de veinte personalidades muy influyentes, por ejemplo, Gregorio Marañón, Alberto Jiménez Fraud, Antonio Fernández Bordas, José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, Ramiro de Maeztu y Antonio Marichalar, lo que nos permite tomar conciencia de la repercusión significativa en la Península de las teorías einsteinianas.

³⁸ Como afirma José Luis Calvo Carilla en “En torno a *La esfera* (temas y técnicas expresionistas en el Sender de posguerra)”, en José-Carlos Mainer, Javier Delgado y José María Enguita Utrilla (coords.), *Los pasos del solitario (dos cursos sobre Ramón J. Sender en su Centenario)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 83-115: “cualquier lector español interesado pudo seguir en las páginas de la *Revista de Occidente* los avatares de esta revolución del conocimiento del mundo físico, tanto en las plumas de los propios científicos que las habían creado, como discusiones [*sic*] y en artículos de divulgación realizados por especialistas” (p. 88).

³⁹ Anteriormente a las lecciones del científico, el filósofo español había pronunciado conferencias en Buenos Aires – en 1916–, en las que anunciaba el papel preponderante que la teoría de la relatividad desempeñaría en el advenimiento de una nueva cultura. Había recomendado –en 1920– a la editorial Calpe publicar *Los fundamentos de la teoría de la gravitación de Einstein*, de Erwin Freundlich, y había dirigido –en 1922– la publicación de *La teoría de la relatividad de Einstein y sus fundamentos físicos*, de Max Born, en la colección “Biblioteca de ideas del siglo XX” de la misma editorial. En el prólogo a esta obra, Ortega y Gasset afirmaba: “la teoría de la relatividad [...] lleva en germen, no sólo una nueva técnica, sino una nueva moral y una nueva política” (citado –con pequeñas imprecisiones–, por Azucena López Cobo, *art. cit.*, pp. 912-913).

⁴⁰ Este irracionalismo contemporáneo no es, en realidad, completamente nuevo. Tiene antecedentes en el romanticismo de comienzos del siglo XIX pero, por aquel entonces, los desarrollos científicos no facilitaban motivos para dudar de la objetividad de lo real.

de velocidad –industria del automóvil, aviación, radiofonía–, la popularización del cine⁴¹ y el éxito de nuevos ritmos musicales –el *jazz*, entre otros– provocaron así vehementes reacciones, tanto de fascinación como de temor. Además, hay que agregar a este contexto problemático el terremoto provocado por las dos Guerras Mundiales, la Guerra Civil española y la sucesión de regímenes dictatoriales en varios países europeos, fenómenos cuya amplitud superó todo raciocinio al extenderse –al menos en España– durante más de sesenta años, de 1914 a 1975.

Estos acontecimientos llevaron aparejadas, o por lo menos acentuaron, dos realidades fundamentales, corolarios de los abusos de poder propios del contexto del momento: la inestabilidad y la censura. La primera originó, no solo en la Península, sino en el continente entero, una crisis cultural e ideológica sin precedentes, obligando a las naciones a constantes reajustes políticos, económicos y sociales y provocando en el ser humano sentimientos de incompreensión, abandono, rebelión y hondo desamparo frente a la pérdida de todas sus seguridades. En una descripción que sería susceptible de generalizarse y reflejar el estado de ánimo preponderante de toda la primera mitad del siglo XX, José-Carlos Mainer explica que entre las personas instruidas de los años veinte pudo observarse la

tónica de desencanto, nostalgia y desamparo de una juventud que recorría las ruinas de la llamada *belle époque* y que [...] se asomaba con curiosidad y horror al recuerdo de las trincheras abandonadas donde el gas fosgeno, los carros de combate y las bombas de aviación habían hecho su primera entrada en la historia bélica del mundo. A partir de su desarraigo sentimental [...] o de su misticismo superador [...], o de su lúcida encuesta de la verdad [...], aquellos hombres buscaban una luz y diagnosticaban el malestar que el inglés Keynes veía en el terreno de la economía, Martín Heidegger en el de la filosofía, Max Weber en la sociología, Freud y Jung [...] en la íntima incomodidad de las conciencias⁴².

El panorama desolador, apocalíptico incluso, de las sociedades europeas, arruinadas económica, psicológica y espiritualmente por las guerras, las rivalidades y el odio, constituyó, sin duda ninguna, el punto de partida de numerosas expresiones y búsquedas artísticas⁴³, que alternaron el más sombrío pesimismo con las más brillantes y alegres tentativas de escapismo, el compromiso convencido con el ludismo indiferente al entorno inmediato, aunque sin alejarse jamás de una común agonía –en el sentido etimológico griego de la palabra, ‘lucha’, que Miguel de

⁴¹ Sobre la influencia del cine en la narrativa, por ejemplo, se consultará con provecho el ensayo de Domingo Ródenas de Moya, “Cita de ensueño: el cine y la narrativa nueva”, en *Travesías vanguardistas: Ensayos sobre la prosa del Arte Nuevo*, Madrid, Devenir, 2009, pp. 103-123.

⁴² José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata*, *op. cit.*, p. 173.

⁴³ Coincidimos en esta conclusión con la reflexión de Beatriz Barrantes Martín: “la vanguardia no fue nunca un movimiento unidireccional; sus seguidores eran fruto de una sociedad cambiante que, necesariamente, producía individuos también poliédricos, y dichas contradicciones delatan el estado de tensión, tanto en la producción como en la recepción, del que habla Pino en su obra *Montajes y fragmentos* y que ‘produce ese *arte para la crisis* que nace con el designio de ser la manifestación más precisa y necesaria para representar el mundo y el ser humano contemporáneos” (*Ciudad y modernidad en la prosa hispánica de vanguardia*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2007, p. 22).

Unamuno pretendía recuperar y sin que el término implique necesariamente la defensa de ideología política alguna—.

Y no hay que olvidar que, en España, las actitudes agónicas ofrecen un perfil peculiar, ya que evolucionaron en un clima de opresión censoria predominante, en menor medida entre 1923 y 1930, así como después de 1936⁴⁴, tanto en los medios de comunicación —prensa, radio, televisión— como en el cine, la literatura y, más específicamente, el teatro, por el impacto más directo que este suele tener en las masas. Un especialista como Hans-Jörg Neuschäfer aun percibe una cierta continuidad del procedimiento entre ambas dictaduras, ya que tituló uno de sus ensayos *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*⁴⁵.

Tal censura, mucho más feroz bajo el franquismo, aunque corroída en sus dos fases sucesivas por la misma desorganización, arbitrariedad y ausencia de criterios unívocos y objetivos, no puede ser asimilada a una ausencia de producción cultural de calidad, puesto que, en no pocas ocasiones, actuó como estimulante de la fantasía artística.

Las épocas de dictadura presentan por tanto, y así lo expone el profesor Neuschäfer, una dialéctica interesante entre poder e impotencia de la censura, cuyas huellas se notan en

esta fantasía valerosa [...] que convierte a la literatura española de aquella época en una excitante aventura sin parangón en Europa y en un modelo de la imposibilidad de extirpar el espíritu crítico. La censura, en vez de eliminarlo, le obligó a inventar subterfugios que en definitiva resultaron más peligrosos para la posición del tradicionalismo de lo que hubiera sido el enfrentamiento abierto⁴⁶.

Aparte del ataque indirecto y sutil a los valores defendidos por los regímenes políticos en el poder, se puede pensar razonablemente que el sentimiento de opresión y control desempeñó también un papel de aguijón para la creatividad literaria.

En esta perspectiva es fundamental admitir que la cadena de temores y presiones externas característica de los mecanismos censores implica una reacción negativa de sometimiento e integración de los códigos vigentes, pero a la vez, la aparición de un anhelo de fuga por medio de la creación en la mente de numerosos artistas. Desgraciadamente, la crítica parece olvidar a menudo este aspecto para centrarse preferentemente en los fenómenos de autocensura y

⁴⁴ La censura de libros empezó en los primeros meses de la Guerra Civil. Cf. Manuel L. Abellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980 y José Andrés de Blas, “La censura de libros durante la Guerra Civil española”, en Eduardo Ruiz Bautista (coord.), *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*, Gijón, Trea, 2008, pp. 19-44.

⁴⁵ Lamentablemente, las fechas desaparecen en la versión española publicada por la editorial Anthropos en 1994 bajo el título *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. La edición alemana original es de 1991 (Stuttgart, Metzler). La fecha de 1933 puede sorprender, puesto que corresponde al régimen democrático de la Segunda República, pero el autor la elige porque es fundamental en la existencia de “una de las primeras víctimas del ‘alzamiento nacional’”, cuyo nombre “la censura franquista intentó [...] erradicar”, Federico García Lorca. De hecho, en 1933 Lorca publicó *Bodas de sangre*, que Neuschäfer considera “paradigmática” de su obra y de la relación específica que el escritor desarrolla entre las normas tradicionalistas y la necesidad de expresión de los sentimientos reprimidos (*op. cit.*, pp. 16-17), anticipando así de alguna manera el funcionamiento de la censura.

⁴⁶ Hans-Jörg Neuschäfer, *Adiós a la España eterna*, *op. cit.*, p. 12.

castración. Se leerá, por ejemplo, en *La represión cultural en el franquismo. Diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)* que

en los escritores aún no recuperados, la autocensura seguía teniendo niveles realmente alarmantes, ya que se ejercía *a priori* y no sólo obstruía la producción creadora, sino que perjudicaba la calidad y las posibilidades mismas del autor, llegando a crear en él un hábito. Por ello, cuando se habla de censura no debe pensarse únicamente en la represión, en el resultado concreto de una presión oficial directa o indirecta, sino en el efecto de una autocensura inconsciente ya de tanto practicarla sistemáticamente y que ha podido llegar a corromper la *intelligentsia*⁴⁷.

Y esta cita no es más que un caso entre muchos. Ahora bien, tal como pone de relieve Neuschäfer, apoyándose en los análisis de la censura literaria de orientación freudiana, la represión cultural provoca casi obligatoriamente el brote de métodos y mecanismos destinados a desactivarla, incita a desplazar y condensar las acciones y, lo que más nos interesa, favorece la expansión del humor negro, la alusión, el chiste, la ironía, el sobreentendido, la elipsis, la alegoría, etc., es decir, de todas las técnicas de la comunicación indirecta. Estas, intrínsecamente, no se limitan a burlar la censura para criticar el régimen establecido, sino que tienen que ver, en segundo plano, con el funcionamiento mismo de la creatividad, considerada como desarrollo global de la capacidad imaginativa, una capacidad que, según hemos visto, es vital en la búsqueda de novedad que caracteriza a las corrientes artísticas vanguardistas.

No se puede hablar, obviamente, de “efectos positivos” de la censura, por respeto y consideración de los creadores perjudicados e incluso quemados interiormente por los ardores de la represión, pero, para mayor objetividad y pese a la imposibilidad de cuantificar el fenómeno, juzgamos conveniente tener en cuenta su posible función inconsciente y paradójicamente estimuladora respecto del trabajo de la imaginación creativa⁴⁸.

Todos los factores hasta aquí mencionados no fueron ajenos al frenesí artístico propio del vanguardismo histórico y sus continuaciones y permiten, en cierta medida, aprehender adecuadamente las sinuosidades de esa etapa peculiar en la historia cultural europea.

A este respecto, es significativo el hecho de que la producción crítica dedicada a las tendencias vanguardistas, que no ha dejado de prosperar en los últimos años, no consiga el

⁴⁷ Georgina Cisqueña, José Luis Erviti y José Antonio Sorolla, *La represión cultural en el franquismo. Diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*, Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 170-171.

⁴⁸ La aprensión de los efectos paradójicos de la censura constituye la materia de varios artículos editados por Jacques Domenech en *Censure, autocensure et art d'écrire, de l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles, Complexe, 2005. Nos recuerda asimismo esta declaración de Salvador Dalí en su *Vida secreta*: “¿qué más ligero, más caprichoso y libre, según todas las apariencias, que el arborescente florecer de las ágatas? Sin embargo, son resultado de la ferocísima opresión de un ambiente coloidal, aprisionadas en la más implacable de las estructuras inquisitoriales y sujetas a todas las torturas de la compresión y la asfixia moral, de modo que sus ramificaciones más delicadas, aladas y ornamentales son, según parece, sólo rastros de su imposible búsqueda de escape a su agonía de muerte” (citado por Guillermo Carnero en *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia*, Diputació de València, Institutió Alfons el Magnànim, 2007, p. 11).

consenso respecto a fechas y nóminas, reflejando así implícitamente el “fuego artificial” creativo propio de los albores del siglo XX.

José Luis Calvo Carilla, entre otros, subraya la confusión de los principales ismos en España, confusión que, por otra parte, se dio también en todo el continente, y la existencia de numerosos fenómenos de contagio entre unos movimientos y otros, antes de llegar a la conclusión de que es observable un auténtico “magma de *ismos afines* que expresaron en clave artística los temores y zozobras de aquella asolada Europa recién salida del diluvio bélico”⁴⁹. En la misma perspectiva, resulta asimismo sugerente la metáfora festiva acuñada por Cyril Brian Morris, quien considera los movimientos vanguardistas como “una serie de cócteles efervescentes”⁵⁰.

Tal conciencia del carácter polifacético de la nueva literatura no es, cabe recordarlo, propia de la mirada del investigador de hoy, sino que ya se notaba en los análisis de los testigos directos de la época como, por ejemplo, Juan Eduardo Cirlot que, en la década de los cincuenta, resaltaba con metáforas sugerentes la “avalancha de los ismos contemporáneos” y el “laberinto de las tendencias”⁵¹ estudiadas. Los artistas mismos eran conscientes de la confusión ambiental, tal como se nota en el precoz *Ismos* de Ramón Gómez de la Serna (1931), que se refiere a unas veintisiete tendencias revolucionarias del arte.

Más tarde, los artistas del *Nouveau roman*, a imagen y semejanza de Nathalie Sarraute, reconocieron su deuda con Kafka⁵² y los absurdistas, con los dadaístas, los surrealistas, los existencialistas y los expresionistas⁵³. Pese a todo, sería erróneo creer que la superposición y la amalgama caracterizan exclusivamente la época de los movimientos vanguardistas. De hecho, todos los períodos de la historia de las artes son por esencia inestables, ya que corresponden a proyecciones de nuestra necesidad visceral de racionalizar y compartimentar manifestaciones y producciones que siguen muy a menudo un flujo sinuoso y complejo. Como bien explica Javier Pérez Bazo,

los períodos artístico-literarios son entidades variables en cuya constitución intervienen dos ejes: el de una realidad temporal histórica y el de una realidad regida por hechos artísticos. Los nexos entre períodos se establecen mediante evolución o mediante un desarrollo dialéctico de confrontación⁵⁴.

⁴⁹ José Luis Calvo Carilla, *La mirada expresionista: Novela española del siglo XX*, Madrid, Mare Nostrum, 2005, p. 15.

⁵⁰ Cyril Brian Morris, *El surrealismo y España. 1920-1936*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, p. 22.

⁵¹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los ismos*, Madrid, Siruela, 2006, pp. 355-356. Esta edición, a cargo de Lourdes y Victoria Cirlot y prologada por Ángel González García, se basa en la segunda edición del diccionario, publicada en 1956, en la que Cirlot añadió nuevas voces, así como en definiciones elaboradas por el autor para la *Enciclopedia de las Artes* (compilada por Dagobert D. Runes y Harry G. Schrickel, Barcelona, Argos, 1953).

⁵² Ver el ensayo de Nathalie Sarraute titulado “De Dostoievski à Kafka”, en *L'ère du soupçon*, *op. cit.*, pp. 1557-1577.

⁵³ Así lo afirma Martin Esslin en *Théâtre de l'absurde* (Paris, Buchet/Chastel, 1977), por ejemplo en las páginas 334-335.

⁵⁴ Javier Pérez Bazo, “La Vanguardia como categoría periodológica”, en *La Vanguardia en España*, *op. cit.*, p. 14.

Ahora bien existe un desfase fundamental entre la vertebración de los acontecimientos históricos y la organización del mundo del arte: no pueden evolucionar de manera exactamente paralela por su “diferencia de sustrato” y por la parte no despreciable de irracionalidad y fantasía que caracteriza a esta.

Buen ejemplo de esta dificultad para establecer una cronología digna de confianza lo constituyen las distintas periodizaciones que la crítica propone para la vanguardia y cuyo modelo más restrictivo se limita a los ocho años que separan 1923 de 1931⁵⁵, mientras que el más generoso concede a las innovaciones radicales unos veintisiete años de existencia, de 1909 a 1936⁵⁶. Forzoso es reconocer que no faltan las discrepancias en este tema, debidas en gran medida a la compleja imbricación de las tendencias vanguardistas con el Modernismo, del cual se nutren pero también del cual se diferencian radicalmente en cuanto a objetivos y prioridades⁵⁷.

Así pues, para evitar perdernos en inútiles y minuciosas dataciones que, de todos modos, no permitirían hacer abstracción de los encabalgamientos y simultaneidades, y para que el lector disponga de una presentación nítida de las corrientes que nos interesan, hemos decidido considerar, tal como hemos insinuado en el capítulo anterior, el expresionismo, el esperpento y el surrealismo como otros tantos círculos concéntricos que, igual que las ondas provocadas por la caída de una china en el agua, se difunden irradiando alrededor de un principio unificador: la búsqueda de novedad. La existencia de tal centro común es incontestable, puesto que Guillermo de Torre ya, en su “Manifiesto vertical” de 1920, reconocía:

todas las pugnaces corrientes estéticas de vanguardia abocan hoy al mismo lema unificador: Creación. El arte nuevo, apellídese ultraísta, creacionista, cubista, futurista, expresionista, comienza allí donde acaba la copia o traducción de la realidad aparente; allí en aquel plano ultraespacial donde el poeta forja obras inauditas y creadas que no admiten confrontación exterior objetiva [...] Hemos borrado el último coeficiente de melancolía romántica que disminuía el valor de nuestra ecuación vital, deviniendo estatuariamente apolínea y dionisiacamente optimista. Así, hoy nuestra actitud vertical se acompasa con las orquestas negras y las polifonías motorísticas⁵⁸.

⁵⁵ José-Carlos Mainer titula el capítulo V de *La Edad de Plata*: “Las vanguardias artísticas (1923-1931)” (*op. cit.*, p. 171).

⁵⁶ John Crispin, en *La estética de las generaciones de 1925*, pone de relieve la intensidad cultural del primer tercio del siglo XX y elabora un esquema que parte de la publicación española del manifiesto del Futurismo en 1909 para desembocar en el estallido de la Guerra Civil en 1936, acontecimiento que marca el inicio de la extinción de los principios estéticos anteriormente predominantes y que favorece la politización del arte en general (*op. cit.*). Coincide en esta periodización con Jaime Brihuela, el autor del importante *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936* (Madrid, Istmo, 1981), así como con Juan Manuel Bonet en su *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)* (Madrid, Alianza Editorial, 1999).

⁵⁷ En esta perspectiva es sumamente esclarecedora la tesis que Domingo Ródenas de Moya desarrolla en *Proceder a sabiendas*, *op. cit.*, *passim*.

⁵⁸ Guillermo de Torre, “Manifiesto vertical”, *Grecia*, núm. 50, 1 de noviembre de 1920; citado por Guillermo Carnero, *Las armas abisinias*, *op. cit.*, p. 76.

Atribuiremos así a cada una de las tendencias que se suceden en oleadas un punto de partida, correspondiente a sus primeras manifestaciones literarias –de creación o teorización– en Europa. Estas fechas constituirán la base de nuestra “cronología”.

Mas antes de adentrarnos en la descripción de las distintas estéticas mencionadas, cabe detener nuestra mirada en un aspecto importante de las tendencias vanguardistas anteriores a 1936 y al ensimismamiento paulatino de la Península Ibérica: su carácter resueltamente europeo. De hecho, a pesar de la ambivalencia identitaria arriba mencionada, a saber, de esa vacilación entre europeísmo y casticismo –muy acentuada en los intelectuales de finales del siglo XIX pero aún discernible en las personalidades de los años 10 a 30⁵⁹, pese a su voluntad rupturista agresivamente reivindicada y a su permanente protesta irónica ante la tradición–, podemos aseverar que los artistas ibéricos que formaban parte de lo que consideramos hoy grupúsculos vanguardistas se hallaban inmersos en un ámbito creativo que dependía en múltiples aspectos de contactos e intercambios con países foráneos. La mayoría de los ensayos publicados en los últimos quince años lo admite sin pestañear: John Crispin⁶⁰, por ejemplo, recuerda un fragmento de una conferencia de Guillermo de Torre, “Examen de conciencia”, leída en 1927 y publicada en Buenos Aires en 1928, en el que el crítico mencionaba como componentes del “aire del tiempo”:

- el psicoanálisis y las hipótesis freudianas sobre el subconsciente, de origen austriaco;
- la teoría de la relatividad del alemán Albert Einstein;
- la deshumanización artística de José Ortega y Gasset, que, al hablar de la necesaria ironía del arte nuevo, se refiere explícitamente a Friedrich Schlegel y los románticos alemanes⁶¹;
- la técnica del monólogo interior, ideada –en la novela *Les lauriers sont coupés*, de 1887– y luego teorizada –en *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de*

⁵⁹ Asegura John Crispin que “las generaciones de 1925 formaron un movimiento de síntesis entre la tradición culta española, lecciones formales aprendidas de la vanguardia, con actitudes ambivalentes hacia la modernidad, y un elemento que denomino primitivismo popular [...]”, que designa tanto al arte folclórico, emanado de la población no urbanizada o no industrializada, como al arte elaborado específicamente para las masas (*op. cit.*, p. 19). José-Carlos Mainer señala asimismo la existencia de tal dualidad, o “doble peculiaridad de la vanguardia”, basada en “innovación rigurosa, pero también reinterpretación de lo tradicional; cosmopolitismo, pero también alta temperatura nacionalista” (véase el “Prólogo” a Guillermo Díaz-Plaja, *Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo*, Barcelona, José Batlló, 1975, p. 13).

⁶⁰ John Crispin, *op. cit.*, p. 13. Crispin se basa en la versión remodelada de la célebre *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965) pero, en realidad, la definición propuesta por Torre procede de la conferencia citada, de 1927, editada por Ródenas en *De la aventura al orden* (Madrid, Fundación Banco Santander, 2013, pp. 63-77 y, más específicamente, p. 75).

⁶¹ Escribe José Ortega y Gasset: “dudo mucho que a un joven de hoy le pueda interesar un verso, una pincelada, un sonido que no lleve dentro de sí un reflejo irónico. Después de todo no es esto completamente nuevo como idea y teoría. A principios del siglo XIX, un grupo de románticos alemanes dirigidos por Schlegel proclamó a la Ironía como la máxima categoría estética y por razones que coinciden con la nueva intención del arte” (*Obras completas*, tomo III, Madrid, Revista de Occidente, 1947, p. 382).

James Joyce et dans le roman contemporain, de 1931— por el francés Edouard Dujardin y magníficamente concretada por James Joyce o William Faulkner;

- y, para terminar, la risa del cómico inglés Charlie Chaplin⁶².

Explica John Crispin que los artistas españoles de aquel entonces funcionaron como otros tantos “receptores de múltiples tendencias traídas en su mayoría de Francia por refugiados del conflicto”⁶³, se entiende de la Primera Guerra Mundial.

Domingo Ródenas de Moya insiste también en la sincronía que une artísticamente a la España vanguardista con el resto de Europa, al declarar que

la modernidad que expresa el itinerario del arte y la literatura españoles desde 1918, aunque en gran medida supeditado al suministro de Francia, Gran Bretaña, Alemania, Italia y la Rusia soviética, fue una y la misma modernidad con la de estos países, y no una tosca emulación o sucedáneo. Lo que no significa afirmar que la producción española pueda homologarse en excelencia con la de esas naciones, ¡pero tampoco negarlo obcecadamente!⁶⁴

El crítico barcelonés mantiene tal posición cuando, en su reflexión sobre la autorreferencia en la novela de vanguardia, acerca la “indeterminación epistemológica” expresada a través de la metaficción española a las incertidumbres propias del *Nouveau roman* francés y a la prosa de los novelistas del *boom* hispanoamericano⁶⁵ y cuando cita uno de los grandes principios definidores del arte nuevo, la “impugnación del mimetismo realista como método de acceso artístico a la realidad”, principio que percibe “en sintonía [...] con los modernistas europeos”⁶⁶.

A estas observaciones atinadas se les puede añadir las reivindicaciones explícitas de numerosos intelectuales respecto a la incorporación de España a la vida cultural europea. Como bien explica Ana Rodríguez-Fischer, antes de citar a modo de ilustración los nombres de Ernesto Giménez Caballero y Mauricio Bacarisse,

el propósito no se limitaba sólo a establecer ‘contactos’, a ir a tomar notas a París, a fecundar o ampliar el pensamiento español con el pensamiento europeo, sino que se aspiraba a la sincronización, a situar a España en un plano equivalente al del resto de la cultura occidental. Si España había sido neutral durante la Primera Guerra Mundial, ya no quería seguir siéndolo en materia de literatura y arte⁶⁷.

Se observa por lo tanto en esas primeras décadas del siglo XX el crecimiento de una efervescencia cultural de magnitud europea. Prueba de la envergadura del fenómeno y de la

⁶² Cf. Juan Ramón García Ober, “Chaplin visto por Ramón Gómez de la Serna: un libreto de ópera para un protagonista mudo”, en Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad*, op. cit., pp. 139-159.

⁶³ John Crispin, op. cit., p. 18.

⁶⁴ Domingo Ródenas de Moya (ed.), *Proceder a sabiendas*, op. cit., p. 36.

⁶⁵ Domingo Ródenas de Moya, *Los espejos del novelista*, op. cit., p. 17.

⁶⁶ *Ídem*, p. 19.

⁶⁷ Ana Rodríguez-Fischer, *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia, 1999, p. 28. Cf. también Serge Salaün, “Las vanguardias políticas: la cuestión estética”, en Javier Pérez Bazo, *La Vanguardia en España*, op. cit., pp. 209-225 y, más específicamente, p. 212.

participación activa de España en su expansión son las numerosas traducciones al castellano de autores extranjeros, tales como los filósofos Friedrich Nietzsche, Ralph Waldo Emerson, Henri Bergson y Arthur Schopenhauer, los científicos Albert Einstein, Max Planck, Erwin Schrödinger o Sigmund Freud, los anarquistas Piotr Alekseyevich Kropotkin, Mikhaïl Aleksandrovich Bakunin, los socialistas William Morris –*Noticias de ninguna parte o Una era de reposo*, 1903, traducción de Juan José Morato–, Georges Sorel y Friedrich Engels, los escritores Paul Verlaine –*Fiestas galantes*, traducción de Manuel Machado; *Poemas saturnianos*, 1921, traducción de Emilio Carrere; *Confesiones*, traducción de Eliodoro Puche–, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Éluard, Charles Baudelaire, Thomas de Quincey, Franz Kafka –*La metamorfosis*, 1938, traducción, en opinión de Fernando Sorrentino⁶⁸, falsamente atribuida a Jorge Luis Borges–, Oscar Wilde, Marcel Proust –*En busca del tiempo perdido*, traducción de Pedro Salinas–, James Joyce –*El artista adolescente (retrato)*, 1926, traducción de Alfonso Donado (pseudónimo de Dámaso Alonso)–, William Shakespeare –*Troilo y Crésida*, traducciones de Luis Cernuda–, William Wordsworth, Herbert George Wells –*El alimento de los dioses*, 1905; *El amor y el señor Lewisham*, 1905, traducción de R. M. Blanco Belmonte; *Arturo Bealby: aventuras veraniegas*, 1919, traducción de Ramón D. Péres; *La bola de cristal*, 1924–, Georg Kaiser, Ernst Toller, Lev Nikolayevich Tolstoï, Fiódor Dostoyevski, Anton Pavlovich Chejov, para nombrar solo una fracción de los más insignes⁶⁹.

El observador atento advierte por lo tanto la existencia de movimientos e intercambios europeos fructíferos o, para decirlo con palabras más sugerentes aún, de un fecundo “humus cultural” propio de todo el continente⁷⁰, que se enriquece además, en el caso de los intelectuales españoles, con frecuentes viajes y estancias en las comarcas vecinas. Pensemos, por ejemplo, en los años de investigación y formación de José Ortega y Gasset en distintas ciudades alemanas, de Américo Castro, Pedro Salinas y los hermanos Antonio y Manuel Machado en París o aún de Ramón Pérez de Ayala en Londres⁷¹.

Además de estos intercambios culturales y viajes fuera de las fronteras, cabe poner de relieve la presencia de otros tres factores e instituciones que fomentaron con creces la difusión de las ideas vanguardistas en España: el fenómeno de la intermedialidad, la Residencia de Estudiantes madrileña, así como la creación de numerosísimas revistas literarias y tertulias –de existencia a menudo efímera– en los centros urbanos.

⁶⁸ Fernando Sorrentino, “El kafkiano caso de la *Vervandlung* que Borges jamás tradujo”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, año IV, núm. 10, noviembre de 1998-febrero de 1999; “Borges y *Die Vervandlung*: algunas precisiones adicionales”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, año IV, núm. 12, julio-octubre de 1999.

⁶⁹ Cf. José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata*, op. cit., pp. 55-59. El objetivo de esta larga y variopinta lista consiste en ilustrar la importancia del desarrollo de la traducción en el primer tercio del siglo XX. En consecuencia, no se basa en ningún criterio clasificatorio, salvo el de la orientación profesional de los autores.

⁷⁰ Véase el prólogo de Antonio Gómez López Quiñones a José Manuel del Pino, *Del tren al aeroplano*, op. cit., p. IX.

⁷¹ Véase el archivo en línea de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1907-1939): <http://archivo.jae.edaddeplata.org/jae_app/JaeMain.html>.

La intermedialidad, brevemente descrita unas páginas más arriba, desempeñó probablemente un papel más importante de lo que parece porque consolidó el edificio de la vanguardia al añadir puentes entre las diferentes artes, en otras palabras, al crear líneas transversales entre las “verticalidades” que representaban aisladamente la literatura, la pintura, la música, el cine, etc. Como bien explica Uta Felten, el concepto de “intermedialidad” remite en efecto a

[...] todo tipo de superposición, hibridización y mezcla de distintos medios. Según Volker Roloff la noción de intermedialidad ‘intenta aclarar la interdependencia, interrelaciones e interferencias, así como la complementariedad, entre los diversos medios’ [...] y nos invita a analizar los procesos de combinación, transformación y sustitución de ellos⁷².

El entusiasmo vanguardista era entonces comunicativo, reservado, es verdad, a una élite minoritaria de artistas por lo general económicamente bien dotados —la “(pequeña) burguesía”, términos que usamos sin connotación peyorativa, albergó a casi todos los creadores de genio del siglo XX—, pero fuente de una fabulosa simbiosis artística. Las oportunidades de colaboración entre disciplinas se multiplicaban, facilitando así la aparición de numerosos “procesos de transferencia e interacción entre distintos medios”⁷³. Solo mencionamos aquí tres entre todas, evocadoras, según nuestro parecer, por reunir a figuras clave de la vanguardia, a modo de ilustración de ese constante deseo de compromiso y enriquecimiento recíproco.

La primera la constituye el ballet en un acto *Parade*, de Léonide Massine, creado por Sergei Diaghilev y presentado a los espectadores madrileños en el año de 1917, con música de Erik Satie, libreto de Jean Cocteau y escenografía y trajes de Pablo Picasso⁷⁴. La segunda es la colaboración de Salvador Dalí en la elaboración del guión revolucionario del cortometraje buñueliano *Un perro andaluz* (1929). Y para terminar, podemos citar la opereta de guiñol de Manuel de Falla, *El retablo de Maese Pedro*, inspirada en el episodio quijotesco homónimo, representada a partir de 1926 en distintas salas europeas bajo la dirección escenográfica de Luis Buñuel y con decorados y figurines de Hermenegildo Lanz, Hernando Viñes, José Viñes Roda y Manuel Ángeles Ortiz⁷⁵.

Las colaboraciones de esta índole se desarrollaron así hasta el inicio de la Guerra Civil y se encontraron espontáneamente alentadas por artistas dotados de talentos múltiples y polifacéticos como fueron Luis Buñuel, Federico García Lorca, Rafael Alberti y otros, que mezclaban alegremente artes visuales, literarias e incluso musicales en sus formas predilectas de expresión,

⁷² Cf. Uta Felten, “El cine como generador de la escritura vanguardista en Federico García Lorca”, en Mechthild Albert (ed.), *op. cit.*, p. 483.

⁷³ Rosario Herrero, “Estructuras poético-narrativas en *Un chien andalou* de Luis Buñuel”, en Mechthild Albert (ed.), *idem*, p. 355.

⁷⁴ Cf. John Crispin, *op. cit.*, pp. 48-50.

⁷⁵ Elzbieta Kunicka nos transmite numerosos datos al respecto en *El ‘fantoche humano’ y la renovación teatral española. La marionetización del personaje en los esperpentos de ‘Martes de carnaval’ de Valle-Inclán*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 60 y ss.

con objeto de crear verdaderas “obras de arte total” capaces de reflejar su preocupación constante por “el arte por el arte”.

En cuanto a la Residencia de Estudiantes madrileña, actuó hasta su cierre en 1936 como núcleo aglutinador y plataforma fundamental de difusión de las ideas innovadoras procedentes de toda Europa. El rol de capital importancia que desempeñó en la progresión de las tendencias vanguardistas en España se explica en parte por los orígenes filosóficos krausistas que subterdiaban su creación. De hecho, la Residencia, fundada por la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en otoño de 1910 con el estatuto de establecimiento educativo superior privado, heredó directamente los principios pedagógicos idealistas y laicos de la Institución Libre de Enseñanza, traídos de Alemania a España por el catedrático Julián Sanz del Río tras su estancia de 1843.

La “Resi”, como se llamaba popularmente por aquel entonces, se basaba en el modelo de los *colleges* ingleses de Oxford y Cambridge y quería ser un lugar de intercambio interdisciplinar:

se trataba de conseguir un destilado humano a mitad de camino entre el *caballero* español y el *gentleman* inglés, algo así como una versión actualizada del *hidalgo* en sus atributos más positivos. En cualquier caso, el modelo del que se huía era el del *señorito* acuñado por la España de charanga, pandereta y holganza⁷⁶.

El director de aquella primera época, Alberto Jiménez Fraud, cuidaba particularmente la formación y la educación de los que esperaba ver constituir una clase dirigente superior, capaz de liderar el país con inteligencia y conciencia —esperanza que nunca se concretará—. Al reunir a los más prestigiosos intelectuales del momento y al propiciar a las personalidades más ilustres un lugar de expresión abierto y laico, esta institución ofreció así a sus jóvenes residentes la oportunidad de experimentar una estimulación intelectual y artística constante. Las actividades susceptibles de figurar en el programa semanal de la Residencia abundaban: iban de la representación teatral a la tertulia, pasando por la conferencia, el concierto, la proyección de películas y la organización de exposiciones artísticas.

Es probablemente gracias a la libertad de expresión y opinión y a la atmósfera humanista que las caracterizaba que todas estas actividades pudieron funcionar como motores innegables de la innovación cultural en España y favorecer la aparición de amistades en adelante determinantes, tales como la que unió durante varios años al triángulo Lorca-Buñuel-Dalí.

⁷⁶ Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 36. Sobre la Residencia de Estudiantes, véanse asimismo John Crispin, *Oxford y Cambridge en Madrid: la Residencia de Estudiantes (1910-1936) y su entorno cultural*, Santander, La Isla de los Ratones, 1981; Luis Buñuel, *Mi último suspiro (memorias)*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982; Antonio F. Cao, *Federico García Lorca y las Vanguardias: hacia el teatro*, London, Tamesis Books Limited, 1984; Margarita Sáenz de la Calzada, *La Residencia de Estudiantes, 1910-1936*, Madrid, CSIC, 1986; Isabel Pérez-Villanueva Tovar, *La Residencia de Estudiantes*, Madrid, Centro de Publicaciones, Ministerio de Educación y Ciencia, 1990; José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata, op. cit.*; Juan José Lahuerta (ed.), *Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes*, vol. 1, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, pp. 26-116.

Así pues, los huéspedes del lugar, rodeados por las figuras tutelares de José Moreno Villa, Ramón del Valle-Inclán, Ramiro de Maeztu, Eugenio d'Ors, José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Ramón Menéndez Pidal, Santiago Ramón y Cajal y Pedro Salinas, que frecuentaban con regularidad la Residencia, pudieron asistir a las exposiciones de especialistas mundialmente reconocidos: Albert Einstein, Marie Curie, Louis de Broglie y Arthur Eddington para las ciencias; Grafton Elliot Smith y Howard Carter para la antropología y la egiptología; Le Corbusier – Charles-Édouard Jeanneret-Gris– para la arquitectura; Maurice Ravel e Igor Stravinski para la música; François Mauriac, Louis Aragon, Paul Claudel, Paul Valéry y Paul Éluard para la literatura francesa; Gilbert Keith Chesterton e Hilaire Belloc para la literatura inglesa; Ramón Gómez de la Serna, Rafael Alberti, Federico García Lorca y Pedro Salinas para la literatura nacional; y un largo etc.⁷⁷ La riqueza de los conocimientos compartidos, en todos los campos del saber, ilustra perfectamente el anhelo anteriormente mencionado de las “minorías liberales españolas por difundir la gran cultura europea”⁷⁸.

Los relatos que narran anécdotas sobre la vida diaria en la Residencia, como la autobiografía de Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, pueden, sin embargo, engañar al lector y hacerle creer que allí predominaban el espíritu lúdico y superficial y las creaciones sin pies ni cabeza, pero en realidad los “pedómetros”, “anaglifos”, sablazos y otras “mojaduras de primavera”⁷⁹, a los que alude Buñuel, eran más que chistes provocadores: escondían una verdadera actitud estética antimimética, distanciada y despersonalizada, cuyas raíces soterradas, más allá de los principios orteguianos de *Ideas sobre la novela* y de la noción marinettiana de “hombre multiplicado”, llegaban hasta la “Carta del vidente” de Arthur Rimbaud y su reivindicación de un “largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos”⁸⁰. Los inventores del calificativo “putrefacto” procuraban, quizás no siempre con plena conciencia, devolverle importancia al azar y al sinfín de posibilidades del universo que los rodeaba.

Pero para que se propagara esta ebullición vanguardista en los ámbitos artísticos de la capital y luego en todas las grandes ciudades de la Península, hubo que recurrir, y llegamos aquí al último

⁷⁷ Para más detalles, véanse Antonina Rodrigo, *García Lorca en el país de Dalí*, Barcelona, Base, 2004, pp. 16-19, 24-27; Andrés Soria Olmedo, *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004, pp. 128-135.

⁷⁸ Andrés Soria Olmedo, *idem*, p. 132.

⁷⁹ El anaglifo era una suerte de poema brevísimo en forma libre. Sus dos primeros versos consistían en la repetición de un sustantivo, su tercer verso era invariablemente “la gallina” y su última línea era algo inesperado. He aquí dos ejemplos de José Moreno Villa, citados por Rafael Alberti: “El búho, / el búho / la gallina / y el Pancreátor”, “El té, / el té, / la gallina / y el Teotocópuli” (Rafael Alberti, *Con la luz primera. Antología de verso y prosa (Obra de 1920 a 1996)*, María Asunción Mateo (ed.), Madrid, EDAF, 2002, p. 568). Cf. también Pedro Aullón de Haro, *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo, Analecta Malacitana*, anejo núm. 28, Universidad de Málaga, 2000, p. 158. En cuanto a las mojaduras de primavera, consistían en echarle un cubo de agua a alguien, sin motivo. Cf. José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata*, *op. cit.*, pp. 213-214; Andrés Soria Olmedo, *op. cit.*, p. 131; Luis Buñuel, *op. cit.*, pp. 54 y ss.

⁸⁰ Arthur Rimbaud, “Lettre à Paul Demeny”, 15 de mayo de 1871, en *Correspondance*, Jean-Jacques Lefrère (ed.), Paris, Fayard, 2007, p. 68: “long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens”.

factor de expansión arriba nombrado, a dos órganos de difusión cuya importancia ya no requiere demostración: las tertulias y las revistas literarias.

Aquellas adquirieron sus títulos de nobleza ya en los años 1910, con las famosas reuniones del Café de Pombo, que se desarrollaban bajo la mirada avisada del maestro Ramón Gómez de la Serna, así como con el grupo de intelectuales que se juntaba alrededor de Rafael Cansinos Assens en el Café Colonial. A estos dos monumentos de la propensión tertuliana cabe añadir, entre otras, las veladas del Café Gijón, el Comercial, el Café Oriente, La Granja del Henar o aún el Café Lion.

Paralelamente a estos intercambios y debates fructíferos, casi cada tendencia vanguardista creaba y disponía de sus propias herramientas de publicación. La revista literaria que encontró un éxito mayor y se benefició de una difusión amplia fue la *Revista de Occidente*, fundada en 1923 por José Ortega y Gasset con objeto de facilitar a los poetas, prosistas, músicos y pintores de la renovación artística un lugar de expresión único y federativo. Junto con la colección “Nova Novorum”, que publicó textos de Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Pedro Salinas y Valentín Andrés Álvarez⁸¹, ofreció al público español las creaciones más innovadoras de la temporada y también ensayos críticos sobre las mismas. La publicación, en 1925, por su fundador de *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela* desencadenó, por otra parte, grandes polémicas en los medios artísticos por las incoherencias entre la observación-descripción –de *La deshumanización*– y las prescripciones –en *Ideas*– que estas obras albergaban, pero ello no impidió que funcionasen como “sombra protectora”⁸² del arte nuevo.

La *Revista de Occidente* tuvo siempre como prioridad la apertura a los nuevos movimientos provenientes del resto de Europa así como la difusión y revelación de estos entre los intelectuales españoles. Propuso así a sus lectores traducciones de volúmenes completos o reseñas de textos escritos por Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Virginia Woolf, James Joyce, Paul Valéry, Ernest Hemingway, John Dos Passos, Joseph Conrad, Jean Cocteau, William Faulkner, etc⁸³.

Pero la lista de las revistas literarias de calidad es larga en aquella época: *La Gaceta Literaria*, *Gaceta del Arte*, *Alfar*, *Litoral*, *Ultra*, *Gallo*, *Cruz y Raya*, *Índice Literario*, *Nueva Cultura*, *Los Cuatro Vientos*, *Manantial*, *Octubre*, *Caballo Verde para la Poesía*, y omitimos varias⁸⁴. Todas ellas promovieron enérgicamente el arte nuevo.

⁸¹ Cf. Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 7/1, *op. cit.*, pp. 360 y ss.; Domingo Ródenas de Moya, *Travesías vanguardistas*, *op. cit.*, pp. 7-35 y 45.

⁸² José Manuel del Pino, *Del tren al aeroplano*, *op. cit.*, p. 7.

⁸³ Véase la nómina propuesta por José-Carlos Mainer en *La Edad de Plata*, *op. cit.*, p. 192.

⁸⁴ Domingo Ródenas de Moya cita estos títulos y otros más en *Proceder a sabiendas*, *op. cit.*, pp. 25 y ss. Aparecen los mismos, salvo algunas excepciones, en José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata*, *op. cit.*, *passim*.

3.3. Descendencias neovanguardistas

El espíritu resueltamente positivo y la poderosa inventividad que lo acompañaba en ese primer tercio del siglo XX habían desaparecido, por desgracia, cuando los movimientos vanguardistas tardíos llegaron a la España postbélica de finales de los años 40. Además, la censura franquista había cerrado las fronteras a las novedades extranjeras, sobre todo cuando presentaban alusiones directas al problema político, lo que permite entender por qué se descubrieron tan tarde en la Península las obras de Bertolt Brecht, hondamente ideológicas y enraizadas en la historia política del siglo XX, o aún, en menor medida, los teatros del absurdo, que no carecen de referencias a la gestión del poder, a las dictaduras y la destrucción del hombre por el hombre.

El contexto político, económico y cultural semi-autárquico de España dificultó por lo tanto la difusión de las innovaciones europeas, obligando incluso a varios artistas atraídos por tales tendencias a exiliarse para poder seguir creando con toda libertad. Fernando Arrabal y Francisco Nieva son ejemplos llamativos de esta huida de las “mentes artísticas” españolas a países vecinos. Sin embargo, pese al aislamiento y la atmósfera inquisitorial que reinaban en la Península, los libros prohibidos circulaban discreta y clandestinamente, en número reducido y en detrimento de las autoridades, en los círculos intelectuales y en las librerías progresistas de los centros urbanos. Numerosos espíritus curiosos, barceloneses en mayoría, incluso se atrevían a atravesar los Pirineos para ver en las salas del sur de Francia películas prohibidas por la censura. Y el fenómeno tenía muchos adeptos, hasta el paulatino desbloqueo posterior a la Amnistía general de octubre de 1977, puesto que un experto como Agustín Sánchez Vidal habla de la existencia de un auténtico “turismo cinematográfico”⁸⁵ del norte de España hacia una ciudad como Perpiñán.

Sin embargo, no por ello desaparecieron de los centros neurálgicos que son Madrid y Barcelona las tentativas de renovación estética. Basta pensar en el grupo Dau al Set, que nació en la capital catalana en 1948 bajo el impulso del escritor Joan Brossa y del pintor Joan Ponç. A ellos se unieron los artistas Arnau Puig, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Josep Tharrats y Juan Eduardo Cirlot, con objeto de dar continuación al surrealismo silenciado por la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial⁸⁶.

Este ejemplo es revelador de una actitud compartida por todos los creadores de la posguerra que reivindicaban abiertamente su marginalidad respecto de los cánones realistas vigentes por aquel entonces: todos sin excepción se interesaban por los movimientos de la vanguardia histórica, eligiéndolos como modelos internos, e insistían abiertamente en el sentimiento de

⁸⁵ Agustín Sánchez Vidal, “El cine español y la transición”, en José B. Monleón, *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, 1995, p. 89.

⁸⁶ Cf. Arnau Puig, *Dau al Set, una filosofía de la existencia*, Barcelona, Flor del Viento, 2003.

filiación que los unía a ellos. Tal comportamiento, en las antípodas de las repetidas declaraciones rupturistas de los primeros vanguardistas, constituyó una manera de cuestionar las ideologías imperantes en España, al establecer una relación de influjo entre artistas víctimas del franquismo y marginales expertos en materia de crítica, destrucción y renovación abrupta.

En este sentido, es muy significativa la admiración de Fernando Arrabal por la corriente española de raigambre surrealista-expresionista que fue el postismo⁸⁷ y los contactos, a veces conflictivos, que estableció en París con los miembros del grupo de André Breton.

No obstante, la condición de exiliado no era imprescindible para lograr superar las barreras rigoristas de la censura, y obras pioneras como las de Luis Martín-Santos, Juan Goytisolo, Juan Marsé, Miguel Delibes o Juan Benet están ahí para recordárnoslo, pues marcan, mucho antes de la decadencia del franquismo, los primeros pasos de la literatura llamada “de transición”.

Una apertura más patente a las innovaciones procedentes del centro del continente se hizo progresivamente a partir de finales de la década de los 60, paralelamente a la acogida de obras publicadas en el extranjero por autores de nacionalidad española exiliados. Así llegaron poco a poco a la Península el *Nouveau roman* y los teatros del absurdo franceses, el OuLiPo y las obras de Brecht.

El lector se asombrará probablemente del hecho de que no hayamos mencionado aún a Javier Tomeo. Nuestro silencio es revelador de esa ruptura radical que hemos puesto de relieve en la introducción a nuestro trabajo y que apartó al escritor de todas las tendencias evocadas, haciéndolo evolucionar en caminos solitarios aunque paralelos, de alguna manera, a los de los artistas citados. Tomeo nos aseguró no haber colaborado nunca con el grupo barcelonés de Dau al Set y las únicas pruebas concretas de sus escasas relaciones con las (neo)vanguardias son el prefacio que escribió para el catálogo de las creaciones de Antonio Beneyto⁸⁸, así como un artículo brevísimo y magnífico en el que evocó su amistad con Salvador Dalí y Gala⁸⁹.

Es, por lo tanto, guiados por las obras del aragonés, y no por su biografía personal y literaria, como deberemos entrar en esa caja de resonancia estética marcada por la huella indeleble de las vanguardias históricas.

⁸⁷ El postismo, corriente de tendencia antirrealista, reunió, entre otros, a Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory, Silvano Sernesi –cofundadores los tres del movimiento–, Gregorio Prieto, Ángel Crespo, Antonio Beneyto y, en menor medida, Francisco Nieva y Antonio Fernández Molina. Nació en Madrid, un año después de la muerte de Marinetti, en 1945 y se afirmó en sus manifiestos como “un movimiento ‘póstumo’ que resurg[ía] de los rescoldos no apagados de las vanguardias históricas” (José Luis Calvo Carilla, “Introducción a la narrativa del Postismo”, *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 19, 1994, p. 33). Cf. asimismo Jaume Pont, *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987; AA. VV., “El Postismo”, *Ínsula*, núm. 510, junio de 1989, pp. 9-18.

⁸⁸ “Magia y arte”, en Antonio Beneyto, *Beneyto, creador postista*, Barcelona, March, 2002, p. 4.

⁸⁹ Javier Tomeo, “Recuerdos de Port-Lligat”, *ABC*, 25 de enero de 1989, p. 53 y 25 de enero de 2009, p. 23. El artículo está reproducido en el Apéndice, punto 7.1.1.

3.4. El expresionismo

Hechas estas contextualizaciones, podemos interesarnos de manera más detallada por las estéticas vanguardistas antes mencionadas y, para empezar, por el expresionismo, que, cronológicamente, es el primer “movimiento” artístico anunciador de las vanguardias históricas. Las comillas se imponen para el término “movimiento” porque, más que una escuela artística organizada con maestros, discípulos y doctrina expresada en manifiestos, el expresionismo corresponde a un “clima espiritual” de límites poco nítidos⁹⁰, surgido en Alemania en la primera década del siglo XX, que se difundió por toda Europa en oleadas sucesivas y cuya presencia se acentuó después de los episodios bélicos.

Coincidimos por lo tanto con Javier Pérez Bazo, quien considera el expresionismo como un “avance no dirigido que solo puede ser interpretado como antecedente de la plena ideación y resolución vanguardistas iniciadas por las proclamas de Marinetti”⁹¹. La tendencia carece en efecto de la extrema virulencia, característica de las vanguardias, respecto a todos los productos de la herencia cultural —una virulencia que, dicho sea de paso, parece en varias ocasiones ambigua y algo paradójica, cuando se observa el número importante de referencias a la mitología y a los legados legendarios que aparece en las obras del arte nuevo—.

Sin embargo, sí son propiamente vanguardistas en el expresionismo “la antimimesis basada en la captación subjetiva de la realidad, guardando equilibrio entre la concepción antinaturalista y la abstracción” y la “interrelación con las demás artes, especialmente con la pintura y la música”⁹².

Este ismo histórico, pictórico en sus manifestaciones iniciales, nació en las ciudades de Dresde y Berlín y, más específicamente, en 1905, con el grupo “*Die Brücke*”, que reunía a jóvenes artistas y estudiantes de arquitectura, así como, algunos años más tarde, con las páginas de las famosas revistas *Der Sturm* (1910-1932) y *Die Aktion* (1911-1932)⁹³ y con otro grupo muniqués llamado *Der blaue Reiter* (1912)⁹⁴. Adquirió su plena madurez filosófica y la fuerza de algunas de

⁹⁰ José Luis Calvo Carilla describe muy bien el carácter indefinible de esta tendencia en las primeras páginas de *La mirada expresionista*, *op. cit.* Walter Muschg habla de una “fisonomía discordante” y añade que “ya en aquella época resultaba difícil decir quién formaba parte de los expresionistas y cuáles eran las relaciones de cada uno con ellos” (citamos aquí la traducción española de *Von Trakl zu Brecht: Dichter des Expressionismus. La literatura expresionista alemana, de Trakl a Brecht*, Michael Faber Kaiser (trad.), Barcelona, Seix Barral, 1972, pp. 13 y 18). En cuanto a Ulrich Weisstein, explica que “una de las especificidades del expresionismo es que sus adeptos daban la preferencia, en su arte, a la *Lösung* (liberación, emancipación) en vez de la *Bindung* (obligación)”. Cf. Ulrich Weisstein, “L’expressionnisme allemand”, en Jean Weisgerber (dir.), *op. cit.*, vol. 1, p. 219: “une des particularités de l’expressionnisme est que ses adeptes donnaient la préférence, dans leur art, à la *Lösung* (libération, émancipation) plutôt qu’à la *Bindung* (obligation)”. Cf. asimismo la introducción de Jean-Michel Palmier a *L’Expressionnisme et les arts* (vol. 1, Paris, Payot, 1979, pp. 7-16).

⁹¹ Javier Pérez Bazo, “La Vanguardia como categoría periodológica”, *art. cit.*, p. 18.

⁹² Javier Pérez Bazo, *idem*, p. 19.

⁹³ Revistas ambas que no hay que reducir al estatus de medios de difusión del expresionismo, ya que no habían elegido ningún programa literario o estético predeterminado. Cf. Ulrich Weisstein, *art. cit.*, p. 226.

⁹⁴ Sobre estos grupos, véase Jean-Michel Palmier, *op. cit.*, vol. 2, Paris, Payot, 1980, pp. 154-174.

sus expresiones más extremas después de la Primera Guerra Mundial y del sentimiento de horror que suscitó en el espíritu de los intelectuales del momento.

Dicha tendencia básicamente quiso ser, como su nombre indica, expresiva y emocional, diametralmente opuesta al impresionismo y sus fieles reflejos del mundo; propuso romper la armonía natural de las formas para transmitir al espectador, y más tarde al lector, sentimientos profundos y emociones vivas, cuya función esencial fuese catártica. Procediendo por *aplats* esquemáticos de color franco e intenso, a la manera de un August Macke, un Paul Klee o un Wassily Kandinsky, la pintura expresionista buscaba ante todo el impacto emocional⁹⁵.

La corriente expresionista se mostró casi siempre pesimista y preocupada por el fenómeno de desmoralización –en el primer sentido de la palabra, es decir, de corrupción de las costumbres– concomitante a las guerras y a la civilización moderna. Si bien sus comienzos fueron más optimistas, defendiendo al Hombre y reivindicando la fuerza positiva de la emoción humana y del intimismo, las creaciones contemporáneas o posteriores al conflicto de 1914-1918, tanto las pictóricas como las literarias, se tiñeron por lo general de negatividad y desarrollaron una verdadera “estética de la fealdad”, apostando por temáticas como la locura, la regresión psicológica, la enfermedad y el apocalipsis, y por perspectivas gráficas y narrativas impregnadas de deformidad. Prueba de ello son, en el ámbito de la literatura, las obras de Georg Büchner, del precursor August Strindberg, de Alfred Döblin, Georg Trakl, Thomas Mann, Franz Kafka o Gottfried Benn.

El gran promovedor del expresionismo literario en el mundo hispánico fue Jorge Luis Borges, quien publicó en 1920 una antología poética expresionista en la revista *Cervantes* y escribió una reseña positiva de la antología berlinesa *Die Aktion Lyrik. 1914-1916*, publicada en *Ultra*⁹⁶.

⁹⁵ El cuadro de Edvard Munch, “El grito”, constituye una ilustración perfecta de esta búsqueda y de la catarsis que le está vinculada. En efecto, representa una figura humana aterrorizada que grita en el crepúsculo. Su utilización del espacio es muy específica y funcional, puesto que todos los elementos que rodean a dicha figura acentúan y reavivan la expresión particular elegida por Munch. En otras palabras, la deformación y el movimiento del paisaje – perspectiva huidiza, movimientos de ola e intercambios de colores entre el cielo y la tierra– expresan y refuerzan a su manera la crisis interior, el hondo caos y una naturaleza humana al borde de la aniquilación y de la animalización que se dejan entrever en la máscara del gritador. Cf. el Apéndice, punto 7.3.4. Reproducimos también cuadros ilustrativos de Macke y Kandinsky en los puntos 7.3.5. y 7.3.6. del mismo. Palmier describe muy nítidamente la actitud que los expresionistas adoptan frente a la realidad: “sin duda, la ven, pero no la describen. El Expresionismo es siempre abstracto, antirrealista, antinaturalista. Convierte lo real en visión interior y lo describe esencialmente como visión. Es el horror sentido el que se transforma a su vez en realidad. La visión siempre es más real y más precisa que el objeto visto. Ahí donde el naturalista y el realista describirían una *situation*, el expresionista solo sugiere una *émotion*, una atmósfera” (*op. cit.*, vol. 1, p. 296: “ils la voient sans doute, mais ne la décrivent pas. L’Expressionnisme est toujours abstrait, anti-réaliste, anti-naturaliste. Le réel est transformé en vision intérieure et décrit essentiellement comme vision. C’est l’horreur ressentie qui devient à son tour la réalité. La vision est toujours plus réelle et plus précise que la chose vue. Là où le naturaliste et le réaliste décriraient une *situation*, l’expressionniste ne suggère qu’une *émotion*, une atmosphère”).

⁹⁶ La estancia de Borges en Ginebra entre 1914 y 1918 desempeñó un papel importante en el proceso de absorción e impregnación de su personalidad artística por el expresionismo, como bien deja a entender en *Atlas*: “de todas las

Tradujo asimismo varios textos alemanes al español, entre los cuales cabe destacar los poemas de Kurt Heynicke, Wilhelm Klemm, Ernst Stadler y August Stramm⁹⁷. En cuanto al expresionismo específicamente kafkiano, le dedicó traducciones, prólogos, artículos y reseñas a partir de 1935 – “Las pesadillas y Franz Kafka”, *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de junio– y hasta 1951 – “Kafka y sus precursores”, *La Nación*, Buenos Aires, 19 de agosto–⁹⁸.

Además, las revistas *Post-guerra* (1927-1928) y *Nueva España* (1930), de convicción izquierdista y revolucionaria, dedicaban secciones enteras a la literatura alemana⁹⁹, al igual, por ejemplo, que la *Gaceta Literaria* y la *Revista de Occidente*, en la que se publicaron textos de Franz Werfel y Franz Kafka. *La metamorfosis* apareció en 1923 y la siguieron distintos cuentos kafkianos, así como reseñas de *El proceso* y *El castillo*, lo que no impidió que otras creaciones como *La montaña mágica* (1924), de Thomas Mann, tuviesen también mucho impacto en los círculos intelectuales españoles.

En los años cincuenta, todas las obras de Kafka, el autor de carácter expresionista¹⁰⁰ que gozó de mayor difusión en Europa, ya habían sido traducidas en Argentina y llegaron progresivamente a España¹⁰¹, deslizándose entre las redes de la censura gracias al interés de críticos como Ricardo Gullón, José Luis Aranguren, que defendió una interpretación religiosa y social-revolucionaria del autor checo, o Fernando Puig, quien puso de relieve lo absurdo kafkiano de ejecución expresiva y experimental. Sin embargo, el expresionismo kafkiano no hubiera alcanzado el éxito que tuvo y sigue teniendo en la Península sin el trabajo de los postistas, y más específicamente de Carlos

ciudades del planeta, de las diversas e íntimas patrias que un hombre va buscando y mereciendo en el decurso de los viajes, Ginebra me parece la más propicia a la felicidad. Le debo, a partir de 1914, la revelación del francés, del latín, del alemán, del expresionismo, de Schopenhauer, de la doctrina de Buddha, del Taoísmo, de Conrad, de Lafcadio Hearn y de la nostalgia de Buenos Aires” (en Rolando Costa Picazo e Irma Zangara (eds.), *Obras completas, op. cit.*, vol. 3, p. 712).

⁹⁷ Cf. Carlos García, “Borges, traductor del Expresionismo: Wilhelm Klemm”, *Especulo. Revista de estudios literarios*, núm. 26, 2004, consultado en la página Internet <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/klemm.html>>.

⁹⁸ Cf. Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Rolando Costa Picazo e Irma Zangara (eds.), vol. 1, Buenos Aires, Emecé, 2009, nota 422 a *Discusión*, pp. 554-556. Elisa Martínez Salazar y Julieta Yelin (eds.) recogen estos textos de Borges en su antología *Kafka en las dos orillas. Antología de la recepción crítica española e hispanoamericana*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 59-64 y 183-186.

⁹⁹ *Nueva España* tituló estas secciones “Literatura alemana” y “Cartas desde Berlín”.

¹⁰⁰ Kafka no se puede encuadrar abiertamente en ninguno de los ismos, pero su vinculación con el expresionismo es la más mencionada por la crítica; de ahí que lo consideremos expresionista. Leopoldo La Rubia de Prado habla de un autor “escurridizo” que, “como agua en las manos, vuelve a escapársenos” (*Kafka: el maestro absoluto. Presencia de Franz Kafka en la cultura contemporánea*, Universidad de Granada, 2002, p. 201). Sin embargo, Walter Muschg escribe acertadamente en 1959 que “como artista, Kafka no es una excepción aislada, sino que se halla en medio del campo irradiador del expresionismo, dando y recibiendo”; “Kafka es un maestro de la ‘metáfora alógica’ redescubierta por el expresionismo; de un arte hermético de la parábola, que simultáneamente muestra y oculta” (*op. cit.*, pp. 163 y 164).

¹⁰¹ Una nueva traducción de *La metamorfosis* llegó al país en 1945 y fue publicada por la editorial Revista de Occidente; la recopilación bonaerense de *La muralla china* se editó en 1953 y 1973 –Emecé–; Emecé publicó en 1960 las *Obras completas* del escritor checo, diez años antes de que lo hiciera Planeta; la colección de cuentos titulada *La condena* llegó de Buenos Aires en 1967 y se volvió a editar en 1971. Así se difundió la literatura kafkiana en la Península. Véase a este respecto José Luis Calvo Carilla, “El Tomeo más breve y la herencia de Kafka”, *Ínsula*, núm. 741, septiembre de 2008, pp. 28-31.

Edmundo de Ory, Antonio Beneyto y Alonso Zamora Vicente, cuya obra cuentística, influida por el Borges más kafkiano, desempeñó el papel de puente entre el continente americano y España.

Si la literatura expresionista y, sobre todo, kafkiana, encontró tal audiencia, fue por la sintonía peculiar que se dio entre las situaciones absurdas, incomprensibles y dominadas por misteriosas figuras de autoridad que ofrecía, y el contexto socio-político y cultural español de los años 1936-1975, caracterizado por la presencia sofocante del dictador y sus esbirros, de las denuncias y del consecuente clima de miedo que imperaba. Y en esta perspectiva, los teatros del absurdo, que corresponden a un universo kafkiano transportado a una clave mínima, se encargaron a partir de los años de la transición de reactivar la presencia de Kafka en España, tal como se nota en las obras de Enrique Vila-Matas, Juan José Millás, Félix de Azúa, Miguel Espinosa, Rafael Azcona – pensamos aquí tanto en sus novelas como en sus películas–, Javier Tomeo y muchos otros¹⁰².

Así pues, la recepción española del expresionismo kafkiano no resulta fácil de detectar y deslindar, puesto que, en palabras de José Luis Calvo Carilla, “se confunde con algunas de las incitaciones ‘aliterarias’ de la contemporaneidad: con las roturaciones pioneras de los surrealistas, con Borges, con fabulaciones kafkianas como *Il deserto dei Tartari* (1940) de Dino Buzzati, *Au Château d'Argol* (1945) de Julien Graq, o *Aminadab* de Maurice Blanchot (1942) [...] y, en fechas inmediatas, con el *Nouveau roman* y con Beckett y otros dramaturgos del absurdo”¹⁰³. Tal confusión se explica con toda probabilidad por la naturaleza proteica y universal de los textos de Kafka, que han suscitado hasta la actualidad cantidad de interpretaciones distintas –religiosas, políticas, filosóficas, fantásticas, jurídicas, históricas, biográficas, psicoanalíticas, etc.¹⁰⁴– y se han infiltrado en la literatura europea a través de diversas corrientes artísticas sensibles a la miseria, la postración, la crueldad y a la problemática de la culpa, todas vinculadas con los episodios bélicos.

Sin embargo, es factible extraer de las obras de Kafka y de los análisis críticos más pertinentes dedicados al expresionismo una serie de recursos temáticos y formales propios de la estética expresionista y pertinentes en la perspectiva de un cotejo con la obra de Javier Tomeo.

Para empezar, cabe mencionar la presencia de personajes anónimos, débilmente caracterizados y privados de complejidad psicológica, que ofrecen al lector la apariencia de entidades abstractas o de meras máscaras: se abrevian sus nombres y el narrador limita su “resonancia” a funciones sociales uniformizantes. Se encuentran así en Kafka varios “K.”, suertes de personajes genéricos –el agrimensor de *El castillo*, el empleado bancario de *El proceso* y el

¹⁰² Véase la nómina propuesta por José Luis Calvo Carilla en *La mirada expresionista*, *op. cit.*, p. 96. En esta perspectiva es de sumo interés el artículo del mismo autor, “La recepción de Kafka en la novela española de la posguerra”, en AA. VV., *Homenaje a José María Martínez Cachero*, Universidad de Oviedo, 2000, pp. 277-287.

¹⁰³ *La mirada expresionista*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁰⁴ Florence Bancaud, *Franz Kafka ou l'art de l'esquisse*, Paris, Belin, 2006.

protagonista de “Un sueño”¹⁰⁵— y seres que se identifican por su profesión o por una característica específica y predominante: por ejemplo, “el suplicante” de *Conversación con el suplicante*, “el ebrio” de *Conversación con el ebrio*¹⁰⁶, “el soltero” de “Desdicha del soltero”, “el comerciante” del breve retrato homónimo¹⁰⁷, o aún “el oficial”, “el soldado” y “el investigador”, también llamado “el viajero”, de *En la colonia penitenciaria*.

Esta caracterización mínima del protagonista kafkiano, que tiende a menudo a la caricatura, no impide cierta forma de “sinceridad radical”¹⁰⁸ e instintiva, pulsional, que permite al lector tomar conciencia del estado dislocado y desgarrado de tal personaje, sometido a las ansias de la culpabilidad y la sospecha.

Dicha tendencia se entiende cuando se sabe que los expresionistas, desde su publicación, tuvieron acceso en su lengua original a las teorías freudianas. De ahí esta visión del ser humano desprovista de falsificaciones y abierta a la expansión de los instintos, anhelada por Franz Kafka o por Alfred Döblin, entre otros.

A este origen casi psicoanalítico del malestar vital, y a modo de complemento, se añaden los motivos de la metamorfosis¹⁰⁹ y del desdoblamiento. En efecto, todos los personajes kafkianos que no padecen evidentes cambios de naturaleza —a diferencia de Gregorio Samsa, transformado en una suerte de escarabajo en *La metamorfosis*, del simio convertido en hombre en *Un informe para una academia* o del legendario caballo de Alejandro Magno, Bucéfalo, metamorfoseado en abogado en *El nuevo abogado*— son víctimas de una auténtica escisión entre una parte de ellos mismos reprimida por la sociedad y otra que sueña con rebelarse e imagina otros universos. Es por ejemplo el caso de K. en *El castillo*, que, aunque se somete a las exigencias misteriosas de los funcionarios provenientes de la fortaleza escondida en la niebla, nunca abandona la ilusión de entrar en ella y rechaza el miedo a la administración que caracteriza a todos los habitantes del país, desafiando con ello el poder.

Para terminar esta enumeración de las principales temáticas kafkianas de índole expresionista, cabe aludir igualmente al papel significativo desempeñado por los animales, que Kafka observaba atentamente y consideraba “un medio de acceso al hombre”¹¹⁰, subrayando que “el parentesco con el animal [le] resulta[ba] más fácil que con los seres humanos”¹¹¹. Tal proximidad metafórica

¹⁰⁵ Microrrelato publicado por Kafka en 1919 en el volumen *Un médico rural*, en la editorial Kurt Wolff (Leipzig).

¹⁰⁶ Relatos publicados en el número 8 de la revista *Hyperion* en marzo-abril de 1909, pero que habían sido incluidos anteriormente en un volumen más amplio titulado *Descripción de un combate*, de 1906.

¹⁰⁷ Estos dos últimos textos forman parte de *Contemplación*, una serie de dieciocho piezas, o retratos, escritas entre 1903 y 1912, y publicadas por primera vez en diciembre de 1912.

¹⁰⁸ Así lo formula José Luis Calvo Carilla en “En torno a *La esfera*”, *art. cit.*, p. 98.

¹⁰⁹ José Ramón del Canto Nieto publicó sobre el tema un artículo digno de atención: “Las metamorfosis como género literario en la antigüedad clásica y en los relatos de Kafka”, *EPOS*, núm. 23, 2007, pp. 21-38.

¹¹⁰ Así lo afirma José Ramón del Canto Nieto, *idem*, p. 22.

¹¹¹ Cf. Gustav Janouch, *Conversaciones con Kafka*, Barcelona, Destino, 1999, p. 61.

corre pareja con la consideración expresionista por los instintos primitivos del hombre, reveladores de su animalidad y puestos de relieve en aquel entonces no solo por Freud, sino también por Charles Darwin y los grandes entomólogos –Jean-Henri Fabre, Edward Step, Charles Fuller Baker, etc.–. Los surrealistas utilizarán a menudo esta noción de animalidad con el fin de acentuar los aspectos chocantes de sus creaciones.

Desde el punto de vista formal, es muy llamativo en el expresionismo el rechazo de las perspectivas y trayectos lineales con un principio y un fin nítidamente determinados. No hay que olvidar que, en sus orígenes pictóricos, el movimiento sometía a las realidades físicas para expresar más intensamente los sombríos y, a veces, violentos estados de ánimo del artista, esforzándose siempre por estilizar el objeto. En la literatura, este rechazo de la linealidad lleva a los escritores a destruir semántica y sintácticamente la lógica narrativa tradicional correspondiente a las etapas del “inicio-causa”, del “nudo”, de la “evolución del argumento” y del “desenlace-efecto-resolución”¹¹²; prefieren consagrarse a las múltiples expresiones de la paradoja y/o el estancamiento narrativo. Como afirma Leopoldo La Rubia de Prado, citando a Werner Hoffmann,

en Kafka se encuentran todas las formas posibles de paradoja: afirmación y negación existen a la par; se hace una afirmación, se niega y se vuelve a hacer; un sustantivo es negado por un adjetivo. La forma más paradójica de la paradoja es la comprobación de que algo es posible, pero, precisamente por ello, es imposible, comprobación a que se refieren las palabras de Burgel al final del capítulo decimotercero de *El castillo*: ‘Vaya, pues; quién sabe qué le espera allá, aquí todo está lleno de oportunidades. Sólo que hay en verdad oportunidades que, en cierto sentido, son demasiado grandes para aprovecharlas; hay cosas que sólo fracasan por sí mismas’¹¹³.

No faltan los oxímoros, las argucias ni las situaciones que no respetan el principio de no contradicción, una elección deliberada que permite al autor usar la inestabilidad y lo ilógico como metáforas de las absurdidades y el sinsentido de la existencia humana.

Así pues, la arbitrariedad y lo imprevisto, frecuentemente asociados con la imagen del laberinto asfixiante en Kafka, desembocan formalmente en constantes contrastes y oposiciones, tanto lingüísticas como estructurales, que nos impiden atribuir a los relatos una significación global concreta y definitiva, sumiéndonos en la misma angustia y sentimiento de incompreensión que corroen a los personajes. Las nociones clásicas de historia y de motivación del relato ya no pertenecen al mundo del expresionismo: la causa, el por qué se encuentran permanentemente

¹¹² Walter Muschg afirma al respecto que “para [el expresionismo], ya no existían realidades lógicas ni deseables. [...] La poesía lírica quedó liberada de la obligación de una continuidad racional, la narración quedó liberada de la cronología y la descripción, el drama desprovisto de la motivación psicológica y la tensión arquitectónica” (*op. cit.*, pp. 78 y 82).

¹¹³ Leopoldo La Rubia de Prado, *op. cit.*, p. 109.

negados, refutados, recordándonos las conclusiones schopenhauerianas y, como ya han señalado varios estudiosos, humeanas¹¹⁴. En otras palabras, Kafka y los expresionistas “nos mueve[n] a revisar todo lo que creemos asentado en un fundamento previo que lo determina”¹¹⁵: las leyes y los reglamentos, que deberían ordenar lo real no son más que caóticas nociones imposibles de entender y lo inexplicable se encuentra de repente justificado y dilucidado por la lógica deductiva o inductiva.

Estas concepciones perdurarán evidentemente en los teatros del absurdo, pero con una supresión del efecto de contradicción, lo que acentuará con creces la sensación de absurdidad de la condición humana.

Otra característica de la estética expresionista, deducible de lo anterior, es, en palabras de Calvo Carilla, la existencia de una “significación superior englobadora de naturaleza alegórica”¹¹⁶, que el lector está invitado, más o menos explícitamente, a buscar partiendo de los detalles anecdóticos de la fábula para encontrar el sentido universal de la parábola que estos esconden. Los pormenores no tienen, pues, otra función que la de sintetizar el objeto de estudio sin por ello perder de vista la alusión a un contexto más amplio y la sugerencia de un sentido cuyo alcance sea colectivo.

La metamorfosis de Kafka constituye una ilustración idónea de tal tendencia a la polisemia, ya que, si confiamos en el inventario de Stanley Corngold, es objeto de nada menos que ciento treinta interpretaciones distintas¹¹⁷, que van de la crítica a la máquina económica a la denuncia del egoísmo y la crueldad humanos, pasando por la parábola sobre los horrores de la vida familiar.

Se elija una u otra, no se puede negar la presencia de fuertes componentes freudianos en la prosa de Kafka, aunque, cabe admitirlo, resulta difícil saber qué obras del psicoanalista figuraban

¹¹⁴ Véase, entre otros, la opinión de Pablo Sorozábal Serrano, uno de los mejores traductores de Kafka al español, sintetizada en Lorenzo Silva, *El Derecho en la obra de Kafka*, Madrid, Rey Lear, 2008 (consultado en la página Internet: <<http://www.lorenzo-silva.com>>). Silva afirma: “Sorozábal Serrano vincula esta sabiduría del ‘no’ kafkiana con la influencia humeana recibida a través de los cursos de filosofía impartidos por Anton Marty a los que Kafka asistió en su juventud. [...] En efecto, las teorías de Hume ilustran muy oportunamente la obra de Kafka. Sobre todo en lo referido, como Sorozábal apunta, a la relación causal, que Hume niega (más propiamente, lo que niega es la posibilidad de acceder a un conocimiento de la misma). La mera costumbre de asociar ideas y percepciones es para Hume el único modo de dar fe del principio de causalidad. [...] De aquí se derivan un agnosticismo radical y un nihilismo y un escepticismo no menos radicales. Kafka también es un escéptico y un nihilista”.

¹¹⁵ Lorenzo Silva, *op. cit.*

¹¹⁶ José Luis Calvo Carilla, *La mirada expresionista*, *op. cit.*, p. 70. Según Muschg, las obras de Kafka son fundamentalmente universales: “en cada una de sus narraciones, el protagonista se sale del orden aparentemente estable; el ‘todo’ de la vida se abre de pronto horripilante ante él, comienza a tambalear indefenso a su través con el fin de encontrar alguna seguridad, que existe indefectiblemente como posibilidad, pero que nunca encontrará, puesto que no comprende ni a las cosas ni a sí mismo. [...] ‘Lo universal [...] es la síntesis de todo aquello que el hombre vive, siente, piensa, imagina y hace’” (*op. cit.*, pp. 148-149).

¹¹⁷ Stanley Corngold, *The Commentators’ Despair: The Interpretation of Kafka’s ‘Metamorphosis’*, Port Washington (New-York)/London, Kennikat Press, 1973.

entre sus lecturas¹¹⁸. Tal situación no le es, por otra parte, propia y la comparte con todos los expresionistas, puesto que Freud ya había publicado varios tomos antes de que se reuniese por primera vez el grupo de “*Die Brücke*”: *Estudios sobre la histeria* (1893-1895), *La interpretación de los sueños* (1900-1901), *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901) y *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), que influenciaron de manera duradera a los artistas del movimiento y, al poner de relieve la fuerza de los instintos primarios del hombre, favorecieron en la literatura la aparición de múltiples manifestaciones de la animalidad humana, entre las cuales cabe destacar la franqueza, e incluso la vulgaridad lingüística. Señala al respecto Ulrich Weisstein que

los expresionistas, muy poco preocupados por la verdad histórica, deseaban atravesar la corteza que envuelve la realidad diaria, abandonar la superficie de las cosas y hundirse hacia las profundidades, pasar de la apariencia a la esencia (*Wesen, Kern*), con la intención de proyectar luego esta realidad profunda –en una forma de las más condensadas y concentradas (*Ballung, Spitzen*) y con la intensidad máxima– en el mundo exterior, causando así la distorsión, por lo menos aparente, de este¹¹⁹.

No es raro, pues, que el personaje expresionista adopte un comportamiento y un lenguaje groseros, impertinentes u obscenos, hasta bestiales, expresando de esta manera la fe en una liberación completa del hombre que caracterizaba a los adeptos del movimiento. Igual que el grito pintado por Munch o los seres reducidos a su esencialidad dibujados por Kafka¹²⁰, el verbo se transforma en una erupción, en un derroche liberador y catártico que permite una cierta forma de autenticidad en la relación del artista con su tema y, en segundo plano, con sus lectores o espectadores. De este modo, la lengua vibra al compás de las emociones.

En este sentido, el expresionismo prefigura y constituye la fuente principal de la experimentación lingüística que caracterizará más tarde la totalidad de las obras de Valle-Inclán y los fenómenos de “aliterariedad” que se observarán en el surrealismo, el *Nouveau roman* o los autores de los teatros del absurdo.

Como primer corolario de dicha autenticidad expresiva, la frase se reduce a una formulación mínima y llana, que se erige como una reacción virulenta contra el barroquismo del siglo anterior y llega, en los casos más extremos, a una lacónica yuxtaposición telegráfica de datos. A Kafka y

¹¹⁸ Cf. Jacqueline Sudaka-Bénazéraf, “Au miroir du rêve. Récits et fragments de Franz Kafka”, *Europe*, núm. 923, marzo de 2006, pp. 209-222.

¹¹⁹ Ulrich Weisstein, *art. cit.*, p. 231: “les expressionnistes, se souciant fort peu de vérité historique, souhaitaient percer l'écorce qui enveloppe la réalité quotidienne, quitter la surface des choses et plonger vers les profondeurs, passer de l'apparence à l'essence (*Wesen, Kern*), dans le dessein de projeter ensuite cette réalité profonde –en une forme des plus condensée et concentrée (*Ballung, Spitzen*) et avec un maximum d'intensité– dans le monde extérieur, causant ainsi la distorsion, du moins apparente, de celui-ci”.

¹²⁰ Aparecen reunidos algunos dibujos de Kafka en el apéndice “Ilustraciones” del libro publicado por Leopoldo La Rubia de Prado, *op. cit.*, pp. 353-363. Anteriormente, Max Brod ya les había dedicado algunas páginas de su obra *Über Franz Kafka* (Frankfurt am Main, S. Fischer, 1974, pp. 395-403), páginas que reproducimos en el punto 7.3.15. de nuestro Apéndice.

sus coetáneos no les interesa adornar la expresión ni crear atmósferas cuidadas hasta en los más mínimos detalles para seducir al lector y llevarlo con suavidad al mundo de la ficción: su arte es algo crudo, sin decorado, privado de psicología y exigente para con su público¹²¹. Adversarios ariscos de la ampulosidad, la afectación, lo superfluo, la floritura y el énfasis, preconizan una suerte de academicismo riguroso y minimalista, dibujando “con mina de plomo, con lápiz duro, lo que los otros tratan con pincel, espátula, carboncillo, óleo, carbón, mayonesa. De una lengua hinchada, gótica, barroca, [hacen] una herramienta de prospección cortante. De una alabarda han sacado un bisturí”¹²². La sencillez de su prosa quiere ser austera, para dejar que se transparente mejor la verdad de los seres, de la cual forma parte, además de las palabras, todo el comportamiento quinesico, es decir, los gestos, las posturas, las miradas, las expresiones faciales y los desplazamientos.

Es, por otra parte y entre otros motivos, esta sustitución de la tradicional interioridad psicológica por el lenguaje corporal que explica por qué la prosa expresionista se ha adaptado con tanto éxito a la escena teatral y Kafka es, en esta perspectiva, un ejemplo en la materia, ya que tanto *El proceso*, como *El castillo*, *América*, *La metamorfosis* o *Informe para una academia*, fueron y siguen siendo adaptadas al teatro y al cine¹²³.

Y como segundo corolario, se observa una abundancia excepcional de monólogos, soliloquios y diálogos, que refuerza la dimensión teatral de las obras expresionistas, “tan proclive[s] a resolver en forma dialogada muchos momentos decisivos del relato”¹²⁴. Los autores dejan así de grado la palabra a los protagonistas, recurriendo con frecuencia al diálogo –o soliloquio– directo, al diálogo narrativizado o al diálogo indirecto libre.

Tal omnipresencia de la voz del personaje, además de su cualidad dramática, constituye también una herramienta eficazísima a la hora de evocar el lado trágico de la existencia. En efecto, como notaron muchos intelectuales del siglo XX, dignos descendientes del “*Gott ist tot*” de Nietzsche, la idea del *deus absconditus* es el centro mismo de la tragedia moderna. Georges Lukács, por ejemplo, al contrastar a Macbeth de William Shakespeare, cuyas peripecias están dirigidas por

¹²¹ Alexandre Vialatte, el descubridor de Kafka para Francia, que hizo la primera traducción de *El proceso* al francés en los años 20 y fue uno de los más fervorosos discípulos del escritor checo, insistió repetidas veces en este aspecto de la prosa kafkiana. Cf. *Kafka ou l'innocence diabolique*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

¹²² Alexandre Vialatte, *op. cit.*, p. 39: “à la mine de plomb, au crayon dur, ce que les autres traitent au pinceau, au couteau, au fusain, à l'huile, au charbon, à la mayonnaise. D'une langue enflée, gothique, baroque, [ils font] un instrument de prospection tranchant. D'une pertuisane [ils ont tiré] un bistouri”.

¹²³ Aunque Kafka nunca escribió obras de teatro, tenía un conocimiento profundo del teatro yiddish y, fascinado, asistía a numerosas representaciones, lo que influyó probablemente en determinados aspectos de sus textos en prosa. Cf. Evelyn Torton Beck, *Kafka and the Yiddish theater: its impact on his work*, Madison (Milwaukee), The University of Wisconsin Press, 1971; Martin Puchner (ed.), *Kafka and the Theater, The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, vol. 78, núm. 3, Washington, Heldref Publications, 2003.

¹²⁴ José Luis Calvo Carilla, “En torno a *La esfera*”, *art. cit.*, p. 107.

una “providencia metódica”, con Jarl, el protagonista de *Los pretendientes de la corona*, de Henrik Ibsen, define así al hombre trágico, encerrado en una soledad destructora:

está esperando [...] un juicio de Dios [...], una sentencia sobre la última verdad. Pero el mundo que lo rodea sigue su propia vía, intocado por las preguntas y las respuestas; todas las cosas han enmudecido, y los combates llevan indiferentemente los laureles o la derrota. Nunca jamás resonarán en la marcha del destino las nítidas palabras de los juicios públicos de Dios: su voz era la que despertaba a la vida el conjunto, y ahora debe vivir por sí mismo, en la soledad, ya que la voz del juez ha callado para siempre¹²⁵.

De ahí una actitud genuina de los narradores expresionistas, que José Luis Calvo Carilla denomina “omnisciencia autorial selectiva” y que consiste en cederle la palabra al protagonista y demostrarle una cierta empatía o “proximidad cómplice”¹²⁶, capaz de lindar con la confusión de perspectivas. Las instancias narrativas comparten, por lo tanto, la percepción a menudo extraña, ataráxica o rebelde según el momento, del personaje, dejando al lector frente a identidades respectivas más que sospechosas.

Una última consecuencia de dicha cosmovisión expresionista que, a nuestro parecer, merece ser mencionada es la subjetivización de las coordenadas temporales, directamente relacionadas con la preeminencia de una visión personajística a veces no muy alejada del sonambulismo, sin que por ello alcance el alto grado de onirismo propio del surrealismo. El personaje kafkiano –y expresionista en general– no mide la realidad en minutos y horas, sino en esperas angustiosas, en anhelos y en lapsos de felicidad o de dolor. El tiempo acelera o ralentiza, por lo tanto, en función del capricho de los humores del protagonista, acarreando inevitables ambigüedades cronológicas e indeterminaciones irresolubles para el lector, que se ve convidado a olvidar su aprehensión mimética y convencional del universo.

3.5. El esperpento

Pasemos ahora a la segunda estética vanguardista que vamos a tener en cuenta en esta investigación: el esperpento de Ramón del Valle-Inclán, que, como hemos señalado, ocupa un

¹²⁵ Georges Lukács, *L'Âme et les Formes*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 249-250: “providence méthodique”; “[il] attend [...] un jugement de Dieu [...], une sentence concernant l'ultime vérité. Mais le monde qui l'entoure suit sa voie propre, intouché par les questions et les réponses; toutes les choses sont devenues muettes, et les combats amènent indifféremment les lauriers ou la défaite. Jamais plus ne retentiront dans la marche du destin les claires paroles des jugements publics de Dieu: c'était leur voix qui éveillait l'ensemble à la vie, et maintenant il doit vivre pour soi, dans la solitude, la voix du juge s'étant tue pour toujours”. El fragmento citado forma parte del ensayo titulado “Métaphysique de la tragédie: Paul Ernst”, pp. 241-275 de la misma edición. Lucien Goldmann presenta un espíritu trágico similar en *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Península, 1968, p. 52 *passim*.

¹²⁶ José Luis Calvo Carilla, “En torno a *La esfera*”, *art. cit.*, p. 101, y *La mirada expresionista*, *op. cit.*, p. 64. En nuestra opinión, resulta ambigua la primera calificación elegida por el crítico, ya que mezcla la noción de omnisciencia editorial con presencia de un autor ficticio con la noción de omnisciencia (multi)selectiva.

lugar intermedio entre el expresionismo de origen germánico y las vanguardias históricas posteriores a la redacción del manifiesto marinettiano.

El esperpento, cuyo nombre aparece por primera vez en la duodécima escena de *Luces de bohemia*, fue cotejado repetidas veces con las tendencias expresionistas, de manera más o menos convincente y argumentada, hasta la publicación en 1989 del importante análisis de Carlos Jerez Farrán, *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*¹²⁷, que puso de relieve los puntos de encuentro entre ambas estéticas de manera exhaustiva.

En efecto, Valle-Inclán recurre a distintos mecanismos y temáticas caros a los expresionistas, tales como la focalización en los estratos más degradados de la sociedad y en los instintos primarios del hombre, la consecuente animalización, la creación de atmósferas irreales y sombrías, la exageración y la distorsión, la búsqueda de los valores expresivos y emocionales del arte, la predilección por los motivos apocalípticos y macabros, etc. Pero esta proximidad no impide que el dramaturgo gallego haya desarrollado una estética totalmente personal e inconfundible en el panorama de las innovaciones vanguardistas. Él mismo explicó claramente en septiembre de 1921:

estoy haciendo algo nuevo, distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y que yo titulo 'Esperpentos'. Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del teatro 'Di Piccoli' en Italia. De este género he publicado *Luces de bohemia*, que apareció en la revista *España*, y *Los cuernos de Don Friolera*, que se publicó en *La Pluma*¹²⁸.

A esta declaración añadió por la misma época que:

[...] en las tragedias antiguas, los personajes marchaban al destino trágico, valiéndose del gesto trágico. Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo. En la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando, por el contrario, grotescos en todos sus actos¹²⁹.

Tales aclaraciones ocasionaron, y así se nota en ciertos estudios críticos, una limitación del alcance del esperpento a las obras teatrales para muñecos de Valle-Inclán, pero cabe admitir que esta estética pronto no se limitó a un subgénero de las creaciones del gallego y acabó dominando sistemáticamente toda su obra a partir de 1920. Además, ya se percibían antecedentes en obras

¹²⁷ Carlos Jerez Farrán, *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*, A Coruña, Ediciós Do Castro, 1989.

¹²⁸ Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1983, p. 122. Evidentemente, la invención de Valle-Inclán no constituye un caso aislado en España y se integra en la tendencia titeresca observable, por ejemplo, en el teatro de García Lorca y, más específicamente, en sus creaciones *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (1923), *Tragedia de don Cristóbal y la Señá Rosita* (1931) y *El retablillo de don Cristóbal* (1931).

¹²⁹ Cita sacada del *Diario de la Marina* (La Habana) del 12 de septiembre de 1921 y presentada por Dru Dougherty en *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas de Valle-Inclán*, Madrid, Fundamentos, 2003, p. 202. El artículo ya aparecía en *Un Valle-Inclán olvidado*, *op. cit.*, pp.107-108.

anteriores como las *Comedias bárbaras*, *La marquesa Rosalinda* o *El embrujado*. En nuestra opinión, conviene por tanto considerar al esperpento como un proceso estético iniciado tempranamente en la trayectoria literaria de Valle-Inclán, cuya culminación se sitúa en la década de los años 20 y que afectó a todas sus creaciones tanto teatrales como novelescas. Como bien escribe Juan Rodríguez en la introducción a su edición de *Tirano Banderas*, el esperpento debe ser considerado “como una actitud sistemática en el tratamiento de los materiales literarios que, desde esa fecha de 1920, va a ser dominante en toda su obra”¹³⁰.

Más que una técnica o un estilo, el esperpento constituye una verdadera estética, consciente y pacientemente elaborada por su fundador, públicamente explicitada y teorizada, cuya mejor definición sintética aparece bajo las plumas de Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas: “[...] es, en cuanto al estilo, una sistemática deformación *a lo grotesco*; en cuanto a la tradición, una nueva versión de la tragedia; en cuanto a la perspectiva, la enajenación; y en cuanto al contenido, la historia de España”¹³¹.

Dicha estética novedosa ofrece así un número determinado de constantes, catalogadas por Cardona y Zahareas, entre las cuales quisiéramos destacar las que juzgamos pertinentes en vista de nuestra investigación, a saber, el uso recurrente del registro grotesco¹³², la reflexión sobre la posición de la instancia narrativa, la marionetización del personaje, el sincretismo lingüístico y el hibridismo de los géneros literarios.

En el origen de todas las características mencionadas se encuentra un elemento metafórico fundamental: el espejo cóncavo —o convexo— que permite ofrecer un reflejo de la realidad deformado pero revelador de verdades profundas, solo accesibles al espíritu clarividente del poeta. No en balde, en un estado de ánimo totalmente expresionista, Valle-Inclán considera que la distorsión funciona como una herramienta de revelación y crítica y se refiere, en la famosa escena duodécima de *Luces de bohemia*, a los espejos del callejón del Gato madrileño, símbolos perfectos de su visión resueltamente caricaturesca de la realidad¹³³.

¹³⁰ Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, Juan Rodríguez (ed.), Barcelona, Planeta, 1994, p. XIII.

¹³¹ Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, *Visión del esperpento*, Madrid, Castalia, 1987.

¹³² Consideramos lo grotesco como una mezcla subversiva de elementos, materias o conceptos en principio incompatibles, tales como, en el caso del esperpento, la risa y la atrocidad que provoca la repulsión. Pese a la dificultad inherente al intento de definición de “lo grotesco”, heredada de la conocida divergencia de opinión entre Mikhaïl Bakhtin y Wolfgang Kayser, podemos encontrar nociones esclarecedoras y pertinentes en las publicaciones, entre otros, de André Karátson (“Le ‘grotesque’ dans la prose du XX^e siècle (Kafka, Gombrowicz, Beckett)”, *Revue de littérature comparée*, vol. 1, núm. 51, 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), Rosa de Diego y Lydia Vázquez (eds., *De lo Grotesco*, Vitoria-Gasteiz, Evagraft, 1996), Dominique Iehl (*Le grotesque*, Paris, PUF, 1997), Isabelle Ost, Pierre Piret y Laurent van Eynde (eds., *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004). Completamos estas referencias bibliográficas en la nota 558, p. 340.

¹³³ Recordamos aquí las réplicas más conocidas de esta escena: “MAX: Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato. DON LATINO: ¡Estás completamente curda! MAX: Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

Tal intención crítica por medio de la deformación no es, sin embargo, exclusiva del escritor gallego, puesto que grandes artistas, tales como Francisco de Quevedo –una fuente de inspiración constante para Valle-Inclán–, Honoré Daumier o Francisco de Goya ya la habían usado antes que él. En nuestra opinión, la referencia al espejo cóncavo se impuso sencillamente al artista –y ello no le resta inteligencia al hallazgo– por un “cúmulo de circunstancias”. Efectivamente, el espejo en calidad de objeto de consumo se vio catapultado a un brillante porvenir en la sociedad burguesa del siglo XIX¹³⁴, hondamente narcisista y ávida de triunfo social. Los cafés en los que los burgueses gustaban repantigarse veían florecer en sus paredes las decoraciones doradas y espejos gigantes que les permitían decuplicar sus sentimientos de victoria e importancia. Pero, como subraya Jesús Rubio Jiménez, “[...] no se tardó en descubrir su lado inquietante: multiplicaban ante todo sus apariencias y su vacío, adquiriendo un inequívoco sesgo grotesco”¹³⁵.

Así pues, Valle-Inclán se sirve continuamente de este motivo, lo que lo lleva a proponer retratos de sus personajes plenamente caricaturescos, a imagen y semejanza de Tirano Banderas, “momia taciturna con la verde salivilla en el canto de los labios”¹³⁶ y con “su paso menudo de rata fisgona”¹³⁷, o de Sócrates Galindo, el boticario, con sus “rosma[s] de gato maníaco” y sus “ojos parados de través, y toda la cara sobre el mismo lado, torcida como una mueca”¹³⁸. No se trata para él de captar los rasgos fundamentales de la fisionomía de la persona, sino de resaltar por la vía indirecta de la exageración caricaturesca la esencia psicológica deteriorada de su modelo. Y, en esta perspectiva, no vacila en aparear la caricatura con otros procedimientos que no hacen sino acentuar la reducción del personaje a un estado grotesco; entre ellos, conviene distinguir la marionetización o muñequización del protagonista¹³⁹, cuyos gestos, inspirados en las mímicas del guiñol, se resumen a menudo en abrir los brazos de manera ridícula, como si fuese un espantapájaros, en adoptar actitudes dignas de un títere fantasmal que obedeciese a las impulsiones de su dueño y en hacer muecas horribles. El autor consigue así reproducir las “leyes

DON LATINO: ¡Miau! ¡Te estás contagiando! MAX: España es una deformación grotesca de la civilización europea. DON LATINO: ¡Pudiera! Yo me inhibo. MAX: Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas. DON LATINO: Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato. MAX: Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas” (Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, *op. cit.*, pp. 162-163).

¹³⁴ Nos lo recuerdan varios textos de atmósfera parisina de Charles Baudelaire o Joris-Karl Huysmans, por ejemplo, o algunas descripciones que salpican la obra de Gabriel Miró, *Niño y grande*.

¹³⁵ Jesús Rubio Jiménez, *Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de “Luces de Bohemia”*, Madrid, Fundamentos, 2006, p. 48.

¹³⁶ Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁷ *Ídem*, p. 163.

¹³⁸ Ramón del Valle-Inclán, *Las galas del difunto*, en *Martes de carnaval*, Ricardo Senabre (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 62-63.

¹³⁹ Este fenómeno es estudiado por Elzbieta Kunicka (*op. cit.*), así como por Jesús Rubio Jiménez (*op. cit.*), quien presenta con gran claridad el contexto histórico español de la caricatura en el que se enmarca el esperpento. Ricardo Senabre también insiste, a su vez, en la importancia del procedimiento, que relaciona con la presencia, a comienzos del siglo XX, de “los más decididos impulsores que el teatro de títeres y marionetas tuvo” y que Valle-Inclán conocía y seguía personalmente (*Martes de carnaval*, *op. cit.*, p. 23).

mecánicas del movimiento del títere, su automatismo, inercia y antipsicologismo”¹⁴⁰, sin que por ello haga falta recurrir, en las representaciones teatrales de sus obras, a las marionetas.

A esta tendencia, que se erige como auténtica norma estética en su producción, Valle-Inclán añade los procedimientos complementarios y alienantes de la animalización del hombre y la antropomorfización de los objetos y los animales, tal como se puede observar en las tres didascalias siguientes, sacadas de *Los cuernos de Don Friolera*:

*la alcoba del barbero: pegada a la pared, la cama angosta y hopada, con una colcha vistosa de pájaros y ramajes, un paraíso portugués. Tras de la puerta, la capa y la gorra colgadas con la guitarra, fingen un bulto viviente. Por el ventano abierto penetra, con el claro de luna, el ventalle silencioso y nocturno de un huerto de luceros. Y la brisa y la luna parecen conducir un diálogo entre el vestiglo de la puerta y el pelele, que abre la cruz de los brazos sobre la copa negra de una higuera, en la redoma azul del huerto*¹⁴¹.

*En la sala dominguera, sobre el velador con tapete de ganchillo, el quinqué de porcelana azul ilumina el álbum de retratos. Pasa por la pared, gesticulante, la sombra de Don Friolera. Un ratón, a la boca de su agujero, arruga el hocico y curioseas la vitola de aquel adefesio con gorrilla de cuartel, babuchas moras, bragas azules de un uniforme viejo, y rayado chaleco de Bayona. El quinqué de porcelana translúcida tiene un temblor enclenque*¹⁴².

*Bajo la luz verdosa del emparrado, medita la sombra de Don Friolera: Parches en las sienes, babuchas moras, bragas azules de un uniforme viejo, y jubón amarillo de franela. El Teniente aparece sentado en una banqueta de campamento, tiene a la niña cabalgada y la contempla con ojos vidriados y lánguidos de perro cansino. Manolita lleva el pelo sujeto por un arillo de coralina, las medias caídas y las cintas de las alpargatas sueltas. Tiene el aire triste, la tristeza absurda de esas muñecas emigradas en los desvanes*¹⁴³.

Al mezclar así lo trágico de unos personajes animalizados y/o cosificados que han perdido sus características humanas con lo cómico de la apariencia y la valorización contrastiva del animal y del objeto, el autor propone a sus lectores y espectadores un “mundo al revés” donde las constantes inversiones carnavalescas tienen como meta evidenciar las absurdidades de la existencia o, como asevera Max Estrella, “el sentido trágico de la vida española”¹⁴⁴. Con esta técnica, aunque no revela valores ni propone concepciones del mundo salvadoras, abandonándonos a nuestras dudas tras habernos demostrado que “las categorías propias de

¹⁴⁰ Elzbieta Kunicka, *op. cit.*, p. 15. Véase también la argumentación de Cardona y Zahareas: “monstruosidades, bufonadas, pesadillas, carnavales extraños, burlas, anomalías, figuras de la *comedia dell'arte*, contorsiones, gárgolas, payasos aterradores, monstruos, enanos, caras imbéciles y otras cosas por el estilo son los adornos de lo grotesco. Y las figuras grotescas por excelencia son los muñecos de guiñol, los maniqués, las marionetas, etc. (es decir, juegos mecánicocaricaturescos) porque sugieren de modo lúdico una desviación radical e inquietante de las cosas que nos son familiares” (*op. cit.*, p. 49).

¹⁴¹ Ramón del Valle-Inclán, *Los cuernos de Don Friolera*, en *Martes de carnaval*, *op. cit.*, p. 155.

¹⁴² Ramón del Valle-Inclán, *Los cuernos de Don Friolera*, *op. cit.*, p. 160.

¹⁴³ *Ídem*, p. 192.

¹⁴⁴ Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, *op. cit.*, p. 162.

nuestra concepción del mundo [se han convertido] en algo inaplicable”¹⁴⁵, Valle-Inclán nos invita a cavilar sobre la fragilidad de la condición humana y los vicios que corrompen al hombre¹⁴⁶.

Todos los mecanismos de la caricatura hasta aquí evocados aparecen en el esperpento amplificados y potenciados por distintos elementos periféricos, a imagen de la visión del tiempo cíclica y descorrelacionada de las contingencias del reloj, de los espacios de geometría disparatada y con planos rotos¹⁴⁷ o aún de sonoridades a veces primitivas, onomatopéyicas, y de innumerables tonalidades. Todos estos fenómenos contribuyen a enriquecer de manera notable la plasticidad de las obras esperpénticas, que numerosos críticos concuerdan en considerar esencialmente visuales.

Ahora bien, entre estos procedimientos secundarios de la estética valleinclanesca, figura un ingrediente fundamental, relacionado tanto con el cromatismo como con la situación emocional de los personajes: el claroscuro. Valle-Inclán aprecia especialmente los juegos de luces y los ambientes nocturnos asociados con los fulgores de las casas, las estrellas y distintos medios de alumbrado. La pintura de Goya contó mucho, sin duda, en tal atracción, Goya a quien el autor gallego definía como “artista de claroscuro y grotesco”¹⁴⁸ y cuya obra había aprendido a entender gracias a Rubén Darío y Ricardo Baroja, dos artistas que, según Jesús Rubio Jiménez, eran grandes amigos suyos y que se mostraban apasionados asimismo por la obra del pintor.

En los textos de Valle-Inclán, se puede así distinguir dos mecanismos que derivan directamente de la contigüidad luz-sombra: los incesantes contrastes de orden visual y táctil, así como una suerte de inestabilidad del personaje que lo empuja a evolucionar rápidamente de la brutalidad y crueldad hacia expresiones de ternura, o viceversa. Emblemática de esta inclinación es la décima escena de *Los cuernos de Don Friolera*, en la que el carabinero pasa de la desesperación y el *planctus* al *hybris* mortífero en menos de dos páginas, en un ambiente evocador de “noche de luceros en el recuadro del ventanillo” con “un fondo divino de oro y azul para los aspavientos de un fantoche” y la “llama del quinqué [que] se abre en dos cuernos”¹⁴⁹.

Bien se ve cómo los contrastes violentos y sorprendentes del claroscuro contribuyen a interpelar al lector y a suscitar su reflexión, por la evidenciación y el enmascaramiento extraños de determinados elementos de la escena, coincidiendo así con los propósitos de la caricatura¹⁵⁰.

¹⁴⁵ Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, *op. cit.*, p. 67.

¹⁴⁶ En esto discrepa nuestra opinión de la de Cardona y Zahareas, para quienes lo grotesco valleinclanesco “no cumple misión alguna pues ni purga, ni enseña, ni mejora la moral, como tampoco vence los temores ni descarga responsabilidades” (*ibidem*).

¹⁴⁷ Espacios que Juan Rodríguez explica por la influencia del cine expresionista (*Tirano Banderas*, *op. cit.*, p. XLVII).

¹⁴⁸ Así lo afirma Jesús Rubio Jiménez, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴⁹ Ramón del Valle-Inclán, *Los cuernos de Don Friolera*, en *Obra completa*, vol. 2, Madrid, Espasa-Calpe, 2002, pp. 1038-1039.

¹⁵⁰ Valle-Inclán recuerda en esto el uso pictórico que Goya hacía del claroscuro, especialmente en los *Caprichos* (cf. punto 7.3.1.1. de nuestro Apéndice) o en un cuadro como *Majas al balcón*. Cf. Claudette Dérozier, “Étude de quelques dessins et gravures de Goya dans une perspective communicative”, *Recherches en linguistique étrangère (Sémiotique-Lexicologie-Didactique)*, núm. 15, 1990, pp. 95-115.

No serían posibles estos efectos grotescos y de casi simultaneidad sin el distanciamiento del que mira la realidad –ficcional o no– y la cuenta, en otras palabras, sin el alejamiento de la instancia narrativa, ya que todos los procedimientos vinculados más o menos directamente a la caricatura implican que el narrador mantenga cierta indiferencia afectiva o impasibilidad frente al objeto de su discurso. De hecho, si el narrador estuviese sentimentalmente comprometido con ese mismo objeto, la intención crítica le sería ajena o, al menos, penosa. Sin el distanciamiento, condición *sine qua non* de la actitud objetiva, resulta irrealizable juzgar, valorar y sopesar, tareas todas que incumben al caricaturista. Y Valle-Inclán lo había entendido perfectamente, puesto que pone en boca de Don Estrafalario, el personaje del interesantísimo prólogo a *Los cuernos de Don Friolera*, las réplicas siguientes:

las lágrimas y la risa nacen de la contemplación de cosas parejas a nosotros mismos [...] ocurre lo mismo con las cosas que nos regocijan: Reservamos nuestras burlas para aquello que nos es semejante. [...] Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos. [...] Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera. Soy como aquel mi pariente que usted conoció, y que una vez, al preguntarle el cacique qué deseaba ser, contestó: Yo, difunto¹⁵¹.

El clérigo hereje se prevale de una distancia cierta con objeto de ir más allá de las emociones inmediatas como la risa y el dolor. Es por eso que decide presenciar, junto con el viejo pintor Don Manolito, la representación de la “Trigedia [*sic*] de los Cuernos de Don Friolera” desde “lo alto del mirador”¹⁵², sonriendo como si formase parte del mundo superior de los inmortales, y que admira la “dignidad demiúrgica”¹⁵³ del titiritero.

Cabe sin embargo recordar que Valle-Inclán había puesto en marcha esta reflexión sobre la posición del narrador varios años antes de la publicación por entregas de *Los cuernos de Don Friolera* en *La Pluma*. Había esbozado su estética ya en julio de 1910, en una conferencia leída en Buenos Aires¹⁵⁴, y la había completado en 1916, en pleno conflicto mundial, mientras estaba en Francia en calidad de cronista de guerra comisionado por Prensa Latina. Como atestigua la “Breve noticia” que encabeza *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, el escritor se percató de los límites impuestos por la “posición geométrica del narrador”, “miserable testigo, sujeto a las leyes geométricas de la materia corporal y moral” y descubrió la importancia capital de una visión colectiva, “cifra de todas”, de

¹⁵¹ Ramón del Valle-Inclán, *Los cuernos de Don Friolera*, en *Martes de carnaval*, *op. cit.*, pp. 114-115.

¹⁵² *Ídem*, p. 120.

¹⁵³ *Ídem*, p. 123.

¹⁵⁴ Se trata de la charla titulada “El Modernismo en España”. Véase la presentación del ciclo de conferencias bonaerense por Virginia Milner Garlitz en “Valle-Inclán y la gira americana de 1910”, en Margarita Santos Zas, Luis Iglesias Feijoo, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer (eds.), *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, Universidade de Santiago de Compostela, 2000, pp. 98 y ss.

esta intuición taumatúrgica de los parajes y los sucesos, esta comprensión que parece fuera del espacio y del tiempo, [y que] no es sin embargo ajena a la literatura, y aun puede asegurarse que es la engendradora de los viejos poemas primitivos, vasos religiosos donde dispersas voces y dispersos relatos se han juntado, al cabo de los siglos, en un relato máximo, [...] en una visión suprema, casi infinita, de infinitos ojos que cierran el círculo¹⁵⁵.

Valle-Inclán explicó más tarde de forma inequívoca a Gregorio Martínez Sierra el principio básico de esta visión “astral”, o manera de representar artísticamente el mundo desde una posición elevada en el aire:

[...] hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire.

Cuando se mira de rodillas —y ésta es la posición más antigua en literatura—, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así, Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Se crean, por decirlo así, seres superiores a la naturaleza humana: dioses, semidioses y héroes. Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. [...]

Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. [...] Esta manera es ya definitiva en Goya¹⁵⁶.

Esta mirada fría de espectador indiferente caracteriza a todos los narradores y autores ficticios de los esperpentos. Tiene la ventaja de explicar por qué la mayoría de los personajes se ve reducida sin piedad alguna a un rasgo esencial mínimo y ridículo —una particularidad física, una muletilla, un ritmo en el andar o en la palabra, etc.—, a través de técnicas propias de la metonimia. En efecto, como Cardona y Zahareas expresan nítidamente,

dada su ironía y su indiferencia el titiritero no tiene que crear caracteres sino gestos eficaces; no necesita crear relaciones humanas entre la gente, sino momentos de colisión mordaces y animados. Es decir, crear arquetipos¹⁵⁷.

La superioridad, incluso autoproclamada, permite así, después de un examen general e imparcial, la selección del rasgo revelador. Se observa así en la elección de Valle-Inclán una

¹⁵⁵ Todas las citas sacadas de la “Breve noticia” prologal proceden de la edición siguiente: *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, en *Obra completa*, vol. 1, Madrid, Espasa-Calpe, 2002, pp. 903-904.

¹⁵⁶ Entrevista publicada en *ABC* el 7 de diciembre de 1928 bajo el título “Hablando con Valle-Inclán” y recogida en Ramón del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, Joaquín y Javier del Valle-Inclán (eds.), Valencia, Pre-textos, 1995, pp. 393-397, así como en Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado*, *op. cit.*, pp. 170-179.

¹⁵⁷ *Op. cit.*, p. 56.

manifestación posible, entre muchas, de los principios austeros de *La deshumanización del arte* orteguiana que invitan al artista y al espectador a distanciarse del *pathos*¹⁵⁸.

Los distintos motivos y técnicas esperpénticos que acabamos de mencionar suponen diferentes repercusiones formales, entre las cuales cabe destacar la parodia y la sátira, dos mecanismos caros a Valle-Inclán, cuya introducción se halla facilitada por el recurso a la figura del guiñol. Elzbieta Kunicka explica a este propósito que la marioneta es una herramienta idónea cuando se trata de presentar un espejo cóncavo a las “formas literarias que van desde el drama clásico de honor y venganza hasta el melodrama neorromántico”¹⁵⁹. Muestra así que en la obra del autor gallego la deformación paródica atañe tanto a la trama del relato tradicional como al personaje arquetípico. En *Los cuernos de Don Friolera*, por ejemplo, el escritor parodia obviamente los folletines y la tragedia barata en boga por aquel entonces –mediante los temas de los celos y del adulterio–, pero añade a este primer plano general varias microparodias de héroes literarios clásicos, tales como Otelo, Don Juan o la muchacha romántica. En cambio, en *Luces de bohemia*, son las epopeyas homéricas y la catábasis en general, así como los ideales bohemios los que constituyen los blancos del procedimiento.

Para conseguirlo, Valle-Inclán no duda en parodiar sus lenguajes respectivos descontextualizándolos, a imagen y semejanza de las réplicas patéticas de Nachito en *Tirano Banderas*, que constituyen una crítica feroz de la jerga sentimental¹⁶⁰.

En cuanto a las intenciones satíricas, tampoco faltan; para convencerse de ello, basta pensar en los militares que deambulan por *Martes de carnaval* y son objeto de degradaciones sistemáticas, y en las prostitutas, dictadores y estafadores de toda índole, igualmente “víctimas” del recurso...

De este modo, el registro esperpéntico convida lógicamente al sincretismo lingüístico, a la acumulación, a la imbricación y la superposición palimpséstica de discursos de procedencias múltiples y variopintas¹⁶¹. Y es realmente fundamental entender y aprehender tal práctica discursiva polifónica, a menudo criticada y calificada de plagio o de señal evidente de una carencia

¹⁵⁸ Antes de reivindicar la ejemplaridad deshumanizante de la figura de cera, escribe José Ortega y Gasset: “ver es una acción a distancia. Y cada una de las artes maneja un aparato proyector que aleja las cosas y las transfigura. En su pantalla mágica las contemplamos desterradas, inquilinas de un astro inabordable y absolutamente lejanas. Cuando falta esta desrealización se produce en nosotros un titubeo fatal: no sabemos si vivir las cosas o contemplarlas” (*La deshumanización del arte*, *op. cit.*, p. 370).

¹⁵⁹ Elzbieta Kunicka, *op. cit.*, p. 131.

¹⁶⁰ Pensamos específicamente en el diálogo de Nachito con Jarifa: “– ¡Yo te llamaba en mis solitarios sueños! ¡El imán de tu mirada penetra en mí! ¡Bésame, mujer! – Nachito, no seas sonso y déjame rezar este toque de Ánimas. – ¡Bésame, Jarifa! ¡Bésame, impúdica, inocente! ¡Dame un ósculo casto y virginal! ¡Caminaba solo por el desierto de la vida, y se me aparece un oasis de amor, donde reposar la frente! / Nachito sollozaba, y la del trato, para consolarle, le dio un beso de folletín romántico, apretándole a la boca, el corazón de su boca pintada: – ¡Eres sonso!” (*Tirano Banderas*, *op. cit.*, pp. 78-79).

¹⁶¹ Véase al respecto el análisis de Dru Dougherty, *Palimpsestos al cubo*, *op. cit.*, pp. 15-18 *passim*.

de talento y originalidad –por figuras tan centrales como José Ortega y Gasset, Rafael Cansinos Assens o Clarín, según Dru Dougherty–, como un corolario de los mecanismos de la caricatura, la parodia y la sátira. De no ser así, pierde, en nuestra opinión, parte de su interés.

No obstante, es primordial tomar conciencia, fuera de los reflejos distorsionados que evoca pero en la más estricta línea de la estética esperpéntica, de que dicha polifonía denota asimismo una cierta confianza del escritor en la fuerza salvadora de la lengua. Y es así, en esta perspectiva “trascendental”, como Valle-Inclán habla de esta en *La lámpara maravillosa*, concediéndole una capacidad mnemónica y un poder de determinación del porvenir¹⁶². En otras palabras, el autor propone conscientemente una sacralización del habla, al asociarlo con las fuerzas de la magia. La lengua goza así, en la obra valleinclanesca, de un estado de omnipotencia y, además de medio imprescindible para la caricatura, se ofrece como un paliativo a la desaparición de lo sagrado en una sociedad arruinada y desolada.

Para terminar, nos parece oportuno aludir muy sucintamente a una última cualidad del esperpento: su hibridismo, puesto de relieve por numerosos críticos, que nos permitirá tender paralelismos interesantes con las obras de Tomeo. De hecho, todos los textos que podemos calificar de “esperpentos” se configuran de manera ambigua y se sitúan en la encrucijada de distintos géneros literarios. Rubio Jiménez, por ejemplo, menciona el teatro y la prensa¹⁶³, mientras que Cardona y Zahareas insisten en la presencia confundida de elementos novelescos y teatrales¹⁶⁴. Por nuestra parte, consideramos que las creaciones esperpénticas, trátense de piezas de teatro o de novelas, presentan indistintamente esta peculiaridad. Las obras de teatro recurren sin cesar a la descripción novelesca en sus minuciosas didascalias y no se entienden si se prescinde de estas, como notan muy acertadamente Cardona y Zahareas: “[las descripciones de las acotaciones] crean un conjunto en cuanto a sonido, impresionismo, movimiento, plasticidad y representación de papeles, y así nunca son marginales sino tan esenciales como el diálogo mismo”¹⁶⁵. Esto explica los numerosos obstáculos encontrados a la hora de escenificar las creaciones dramáticas de Valle-Inclán.

¹⁶² Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, p. 49: “cada lengua contiene el pasado de su gente, y la lengua francesa lleva en sí, con las notas de la *Carmañola*, los gritos de la agonía de un rey”; “el idioma de un pueblo es la lámpara de su karma. Toda palabra encierra un oculto poder cabalístico: es grimorio y pentáculo”. Somos conscientes de que el esoterismo característico de *La lámpara maravillosa* no determina toda la estética de Valle-Inclán, pero nos parece no obstante legítimo tener en cuenta la sacralización de la lengua que la obra expone.

¹⁶³ Jesús Rubio Jiménez, *op. cit.*, p. 55.

¹⁶⁴ Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, *op. cit.*, pp. 57-59.

¹⁶⁵ Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, *idem*, p. 59. Sobre el uso de la didascalia por Valle-Inclán, véanse Jean-Marie Lavaud, “La didascalie chez Valle-Inclán: un exercice de style”, *Style et Image au XXème siècle, Culture hispanique, Hispanística XX*, 1994, pp. 175-190; Simone Trecca, “La tópica esperpéntica en el discurso descriptivo de las acotaciones en *Martes de Carnaval*”, *Crítica*, núms. 87-88-89, 2003, pp. 865-875.

En cuanto a las novelas esperpénticas, rebosan asimismo de elementos pertenecientes al mundo del teatro, pues son eminentemente dialógicas y, como hemos señalado antes, no escatiman las referencias a ingredientes característicos de la puesta en escena, tales como la luz, el enfoque, la máscara, lo gestual, la postura, la tonalidad, etc.

3.6. El surrealismo

En cuanto al surrealismo, suele estar considerado como el último movimiento de las distintas olas que conforman la vanguardia histórica. Como es bien sabido, nació en Francia a raíz de la experiencia dadaísta, que había visto la luz en 1916 en el Cabaret Voltaire de Zúrich, y de su concurrencia con las teorías freudianas sobre el inconsciente, el sueño y la pulsión. El que hoy denominamos “padre” del surrealismo, André Breton, admitía estar fascinado por la “negación insolente”, el “igualitarismo irritante”, el “carácter anárquico de [la] protesta”, la “inclinación hacia el escándalo por el escándalo” y el “aspecto ofensivo” de Dadá¹⁶⁶ y, paralelamente, había adquirido sólidos conocimientos de la medicina y la psiquiatría durante la Primera Guerra Mundial. Breton se inspiró pues tanto en los *leitmotiv* dadaístas como en su práctica y sus lecturas médicas a la hora de redactar sus dos manifiestos –el *Manifeste du Surréalisme*, publicado en octubre de 1924 y el *Second manifeste du surréalisme*, en diciembre de 1929– y de fundar, en octubre de 1924, la revista *La Révolution surréaliste*.

En homenaje al poeta Guillaume Apollinaire, recién fallecido, se formó un grupo compuesto, entre otros, de Louis Aragon, Philippe Soupault, Paul Éluard, René Crevel, Robert Desnos, Antonin Artaud y Max Ernst, con objeto de cuestionar todas las facetas de la experiencia humana –la cultural, social, política y psicológica–. Sus ideas se difundieron en toda Europa con rapidez, puesto que ya en diciembre de 1924, Fernando Vela publicó en la *Revista de Occidente* un artículo titulado “El Suprarrealismo” y que la primera traducción española del manifiesto de 1924 se editó unos meses después, a principios de 1925, en la misma revista. Pero este interés precoz de los intelectuales madrileños no debe esconder el hecho de que fue sobre todo en Barcelona y Tenerife donde el movimiento se expandió con mayor éxito. En Madrid, no obstante, la revista francesa del surrealismo circulaba en la Residencia de Estudiantes, Louis Aragon leyó allí en abril de 1925 una ponencia que versaba sobre la doctrina bretoniana y que consiguió un clamoroso éxito –“Contre la science, le travail et la civilisation”–, y Ramón Gómez de la Serna publicó en 1930 *El hijo surrealista*. Pero la tendencia había cobrado otras dimensiones en Cataluña y en las

¹⁶⁶ Estas son las palabras exactas usadas por André Breton en la conferencia leída en el Ateneo de Barcelona el 17 de noviembre de 1922. Cf. *Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe*, en *Œuvres complètes*, Marguerite Bonnet (ed.), vol. 1, Paris, Gallimard, col. “La Pléiade”, 1988, p. 305: “négation insolente”, “égalitarisme vexant”, “caractère anarchique de [la] protestation”, “goût du scandale pour le scandale”, “allure offensive”.

Islas Canarias, donde diversas revistas divulgaban la ideología surrealista¹⁶⁷, se sucedían conferencias de tono provocativo¹⁶⁸ y se multiplicaban las exposiciones de arte surrealista¹⁶⁹.

Cabe decir que el terreno ya lo habían preparado y abonado el creacionismo y el ultraísmo, que Gabriele Morelli coteja con auténticas incubadoras del surrealismo¹⁷⁰, y que la difusión de las ideas procedentes de París se encontró facilitada por la presencia más o menos duradera en Francia de artistas españoles, poetas y pintores la mayoría, que se encargaron con gusto de expedir a España el relato de sus aventuras parisinas, así como los materiales producidos por el grupo al que se habían adherido. Óscar Domínguez, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Juan Larrea y Pablo Picasso desempeñaron en este sentido un papel fundamental, esencialmente a partir del año 1928¹⁷¹.

Pese a todo, este entusiasmo fue marginal, a imagen del *Manifest Groc*, firmado por Salvador Dalí, Lluís Montanyà y Sebastià Gasch, y no llegó a cuajar en una “escuela surrealista española”. Las ideas del movimiento ejercieron, de manera directa o indirecta, una influencia desigual en varias personalidades artísticas, mas no se beneficiaron nunca de figuras tutelares, doctrina o centro estratégico propios. Los textos teóricos de Dalí dedicados al método paranoico-crítico¹⁷² y el cledalismo quizás hubiesen podido asumir esta función, pero su excesiva complejidad y ambigüedad se lo impidieron.

Se observan, por lo tanto, distintas adaptaciones individuales en el seno de lo que Cyril Brian Morris designa como una “zona magnética”¹⁷³, de ahí la *querelle* que, durante decenios, dividió la crítica entre los partidarios y los opositores de la existencia de un “surrealismo español”. Y dichas disensiones no son una excepción: otros indicios subrayan todo el equívoco de la relación que los artistas españoles mantuvieron con el movimiento francés, como la discordia relacionada con la elección del rótulo adecuado –surrealismo, superrealismo, sobrerrealismo o suprarrealismo– o las declaraciones contradictorias de escritores como Vicente Aleixandre y Juan Larrea respecto al

¹⁶⁷ *Troços*, 391, *L'Amic de les Arts*, *Hélix*, *gaceta de arte*, *Índice*, *La Rosa de los Vientos*, *Cartones*, así como los suplementos periodísticos “Página de la joven Literatura” y “Página de la Nueva Literatura” en, respectivamente, *La Prensa* y *La Tarde*. Cf. Juan Manuel Martín Fumero, “Del fulgor vanguardista al torrente surrealista: hitos estéticos de una aventura en la literatura de Canarias”, en *La Página. ¿Bajo el volcán?*, núm. 76, 2008, pp. 114-137.

¹⁶⁸ André Breton, René Crevel y Salvador Dalí se expresaron tanto en Barcelona como en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife.

¹⁶⁹ Cf. Cyril Brian Morris, *op. cit.*, pp. 49-57 y 74-77, y Gabriele Morelli, *La generación del 27 y su modernidad*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2007, pp. 221-248.

¹⁷⁰ Cf. Gabriele Morelli, *idem*, pp. 211-220.

¹⁷¹ Cf. Agustín Sánchez Vidal (ed.), introducción a Luis Buñuel, *Obra literaria*, Zaragoza, Herald de Aragón, 1982, pp. 30 y ss.

¹⁷² Dalí formuló su método en “Posició moral del surrealisme”, *Hélix*, marzo de 1930 –se trata del texto de la conferencia que dio en el Ateneo de Barcelona–, así como en “L'âne pourri”, *Le Surréalisme au service de la révolution*, julio de 1930. Este artículo se volvió a publicar en diciembre de 1930 en *La femme visible*. Cf. Domingo Ródenas de Moya, “El juego de la veladura y la imagen múltiple en *Rostros ocultos* de Salvador Dalí”, en Gabriele Morelli (ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-textos, 2000, pp. 153-177.

¹⁷³ Cyril Brian Morris, *op. cit.*, p. 22.

influjo del surrealismo en sus obras y a su valoración personal del ismo parisino. De hecho, tanto el uno como el otro negaron su implicación en el movimiento artístico francés, pero, en determinadas circunstancias y épocas, admitieron que habían aprovechado los elementos del surrealismo que les eran más útiles.

Esta forma de reserva se explica también en parte por la negación obstinada de los creadores españoles a someterse a una de las exigencias principales de Breton: la escritura automática, de la que pronto hablaremos. A este respecto, Federico García Lorca explicaba que, a pesar de la atracción que el surrealismo ejercía sobre él, no quería dejarse llevar por el escapismo, fuera de todo control de la conciencia artística y moral, y reivindicaba explícitamente la lógica poética y la presencia activa del artista en sus propias obras¹⁷⁴.

Por todas estas razones parece más prudente –de acuerdo con estudiosos como Jaume Pont, Cyril Brian Morris, Vittorio Bodini o Joaquín Marco– hablar del “surrealismo en España” o del “surrealismo y [de] España”, a no ser que se adopte la fórmula de John Crispin, “sensibilidad surrealista”¹⁷⁵ en la Península. Ello no impide admitir la filiación claramente surrealista de determinadas obras de Federico García Lorca, Rafael Alberti o Vicente Aleixandre¹⁷⁶.

La doctrina de André Breton era exigente, muy elitista y fría; de los principios dadaístas, había conservado las ideas de rebelión y revolución anti-burguesa, lo que la empujó a asentarse en conceptos procedentes del comunismo, el anarquismo y el marxismo. No es, pues, una casualidad

¹⁷⁴ Lorca explicó en su conferencia “Tres modos de poesía”, del 10 de febrero de 1930, que la evasión poética –que no hay que confundir con el escapismo– “puede hacerse de muchas maneras. El surrealismo emplea el sueño y su lógica para escapar. En el mundo de los sueños, el realísimo mundo de los sueños, se encuentran indudablemente normas poéticas de emoción verdadera. Pero esta visión por medio del sueño o del subconsciente es, aunque muy pura, poco diáfana. Los españoles queremos perfiles y misterio visible, forma y sensualidades. En el norte puede prender el surrealismo –ejemplo vivo, la actualidad artística alemana–, pero España nos defiende con su historia del licor fuerte del sueño” (en Christopher Maurer y Andrew A. Anderson (eds.), *Epistolario completo*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 108; los editores sacan este fragmento de una reseña de la lección de Lorca). Además, dos años antes, el artista había escrito en una carta dirigida a Sebastià Gasch y que acompañaba sus poemas en prosa surrealistas “Nadadora sumergida” y “Suicidio en Alejandría”: “responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡joj!, ¡joj!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡joj!, la conciencia más clara los ilumina” (en Ricardo Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Fundamentos, 2008, p. 34). Sobre la relación específica entre Lorca y el surrealismo, se consultarán con provecho las referencias siguientes: Antonio F. Cao, *op. cit.*, pp. 58-67; Miriam Balboa Echevarría, *Lorca, el espacio de la representación: reflexiones sobre surrealismo y teatro*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1986; Manuel Antonio Arango, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos, 1998, pp. 317 y ss.; Antonio López Alonso, *La palabra como síntoma. La angustia de García Lorca*, Madrid, Algaba, 2002, pp. 115 y ss.; Ricardo Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, *op. cit.*, pp. 32 y ss.; Luis Trigueros-Ramos y López (ed.), *El Público*, Bloomington, Palibrio, 2013, pp. 101 y ss.

¹⁷⁵ John Crispin, *La estética de las generaciones de 1925*, *op. cit.*, pp. 154-157.

¹⁷⁶ Pensamos más específicamente en *Poeta en Nueva York* de Lorca, *Sobre los ángeles* de Alberti o aún *Pasión de la Tierra* o *Espadas como labios* de Aleixandre. Cf. el análisis de estas obras que Elena Castro propone en *La subversión del espacio poético en el surrealismo español*, Madrid, Visor, 2008. Para los más recientes estudios dedicados al surrealismo en la Península Ibérica, véase la compilación crítica editada por Robert Havard, *A Companion to Spanish Surrealism*, Woodbridge, Tamesis, 2004.

si su auge coincidió con el momento de mayor éxito de la ideología comunista, a finales de la década de los 20.

En la Península, las manifestaciones del surrealismo conservaron este carácter revolucionario, señalando así el inicio de la politización de las vanguardias –a partir de 1928–, pero la mayor parte de los artistas seducidos por este movimiento no hicieron alarde de afiliaciones políticas determinadas, al contrario de los surrealistas tinerfeños. Tal dependencia, en Francia por lo menos, de la política permite entender que el surrealismo llevaba en sí mismo su próximo fin. Existía en efecto una contradicción difícil de superar entre el discurso racional político-poético de Breton y su invitación a la escritura automática, instintiva, caótica, así como a la libertad completa de comportamiento y creación. El hecho de que en España el movimiento haya sido menos doctrinario y dicotómico, más “natural”, en suma, quizás explique su longevidad y su “resurrección” en distintos creadores a lo largo del siglo XX¹⁷⁷.

Pero volvamos al origen insurreccional y hondamente subversivo del surrealismo que constituyó la base de la reivindicación de una libertad absoluta: el surrealista no quería saber nada de la censura ni de la conciencia moral; rechazaba las preocupaciones de orden ético y artístico, mostrándose por lo general violento e insumiso, provocador, rebelde y anticonformista. Odiaba a los burgueses –incluso cuando pertenecía a esta misma clase social–, a la gente convencional que vivía inmersa en rutinas inmutables, a las tradiciones, a todo lo que era susceptible de pertenecer a la categoría de lo “putrefacto”. Su principal objetivo consistía en incomodar y provocar al público para “sacarlo de su complaciente atontamiento”¹⁷⁸ por medio de un “impacto [...] traumático” y llevarlo a una toma de conciencia salvadora¹⁷⁹. Por este motivo, proliferan en las composiciones surrealistas los motivos macabros, las imágenes *gore* y las mutilaciones de toda índole –ojos seccionados, manos o piernas amputadas, cabezas cortadas, etc.–. Para entender la importancia de tales provocaciones en la idiosincrasia surrealista, basta recordar los escándalos y las escenas de histeria colectiva suscitados por las primeras películas de Luis Buñuel –*Un perro andaluz* y *La Edad de Oro*–, la violencia de las escenas del guión de Federico García Lorca, *Viaje a la luna*, o las declaraciones obscenas de Salvador Dalí.

En esto se conformaron los españoles con los preceptos de André Breton, quien definía el movimiento como un “automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, *ajeno a toda preocupación*

¹⁷⁷ Véase el número que la revista *Quimera* dedicó a las pervivencias del surrealismo (núm. 304, marzo de 2009).

¹⁷⁸ Sacamos estas expresiones de la obra de Cyril Brian Morris, *op. cit.*, p. 70.

¹⁷⁹ Se encuentra aquí un punto de comparación y confluencia importante entre el surrealismo –pensemos, por ejemplo, en el teatro de la crueldad de Antonin Artaud– y el teatro pánico de Fernando Arrabal.

*estética o moral*¹⁸⁰. En otras palabras, “la razón, la lógica y los mandatos morales y estéticos no tienen cabida”¹⁸¹ en una obra que puede jactarse de pertenecer a la esfera del surrealismo.

Para salir del marasmo burgués, nada mejor, pues, que recurrir a lo políticamente incorrecto, lo feo, y al pensamiento fulgurante e incontrolado, automático. Y cotejando esta idea con la definición del surrealismo como un “hijo del frenesí y de la sombra”, “un vicio superior”¹⁸², se perciben fácilmente los otros criterios que el movimiento se esforzó en destacar: la omnipotencia del subconsciente –instintos y pensamientos ocultos– y del sueño, de acuerdo con las teorías freudianas¹⁸³, el procedimiento de la escritura automática y la búsqueda frenética de imágenes alucinatorias y oníricas, frutos del azar y de la libertad absoluta¹⁸⁴. Todos estos principios permitían en efecto expresar las realidades escondidas del ser, los contenidos que la apariencia y los convencionalismos burgueses impedían exteriorizar. Sedujeron a los surrealistas porque les posibilitaban la manifestación de su hostilidad hacia la razón y de su busca del pensamiento libre, espontáneo, liberado de las trabas de la lógica impuestas por los biempensantes.

Así pues, los artistas españoles, aunque rechazaron globalmente el dogma de la escritura automática, prestaron una atención y un cuidado especiales al reino de las pulsiones más primarias. Un buen exponente de ello es el gusto marcado de Salvador Dalí y Luis Buñuel por las desviaciones extremas y paranoicas del instinto¹⁸⁵ como el fetichismo, el sado-masiquismo, el cleptismo y otras perversiones. Y a estas obsesiones hay que añadir el interés poco común de los surrealistas por las múltiples expresiones de la locura, antítesis de la razón, una inclinación que dio más relieve a la “literatura del manicomio”, que los expresionistas habían empezado a promover unos años antes, como indica José Luis Calvo Carilla¹⁸⁶.

¹⁸⁰ André Breton, “Manifiesto del Surrealismo (1924)”, en *Manifiestos del Surrealismo*, Andrés Bosch (trad.), Madrid, Visor Libros, 2002, p. 34. El subrayado es nuestro.

¹⁸¹ Luis Trigueros-Ramos y López, *op. cit.*, p. 98.

¹⁸² Afirmó Louis Aragon: “hijo del frenesí y de la sombra, el vicio llamado surrealismo es el empleo no reglamentado y pasional del estupefaciente imagen [...] el principio de utilidad se convertirá en extranjero a los que practiquen este vicio superior”. Citado por Andrés Soria Olmedo, *Las vanguardias y la Generación del 27*, Madrid, Visor Libros, 2007, p. 82.

¹⁸³ Es significativo el hecho de que la llegada del surrealismo a España coincida aproximadamente con las traducciones al francés y al español de las obras maestras de Sigmund Freud, publicadas en la Península por la editorial Biblioteca Nueva entre 1922 y 1934, en 17 volúmenes, en traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Cf. Cyril Brian Morris, *op. cit.*, pp. 79-85; Guillermo Carnero, *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia*, *op. cit.*, 2007, p. 11.

¹⁸⁴ Luis Trigueros-Ramos y López explica al respecto en su introducción a la edición de *El Público* de Lorca: “además [Breton] precisa [en su definición del surrealismo], claramente, el pilar principal que sustentará el movimiento: el automatismo psíquico puro. El punto de partida es muy importante. Este planteamiento se sostiene en la premisa del psicoanálisis freudiano por la cual el subconsciente aflora cuando a través de la escritura automática el sujeto es capaz de expresar, sin intervención de la razón u otro mecanismo que lo coarte, todo lo que el consciente anula, reprime o refrena” (*op. cit.*, p. 98).

¹⁸⁵ El surrealismo se diferencia en esto del expresionismo, mucho más blando en la expresión de la interioridad humana. Entre sus modelos favoritos figura evidentemente el marqués de Sade.

¹⁸⁶ José Luis Calvo Carilla, *La mirada expresionista*, *op. cit.*, pp. 103-122.

Estos postulados básicos, defendidos por la mayoría de los afiliados al movimiento, justificaron la elección de estéticas muy innovadoras por las que nos vamos a interesar a continuación, principalmente a través de la obra cinematográfica y literaria de Luis Buñuel, un creador que Tomeo admiraba y respetaba profundamente, y cuya influencia sobre las personalidades vanguardistas españolas fue determinante¹⁸⁷.

Luis Buñuel encontró en el surrealismo, que descubrió en París cuando se incorporó en 1925 como ayudante del equipo del cineasta Jean Epstein, un estímulo y una herramienta para expresar su “amor por lo instintivo e irracional”¹⁸⁸. Eligió el cine —también escribía por aquel entonces— porque, además del aura de novedad que todavía lo envolvía, le parecía

[...] un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. [...] El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra por sus raíces, la poesía¹⁸⁹.

La primera realización de Buñuel, *Un perro andaluz* (1929), es una joya surrealista que ilustra esta atracción por el lado oscuro del ser. Basta recordar las escenas que revelan la lubricidad o las pulsiones asesinas de los personajes. Pero el procedimiento va mucho más allá, al ofrecer al espectador un auténtico desfile de imágenes oníricas —una mano de la que salen hormigas, cuerpos enterrados en la arena y devorados por los insectos, un hombre sin boca, un cadáver de asno en descomposición acostado sobre un piano de cola, etc.— sacadas directamente de los sueños y la imaginación alucinatoria de Salvador Dalí y Luis Buñuel, que co-firmaron el guión y se impusieron como método de trabajo la espontaneidad. De hecho, a lo largo del diálogo preparatorio, ambos artistas se proponían mutuamente ideas y disponían respectivamente de tres segundos para aceptarlas o rechazarlas, con el fin de evitar la interferencia de la razón y dejar que se expresase el instinto con toda libertad¹⁹⁰. El ojo rasgado al inicio del cortometraje constituye

¹⁸⁷ Agustín Sánchez Vidal afirma al respecto que “[...] la influencia de Buñuel fue de [gran] envergadura, pudiendo adelantarse que su abandono de la literatura no significa pasividad ni situación de fuera de juego respecto a su transcurso. Antes bien, sus conexiones con el grupo parisino contribuyen a arrastrar primero a Dalí y posteriormente a Lorca, Alberti y otros escritores a la práctica surrealista. Naturalmente que todo ello coincide con crisis personales que se enmarcan en el derrumbe general que el *crack* de 1929 provoca en Occidente, eso es obvio; pero que esas crisis se resuelvan en *Poeta en Nueva York* o *Sobre los ángeles* del lado de la escritura surrealista a través de la cual hallan salida, debe no poco al influjo de Buñuel, ejercido a través de *Un perro andaluz* y *La Edad de Oro* (cosa esta más o menos sabida), pero también por su posición pionera, junto a Larrea, en la escritura irracionalista contenida en la obra literaria que prefigura ambas películas (lo que resulta mucho menos conocido)” (en Luis Buñuel, *Obra literaria*, *op. cit.*, p. 28).

¹⁸⁸ Luis Buñuel citado por Cyril Brian Morris, *op. cit.*, p. 66.

¹⁸⁹ Luis Buñuel, *Obra literaria*, *op. cit.*, p. 185.

¹⁹⁰ Buñuel explica en sus memorias que “esta película nació de la confluencia de dos sueños. Dalí me invitó a pasar unos días en su casa y, al llegar a Figueras, yo le conté un sueño que había tenido poco antes, en el que una nube desflecada cortaba la luna y una cuchilla de afeitar hendía un ojo. Él, a su vez, me dijo que la noche anterior había visto en sueños una mano llena de hormigas. Y añadió: ‘¿Y si, partiendo de esto, hiciéramos una película?’. En un principio, me quedé indeciso; pero pronto pusimos mano a la obra, en Figueras. Escribimos el guión en menos de una semana, siguiendo una regla muy simple, adoptada de común acuerdo: no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional. No admitir

una magnífica metáfora de tal principio, ya que le permite a Buñuel enseñarle al espectador la inutilidad y caducidad del “ojo habitual”. Este tiene que desaparecer para dejar paso a otra forma de mirada y posibilitar la manifestación de otras realidades.

Además, la película muestra el derrame del humor vítreo fuera del ojo cortado por la cuchilla de afeitar, lo que resulta ser repulsivo pero muy significativo. El interior, por lo tanto, se vuelca hacia el exterior, metaforizando así el anhelo surrealista por evidenciar las pulsiones humanas, las desviaciones patológicas, el subconsciente y el sueño; en otras palabras, todo lo que el orden civilizatorio no consigue controlar¹⁹¹.

Dicha focalización en “el interior”, unida con el rechazo de lo razonable, genera la desintegración de las estructuras narrativas y fílmicas clásicas: la anécdota y el “hilo conductor” desaparecen, al igual que la lógica del relato; el caos y la discontinuidad dominan el discurso y prevalecen el *collage* y el *décompage* surrealistas¹⁹². El proyecto nunca concretado de *La jirafa*¹⁹³ es en este sentido ejemplar, puesto que propone un objeto único constituido por “manchas” descorrelacionadas unas de otras.

Las imágenes proliferan sin orden aparente, confiriendo al conjunto una fisonomía de creación frenética. Como explica Antonio Monegal, “la idea clave es que la continuidad del discurso se funda en la discontinuidad de sus partes. La unidad [...] se edifica sobre una operación desdoblada, que por un lado divide y por el otro combina”¹⁹⁴. El orden en el que aparecen las cosas lo debe todo al azar y a las asociaciones sorprendentes, a menudo paradójicas, privilegiando así la perspectiva de la incongruencia con objeto de liberar a las mentes de los prejuicios en general y, específicamente en la poesía, de los hábitos lingüísticos.

Es, pues, fácil entender por qué de repente, como dice Juan Larrea, “lo imposible se vuelve, muy poco a poco, inevitable”; en otras palabras, por qué se observan en la cosmovisión surrealista determinadas desviaciones anormales en el funcionamiento latente o visible de las leyes de la naturaleza, a ejemplo de la lluvia secante de Robert Desnos, las plumas metálicas de Vicente

más que las imágenes que nos impresionaran, sin tratar de averiguar por qué. En ningún momento se suscitó entre nosotros ni la menor discusión. Fue una semana de identificación completa. Uno decía, por ejemplo: ‘El hombre saca un contrabajo.’ ‘No’, respondía el otro. Y el que había propuesto la idea aceptaba de inmediato la negativa. Le parecía justa. Por el contrario, cuando la imagen que uno proponía era aceptada por el otro, inmediatamente nos parecía luminosa, indiscutible y al momento entraba en el guión” (*Mi último suspiro*, *op. cit.*, pp. 102-103). El veto de tres segundos aparece en la entrevista de Jean-Claude Carrière, el ayudante y guionista de Buñuel durante años, que sigue la grabación del DVD de *Un chien andalou* por Éditions Montparnasse (“Dalí et Buñuel: regards croisés de Juan-Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière et Dominique Rabourdin”, 2005), así como en su libro *Mémoire espagnole* (Paris, Plon, 2012, p. 175).

¹⁹¹ Las mutilaciones constituyen una constante en la obra cinematográfica de Buñuel. Están también muy presentes en su obra literaria. Véanse, entre otros textos, “Diluvio”, “Hamlet”, “Alucinaciones en torno a una mano muerta” y varios poemas de “Un perro andaluz”, recogidos todos en Luis Buñuel, *Obra literaria*, *op. cit.*

¹⁹² Se adivinan en segundo plano los influjos del expresionismo y el cubismo. Cf. Domingo Ródenas de Moya (ed.), *Poéticas de las vanguardias históricas*, *op. cit.*, pp. 13-14.

¹⁹³ Luis Buñuel, *Obra literaria*, *op. cit.*, pp. 144-148.

¹⁹⁴ Antonio Monegal, *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 88.

Aleixandre, las vacas con patas de paje de Federico García Lorca o el sol de medianoche de René Crevel.

Las imágenes desbordan los condicionamientos artísticos y culturales, las reglas de lo natural, y llegan a sugerir la armonía de los contrarios¹⁹⁵. ¿No había recomendado André Breton a sus seguidores que buscasen afanosamente el “amor loco”, el que une contra toda previsión los cuerpos y los espíritus, al escribir en su *Segundo manifiesto*?

[...] se trata [...] de atacar por todos los medios, y procurar se reconozca a todo precio, el engañoso carácter de las viejas antinomias hipócritamente destinadas a impedir cualquier insólita inquietud humana, dándole al hombre una pobre idea de los medios de que dispone, y haciéndole desesperar de la posibilidad de escapar, en una medida aceptable, a la coacción universal. [...] Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones¹⁹⁶.

En medio de tal exuberancia de imágenes inesperadas y contradictorias, el lector y el espectador se sienten profundamente desestabilizados. Penetran en un universo que les es desconocido y en el que no disponen de los puntos de referencia habituales, por lo tanto, en el que sus interpretaciones usuales ya no son válidas.

De hecho, en un mundo desprovisto de condicionamientos culturales, los posibles hormigean porque los objetos carecen de interpretación previa y prefijada¹⁹⁷. La imagen se vuelve así totalmente polisémica y cada uno goza de la libertad de entenderla como le apetece. El sentido de los signos es abierto y polifacético, como bien explica Buñuel en su *Obra literaria*:

para un neorrealista, [...] un vaso es un vaso y nada más que eso: veremos como lo sacan del armario, lo llenan de bebida, lo llevan a lavar a la cocina, en donde lo rompe la criada, la cual podrá ser despedida de la casa o no, etc. Pero ese mismo vaso contemplado por distintos hombres puede ser mil cosas distintas, porque cada uno de ellos carga de afectividad lo que contempla, y ninguno lo ve tal como es, sino como sus deseos y su estado de ánimo quieren verlo. Yo propugno por un cine que me haga ver esa clase de vasos, porque ese cine me dará una visión integral de la realidad, acrecentará mi conocimiento de las cosas y de los seres y me abrirá el mundo maravilloso de lo desconocido, de lo que no puedo leer en la prensa diaria ni encontrar en la calle¹⁹⁸.

En la actualidad, la crítica concede una importancia peculiar a esta “emancipación del signo”¹⁹⁹ propia del surrealismo, tal como se nota en las aseveraciones de Antonio Monegal:

¹⁹⁵ *Belle de jour* (1967) es, en esta perspectiva, una hermosa ilustración de la reunión de las dos caras del ser humano – lo real inauténtico y lo fantaseado auténtico–.

¹⁹⁶ André Breton, “Segundo manifiesto del Surrealismo (1930)”, en *Manifiestos del Surrealismo*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁹⁷ Afirma Ródenas respecto a la presencia de dicho fenómeno en la pintura y la novela *Rostrros ocultos* de Salvador Dalí: “[...] las cosas no son lo que parecen ser, sino entidades en movimiento, perpetuamente transformándose en otras entidades, y sólo una liberación de las coerciones culturales que permita aflorar las pulsiones inconscientes podrá revelar la otra cara de las cosas” (“El juego de la veladura”, *art. cit.*, p. 165).

¹⁹⁸ Luis Buñuel, *Obra literaria*, *op. cit.*, p. 186.

¹⁹⁹ Así la caracteriza Serge Salauin en “Las vanguardias políticas: la cuestión estética”, *art. cit.*, p. 212.

la cosa en sí no es ya apariencia, perceptible mediante un código convencional de interrelaciones, sino presencia *inmediata*. La lectura convencional de los signos ha sido trastocada para insertar el objeto en una nueva red asociativa que no remite a valor referencial alguno fuera de sí misma. Dicha red genera su propio código, y a la vez escapa a cualquier lectura interpretativa, se sitúa al margen de la demanda de sentido. La interpretación no es imposible, pero no está prefijada, sino abierta. A la cosa se le puede atribuir un sentido, pero en sí misma no tiene otro que el ser lo que es²⁰⁰.

Se observa en consecuencia en las creaciones de Luis Buñuel y de sus “correligionarios” que los símbolos, fruto de una interpretación canónica, ya no son operativos y que las palabras pierden su valor referencial, lo que Antonio Monegal subraya nítidamente:

[...] las palabras tienen un valor referencial que se neutraliza al utilizarlas fuera de contexto. El mensaje así constituido, ya sea plástico o lingüístico, se resiste a una lectura no poética, a su traducción en términos de razonamiento discursivo²⁰¹.

Quizás sea la lectura de los textos que componen *Un perro andaluz* el mejor ejemplo de esta ausencia de aclaración, de explicación, y de multiplicación de los enigmas. ¿Qué opinar en efecto de “dientes de polen / como la boca de una muchacha / de cuyos cabellos brotaba el río”²⁰², de “los gritos de los semáforos acribillados de viento y de crucifixión”²⁰³ o del “viento que teje sonidos en punta / de una dulzura de sangre, / de aullidos hechos carne”²⁰⁴?

Las palabras ya no se benefician de una relación predeterminada con los objetos o los conceptos; los significados se alejan de los significantes. Y gracias a esta liberación de las cortapisas tradicionales, los surrealistas pensaban alcanzar “lo auténticamente poético” y tocar las cosas en su esencia, los objetos en su valor absoluto y su independencia primigenia.

²⁰⁰ Antonio Monegal, *op. cit.*, pp. 44-45.

²⁰¹ *Ídem*, p. 56.

²⁰² Luis Buñuel, “Me gustaría para mí”, en *Obra literaria, op. cit.*, p. 133.

²⁰³ Luis Buñuel, “Polisoir milagroso”, en *idem*, p. 134.

²⁰⁴ Luis Buñuel, “Pájaro de angustia”, en *idem*, p. 142.

4. Confluencias de la narrativa tomeana con el expresionismo

4.1. Colores intensos

El expresionismo adoptó, tal como hemos subrayado, formas de manifestación muy variadas, a veces difícilmente conciliables las unas con las otras, y esto en el seno mismo de cada ámbito artístico, piénsese en la pintura, la literatura, la música, etc. Esta falta de unidad impidió toda asimilación de la tendencia a una “escuela” nítidamente identificable. Existe sin embargo un primer aspecto unificador que vamos a estudiar, para empezar, en el campo de la iconografía calificada de expresionista, antes de rastrearlo en los textos: la utilización muy específica del color franco, intenso, arbitrario y por *aplats*¹. Si decidimos privilegiar la pintura sobre otras expresiones artísticas, es porque ofrece un acceso directo y completamente visual al uso peculiar del pigmento, al contrario de las palabras, que requieren un esfuerzo de imaginación suplementario y no permiten un acercamiento inmediato y natural al color. Los cuadros constituyen por tanto una ilustración perfecta e impactante de un fenómeno que, a fin de cuentas, tomaremos en consideración en un conjunto de contenidos literarios, de ahí su presencia en las primeras líneas de este capítulo.

Wassily Kandinsky explicaba al respecto, en *De lo espiritual en el arte*, de 1910, que el color puro tiene la capacidad de provocar efectos anímicos, resonancias interiores, fuera de toda influencia de la forma, lo cual permite al pintor elegir sus coloridos libremente, sin sufrir la ley del mimetismo y de la lógica natural, y siguiendo una necesidad interna casi mística. A continuación, el color aislado actúa en el ojo, al crear impresiones de calor o frialdad, de claridad u oscuridad, que suscitan la tranquilidad, la violencia, el movimiento, la desesperanza, etc². Artistas como Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Franz Marc o aún August Macke parecen haber seguido los preceptos del maestro ruso al pie de la letra, produciendo numerosas obras que llaman la atención por su carácter resueltamente agresivo, chillón, en las antípodas de los sutiles y delicados degradados, así como de los tonos perlados de un Edgar Degas. Sus cuadros carecen en absoluto de matices, de suavidad: el color, en bruto, esencial, deslumbra a

¹ Cf. Paul Hadermann, “Expressionist Literature and Painting”, en Ulrich Weisstein (ed.), *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, vol. 1, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973, pp. 132-134. Más recientemente, Esther Raventós-Pons comentó: “los colores no corresponden a la realidad; son colores puros sujetos a una función expresiva más bien que descriptiva. En lugar de que el color describa al objeto, es el objeto el que usa el color como manifestación de la emoción” (en “El expresionismo en *Indicios pánicos* de Cristina Peri Rossi y *El grito* de Edvard Munch”, *Revista hispánica moderna*, vol. 53, núm. 2, diciembre de 2000, p. 492).

² Véanse los capítulos V, “Acción del color”, y VI, “El lenguaje de las formas y de los colores” (primera parte) del ensayo de Kandinsky.

quien lo descubre a la vuelta de una pared. Tiende incluso a menudo a dominar el contorno del objeto, llevando a zancadas a la obra hacia la abstracción y la desarmonía. A esta paleta intensa de los colores se suelen añadir juegos de oposición entre la sombra y la luz, la noche y el día, lo oscuro y lo claro, a imagen y semejanza de los *Tres desnudos en el bosque* de Kirchner³.

Ahora bien, tal uso muy particular de los contrastes tonales y luminosos, destinados, como indica bien el nombre del “movimiento”, a aguijonear la sensibilidad del espectador, no se limitó al mundo de la pintura, sino que suscitó rápidamente el interés de los escritores, que se sirvieron de él como de un precioso medio descriptivo para acentuar el impacto visual y emocional de sus obras. Varios textos de Kafka son, desde este punto de vista, ejemplares por la multiplicación de las oposiciones oscuridad-claridad que presentan, aunque se sirven discretamente de los colores *fauves*, tan típicos de los cuadros expresionistas. La atmósfera de *El castillo* constituye una hermosa ilustración de ello: la misteriosa aldea en la que se establece el agrimensor es, de hecho, un lugar encerrado en un recinto de niebla y nieve. Sus habitantes, vestidos casi todos de blanco, transitan de la oscuridad nocturna a la luz de los hogares y los mesones. Pero quizás sea en sus relatos breves, que van del cuento al microrrelato⁴, donde el escritor checo desarrolla lo más intensamente los contrastes de color y de luz. En “Chacales y árabes”⁵, por ejemplo, el blanco, la luminosidad, el agua y la pureza se oponen al negro, la sombra, el humo, la sangre y la carroña. Por su parte, “Un fratricidio”⁶ describe cómo la luna llena alumbra la noche del asesinato, mientras las chispas del cuchillo frotado contra el pavimento y la sangre de la víctima calientan el penetrante frío. Kafka usa muy a menudo tales contrastes luminosos, mezclados con toques de color vivo –el rojo de la sangre, el naranja del fuego–, para traducir mejor la tensión que atraviesa los episodios narrados, para dinamizar y, de ese modo, volver más vívida la transgresión de los frágiles equilibrios humanos.

Cabe no obstante subrayar que el autor checo no es en absoluto el único en sacar provecho de la acentuación de la carga emocional por medio del color intenso y el contraste luminoso. La tradición literaria española es en esto específicamente pródiga, empezando por los constantes claroscuros con los cuales Ramón del Valle-Inclán salpica sus creaciones, con la ayuda de

³ Tales contrastes evocan asimismo evidentemente al gran precursor del expresionismo que fue Francisco de Goya y Lucientes en sus *Caprichos*, un pintor cuya sombra planea sobre la globalidad de nuestra investigación y al que dedicaremos una atención más específica en el análisis de los aspectos esperpénticos de la prosa tomana. Cf. Apéndice, puntos 7.3.1., 7.3.5., 7.3.7. y 7.3.9.

⁴ Distinguimos el microrrelato del cuento basándonos, entre otros, en las definiciones y criterios propuestos por David Lagmanovich (*El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006, pp. 85-86) y David Roas (“El microrrelato y la teoría de los géneros”, en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008, pp. 47-76). Consideramos al microrrelato como una variante del cuento caracterizada por su brevedad extrema, que limita el texto a una página impresa.

⁵ Franz Kafka, *Un médico rural*, en *Obras completas*, Alberto J. R. Laurent (ed.), vol. 4, Barcelona, Edicomunicación, 1999, pp. 1133-1137.

⁶ *Ídem*, pp. 1147-1149.

lámparas, de la luna y de distintos recortes sabios de la luz en parcelas geométricas. En este sentido, se trata de una técnica que no es propia ni exclusiva del expresionismo, aunque hay que admitir, como ya hemos señalado, que las características expresionistas no son raras en la obra del inventor del esperpento.

Después de Valle-Inclán, se puede con toda legitimidad pensar en dos novelas de autores de los cuales José Luis Calvo Carilla habla detenidamente en su ensayo *La mirada expresionista. La esfera*, de Ramón J. Sender, y *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela. La ausencia de matices cromáticos es muy notable en la primera novela de Cela y pone el acento de manera innegable en la brutalidad inconsciente del personaje, así como en la violencia de sus actos. Las declaraciones iniciales de Pascual son al respecto elocuentes: describe su lugar de nacimiento como “un pueblo caliente y soleado [...], con las casas pintadas tan blancas, que aún [l]e duele la vista al recordarlas”. En medio de la plaza, había una torre, “y en la torre un reloj, blanco como una hostia”⁷. La cocina de la casa era “siempre limpia y blanqueada con primor” (28) y la vajilla era de color azul o naranja. Se acuerda muy bien de los sitios que conservaban el frescor en verano, mientras que el fuego los calentaba en las escarchas del invierno (29), de la frialdad de la mirada oteadora de la perrilla que mató y del calor de la locura mortífera que corría en sus propias venas (33-34).

En cuanto a *La esfera*, no faltan los ejemplos de tratamiento cromático desprovisto de matices, que exacerban las experiencias amorosas, violentas e incluso a veces colmadas de odio de Federico Salla en un universo sonambúlico hecho de visiones extrañas⁸. La imagen del fantasmal barco blanco es constante a lo largo del texto y contrasta con el negro de las noches. El Jebuseo, un protagonista loco, tiene en la piel “vello rojo y negro”⁹. Las llamas de la caldera son “azules y amarill[a]s” (114), mientras que la luna “amarilla, una luna de réquiem” (265), brilla en la oscuridad.

Los usos expresionistas del color seducen por lo tanto a numerosos artistas en el siglo XX, entre los cuales conviene incluir a Tomeo, ya que los efectos visuales directos y desprovistos de matices impregnan la totalidad de su prosa, llegando a sorprender al lector por su cantidad. Así, tanto en sus cuentos –*Los nuevos inquisidores*, *Cuentos perversos*–, como en sus microrrelatos –*Historias mínimas*– y sus novelas, el aragonés adopta una manera sistemática de exhibir los coloridos, mediante *aplats* de colores primarios o secundarios, por lo general privados de cualquier tonalidad o variación peculiar.

⁷ Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*, Adolfo Sotelo (ed.), Barcelona, Destino, 2005, p. 26. Todas las referencias remiten a esta edición.

⁸ Cf. José Luis Calvo Carilla, “En torno a *La esfera* (temas y técnicas expresionistas en el Sender de posguerra)”, *art. cit.*, pp. 107-108.

⁹ Ramón J. Sender, *La esfera*, Barcelona, Destino, 1985, p. 111. Citaremos siempre por esta edición.

Se creería fácilmente que se trata de un mero efecto decorativo, pero la frecuencia del fenómeno, así como la observación insistente a la que se ve sometido en varios textos, permiten dudar de ello. Dicha presencia recurrente se halla además respaldada, en una decena de publicaciones, por determinados componentes paratextuales que juegan con esta noción de *aplat* y de esquematismo reductor, como si los autores de las ilustraciones que vamos a mencionar y los editores hubiesen intuido ya la proximidad de la prosa tomeana y de determinados rasgos del expresionismo. Es particularmente el caso de las tres imágenes que ornán las portadas de *La patria de las hormigas*, *Cuentos perversos* y *La soledad de los pirómanos*¹⁰. Son obra de tres artistas diferentes, contemporáneos, pero tienen en común una utilización de la superficie uniforme ahí donde menos se la espera, a saber, en los semblantes humanos, recordándonos así de modo extraño los cuadros de August Macke –*Mujer con chaqueta verde*, *Con chaqueta amarilla* o aún *Muchachos bajo los árboles*¹¹–. Y es sobre todo mediante el contraste que establecen con otros elementos de la imagen, mucho más cercanos, en cuanto a ellos, al dibujo científico de observación –las dos hormigas, en *La patria de las hormigas*, y el gallo, en *Cuentos perversos*–, como estas ilustraciones nos invitan implícitamente, a la manera de una parábola, a reflexionar sobre el tema de la identidad humana maltratada e incluso indefinible.

Pero pasemos a los textos mismos. Ante todo, es menester diferenciar nítidamente, respecto de la funcionalidad de los colores no matizados, las novelas de los relatos breves. Aquellas, por su extensión, favorecen evidentemente el desarrollo de una cierta complejidad de utilización, mientras que estos se ven limitados, concisión y economía del lenguaje obligan, a alusiones sugerentes pero más sencillas.

Empecemos, pues, con la novela. En esta categoría textual, existe una obra de la rica producción de Tomeo que llama de entrada la atención: *La patria de las hormigas*, que, además de presentar un paratexto evocador, pone en escena a un oficinista bastante banal, Juan H, de vacaciones durante siete días en un pueblo costero. Como única compañía, tiene a los dueños de la pensión en la que se hospeda, a los camareros de los bares de la playa y a otros veraneantes, extranjeros la mayoría. Este protagonista –y el narrador que habla de él– presenta pese a todo la particularidad de ser muy sensible a los colores: elige su ropa con esmero, siguiendo la lógica de los siete colores del arcoíris, y localiza a la gente gracias a los tonos de sus prendas o de su pelo. Los adjetivos de color se multiplican por lo tanto a lo largo de las páginas y de las conversaciones de Juan H con el dueño de la pensión, el viejo Blas, y con los clientes que ocupan las terrazas, como demuestran los fragmentos siguientes:

¹⁰ Cf. Apéndice, puntos 7.1.2.8. a 7.1.2.10.

¹¹ Cf. Apéndice, punto 7.3.5.

salta de la cama y decide ponerse el pantalón *gris claro* y la camisa *de color salmón*, que es la que más le gusta de todas las que trajo al pueblo. [...] Tiene dos pares de zapatos de rejilla y unas alpargatas de lona *azul* y decide ponerse las alpargatas. [...] Da un par de vueltas por la plaza y se sienta en la terraza del chiringuito, frente al mar. [...] El bar tiene otra terraza que da a la plaza. La terraza que da al mar está protegida del sol por un toldo con franjas *azules y rojas*, pero prefiere sentarse en la parte en la que no hay sombra para ver mejor el cielo y contemplar cómo las gaviotas que sobrevuelan el chiringuito giran el cuello y le miran desde arriba con los ojos inyectados en *sangre*. [...] Los *colores* le rodean por todas partes. El cielo es *azul*, el mar es *azul tirando a verde* y la bahía está llena de barcas *rojas, verdes y blancas*. [...] aparecen dos *rubias* y se sientan en el extremo de la terraza. Una de las mujeres lleva una blusa *amarilla* y la otra un jersey *azul*¹².

Cabe distinguir, en esta masa importante de referencias al color, distintas aplicaciones y funciones. La primera entre ellas consiste en evocar a los personajes y los objetos mencionando un color que les es propio, como si se tratase de un atributo físico o moral indefectible, mucho más significativo que la silueta, las particularidades de la cara, la mirada o la empatía del sujeto, o que los detalles y el diseño de las cosas. He aquí algunos ejemplos:

[...] va repasando con la mirada todo lo que esta mañana ha dejado encima del camastro: un par de llaves, una libreta con las tapas azul turquesa, otra libreta con las tapas de color rojo, un bolígrafo rojo, otro bolígrafo azul, unas cuantas monedas, un tubo de aspirinas, las gafas de sol, el reloj de pulsera y el teléfono móvil, que es de color amarillo limón.
(33)

– A ver si hoy me lo podéis freír un poco más –le dice al camarero de pelo azul. A su derecha está otra vez sentado el hombre con el que ayer intentó pegar la hebra. Lleva puesta una camisa de lunares blancos y negros y está fumando un caliqueño. Se necesita ser un hortera de mucho cuidado para comprarse una camisa como ésa.
(61)

Es un tipo simpático. Tiene la nariz un poco respingona y las orejas en forma de asa. Además, y eso es lo peor, lleva puesta una camisa de color rosa que hace que su carita circular parezca una tarta de fresa.
(88)

Tres mesas más allá está sentada la chica del vestido granate. Esta mañana lleva puesta una blusa azul celeste y un pantalón rojo. Son dos colores que no pegan, pero a Juan le sigue pareciendo una mujer con clase. Es aún más rubia de lo que pensó ayer noche, pero no está seguro de que sus ojos sean azules.
(91)

El caso más extremo, en esta perspectiva, es el de la descripción de los movimientos nocturnos de los turistas:

¹² *La patria de las hormigas*, Barcelona, Anagrama, 2005, pp. 22-23. Los subrayados son nuestros. Usaremos siempre esta edición. Cabe añadir que no faltan las páginas que se detienen en la temática de los colores en esta corta novela de 156 páginas; véanse, entre otras, las pp. 8-10, 16, 21, 31, 33, 39-40, 50-51, 54-55, 61, 65, 83, 88-90, 91, 99, 109-110, 113, 119, 123-124, 127-130, 148-149 y 156.

son ya las diez y se ha hecho de noche, pero, para compensar, se ha levantado un poco la brisa y la plaza se ha llenado de colores que giran sin descanso. Llegan los azules por la derecha, llega también una variada gama de amarillos y justo en ese preciso instante los azules se marchan lentamente por la izquierda, acompañados de un amplio cortejo de blancos, y rojos.
(148-149)

Los hombres y las mujeres parecen aquí completamente absorbidos por el color y su apariencia corpórea se resume a una pincelada colorada en un lienzo imaginario.

Tal como deja entender Juan H, solo el color, al contrario del cuerpo, es eterno: “todos esos colores nos sobrevivirán, piensa [...], a punto otra vez de echarse a llorar” (149). Por ello se lo usa como un componente fiable de la identidad humana, lo que contradice evidentemente toda racionalidad y toda lógica, habida cuenta de que los coloridos citados suelen ser los de la ropa y no, por ejemplo, los de la cara.

A pesar de todo, tal creencia en la prepotencia y la inmortalidad del color tiene por consecuencia enseñarle al lector, por medio de la libertad que le deja en cuanto a la visualización interna de los tonos elegidos, hasta qué punto la descripción de un ser único puede resultar compleja y la constitución de un verdadero núcleo identitario es misteriosa, completando así armoniosamente el paratexto arriba analizado. Esta idea adquirirá su pleno sentido, como veremos, en la construcción expresionista del anónimo personaje tomano.

Sin embargo, la fijación en el *aplát* de color va mucho más lejos que el mero recurso a un parámetro descriptivo, sorprendente por su uso relativamente modesto en la literatura. De hecho, es objeto de un cierto número de creencias relacionadas con lo que se suele nombrar, en la jerga de la psicología cognitiva, el “pensamiento mágico”. Los distintos coloridos, más allá de sus pigmentaciones y *rendus* respectivos, se integran todos en una suerte de lenguaje paralelo y simbólico de acentos a veces místicos, a imagen y semejanza del rojo, que Juan H presenta como la expresión de “los mejores sentimientos de un corazón ardiente” y “el símbolo de nuestro espíritu de lucha puesto al servicio de un alto ideal” (39). Pero el protagonista no se detiene en estas comparaciones trilladas, sino que se apresura a señalar que “tiene doble significado” y que “puede ser no sólo el símbolo del amor divino, sino también el símbolo del egoísmo y del amor infernal” (40). Y la influencia de los colores en el comportamiento del ser humano, según el protagonista, ya no requiere pruebas (16).

A esto conviene agregarle todo el contenido implícito que las referencias a los coloridos nos revelan respecto a la estructuración mental del personaje. La importancia cuantitativa de estas alusiones evidencia en efecto su carácter obsesivo: Juan H parece no vivir más que para percibir y utilizar de manera calculada el color. No solo capta todas las señales del mundo exterior por el sentido de la vista, sino que organiza también la realidad, la compartimenta y la jerarquiza con

arreglo a los coloridos. Estos constituyen por lo tanto uno de los elementos que nutren, colman y concretan la necesidad de orden sentida por el personaje, su anhelo de crear una lógica y cierta seguridad en un universo caótico e incierto. Las variaciones del color, por las clasificaciones que permiten, tranquilizan así a Juan H y se erigen incluso como un ingrediente imprescindible para su bienestar y su progresión interiores. Por eso aconseja al viejo Blas “elegir los colores que más [le] gusten y luego introducirlos en [su] interior por medio de la mirada”, porque “los colores se nos ofrecen como una posibilidad de perfeccionamiento interior” (51).

Bien se nota, a través de los ejemplos traídos a colación, qué funcionalidades diversas y trabajadas desempeñan los *aplats* de color en la novela de Tomeo. Pero, a diferencia de los pintores y de determinados escritores expresionistas, estas características cromáticas se plantean como objetivo mucho más el dar una orientación filosófica y psicológica al objeto artístico que el acentuar una carga emocional que le esté vinculada, recordándonos así los principios estéticos de uno de los mayores precursores del expresionismo, Vincent Van Gogh:

porque en vez de procurar reproducir exactamente lo que tengo delante de los ojos, me sirvo del color de manera más arbitraria para expresarme fuertemente. [...] Quisiera hacer el retrato de un amigo artista. [...] Este hombre será rubio. [...] Lo pintaré, pues, tal como es, tan fielmente como pueda, para empezar. Pero así el cuadro no está listo. Para terminarlo voy a ser ahora un colorista arbitrario. Exagero el rubio de la cabellera, alcanzo los tonos anaranjados, los cromos, el limón pálido. Detrás de la cabeza, en vez de pintar la pared banal del piso mezquino, pinto el infinito, hago un fondo sencillo con el azul más rico, más intenso, que pueda confeccionar, y gracias a esta mera combinación, la cabeza rubia alumbrada en este fondo azul rico consigue un efecto misterioso parecido al de la estrella en el azul profundo¹³.

En el caso de los cuentos y los microrrelatos tomeanos, el mecanismo es aún relativamente distinto; bien es verdad que respeta más la idea expresionista básica de insistencia, énfasis, en un elemento determinado, pero, igual que en la novela, poco tiene que ver con las emociones del lector y se halla más directamente relacionado con un aspecto preciso de la “problemática” principal de la narración.

En “La cantante”, por ejemplo, las pocas pinceladas de color con las que el narrador adorna el relato adquieren su pleno sentido en el contraste que crean con la escena descrita. Estamos aquí, no lo olvidemos, frente a un pequeño cuento que Tomeo incorporó a la colección titulada *Cuentos perversos*, quizás en recuerdo de las *Historias perversas* de Valle-Inclán o de los *Cuentos crueles*

¹³ *Correspondance complète de Vincent Van Gogh*, Georges Charensol (ed.), vol. 3, Paris, Gallimard/Grasset, 1960, p. 165: “car au lieu de chercher à rendre exactement ce que j’ai devant les yeux, je me sers de la couleur plus arbitrairement pour m’exprimer fortement. [...] Je voudrais faire le portrait d’un ami artiste [...] Cet homme sera blond. [...] Je le peindrai donc tel quel, aussi fidèlement que je pourrai, pour commencer. Mais le tableau n’est pas fini ainsi. Pour le finir je vais maintenant être coloriste arbitraire. J’exagère le blond de la chevelure, j’arrive aux tons orangés, aux chromes, au citron pâle. Derrière la tête, au lieu de peindre le mur banal du mesquin appartement, je peins l’infini, je fais un fond simple du bleu le plus riche, le plus intense, que je puisse confectionner, et par cette simple combinaison la tête blonde éclairée sur ce fond bleu riche, obtient un effet mystérieux comme l’étoile dans l’azur profond”.

de Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, y que ilustra con un humor sombrío y corrosivo una doble humillación para denunciarla mejor. Igual que en todos los otros relatos del volumen, el autor pone por lo tanto en escena una forma de perversidad del hombre y/o de las circunstancias respecto al prójimo y enfatiza la crueldad a veces intensa del procedimiento.

Así pues, la cantante que se presenta tímidamente en el estrado de un bar cualquiera es una mujer de una edad ya madura: “por debajo de su vestido rojo se le marcan las bragas [...] sonríe. Su dentadura es perfecta. Se la pusieron hace un año”¹⁴. Avanza a pequeños pasos, pensando en el hombre que la traicionó hace mucho tiempo. Está a punto de tropezar en la escena y cuando, por fin, se pone a cantar, nadie le presta la menor atención. El lector presencia por lo tanto una suerte de humillación pública en regla, por la indiferencia cruel de los espectadores bebidos, una humillación cuyo patetismo se encuentra acentuado por las referencias a la vejez del pianista que acompaña a la cantante nostálgica. El narrador describe a este como un músico “canoso”, tullido de “reúma” y que “tiene los nudillos hinchados” (66); se hunde en una suerte de apatía al finalizar el “*show*”, la “barbilla clavada en el pecho, como si se le hubiese roto el muelle del cuello” (67).

Los colores mencionados por el narrador, además del rojo del vestido y el blanco del pelo, son el amarillo de una flor que la mujer lleva prendida en el moño, el negro de su cabellera y el rojo de un “marco de terciopelo” colocado encima del piano. A estos se añaden pálidas rosas de plástico y el antiguo retrato descolorido de una mujer, que traducen la presencia de colores difuminados.

Aparece así de inmediato una bipolaridad manifiesta entre las tonalidades vivas, y hasta chillonas –el rojo, el amarillo, el negro–, y los coloridos matizados que evocan el transcurso inevitable del tiempo –las canas, la palidez, la decoloración–. Y más aún, se establece una auténtica ironía de situación por la perversión de la relación entre el ser y el parecer de ambos personajes. Entendemos con esto que aquellos colores, los más marcados, se hallan astutamente colocados en el texto a modo de símbolos de realidades y acontecimientos pasados: el rojo evoca la pasión que unía a la cantante y al hombre que sigue acosando sus recuerdos, mientras que el amarillo remite simultáneamente a la alegría que conocía por aquel entonces y al abandono del que fue víctima más tarde. En cuanto al negro, recuerda la elegancia y la belleza pasadas, haciendo también hincapié en el artificio y el desfase del presente por medio del contraste que crea con las canas del pianista, las flores de plástico y el retrato insulsos, descoloridos. La ironía nace de la ausencia de identidad entre el parecer de la cantante –el de una hermosa artista adulada y apasionada– y su ser, su realidad presente –una vieja afeada con el corazón destrozado, en medio de las risas y los comentarios de los borrachos–, permitiéndonos así tomar plena

¹⁴ *Cuentos perversos*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 66. Usaremos siempre esta edición.

conciencia, por un lado, de lo ridículo de la escena y la decrepitud de los protagonistas y, por otro, del dolor que dormita en su apego a un pasado fastuoso.

Si se privase al texto de estas pinceladas de color, perdería, según nuestro parecer, buena parte de su intensidad y no sería más que una anécdota banal sin verdadera profundidad temporal, sin lo trágico del ocaso de la vida.

Lo mismo ocurre, en cierta medida, con el relato “Reflexiones al borde de la piscina”, publicado en el mismo volumen y recogido en la colección de textos breves de Tomeo, *Los nuevos inquisidores*¹⁵. Allí también las referencias a los *aplat*s coloreados son constantes y casi monótonas y le permiten al narrador autodiegético caracterizar y diferenciar a los clientes que están tomando el sol al borde de la piscina del hotel. El observador describe así sin más detalles a “un individuo diminuto, muy moreno, con un traje de baño rojo que le viene estrecho” (44); a otro hombre que, en cuanto a él, “es rubio y abulta bastante más. Lleva puesto un traje de baño de color verde esmeralda, está tumbado boca abajo y muestra una espalda enrojecida” (44); a una primera mujer que “lleva puesto un bikini azul celeste” y “está demasiado gorda” (44); a una segunda, cuyo bañador “es de color amarillo y de una sola pieza” y, para terminar, a la tercera, que “lleva un traje de baño blanco y está acostada boca arriba. [...] tiene los muslos arruinados por la celulitis” (44).

Para entender debidamente el sentido de tal focalización en los colores, conviene ver que se inscribe, como bien señala el título del relato, en una serie de “reflexiones” del narrador que pretenden resolver el misterio de una lata de cerveza aplastada, abandonada en una mesa de la terraza. Aquel procura por lo tanto, mediante elucubraciones largas y enrevesadas, adivinar cuál de los cinco turistas ha podido, con toda lógica, beber esta cerveza y dejar negligentemente su continente a la vista de todos. Recurriendo a la observación atenta, al cuestionamiento, a la deducción y a la estructuración lógica de los hechos, formula varias hipótesis y tiene la esperanza de encontrar la solución. Los *aplat*s de color se enmarcan en la serie de los hechos comprobables y refuerzan la idea de la resolución del misterio por la observación, pero es asimismo fundamental enterarse de que forman parte de un conjunto de técnicas establecidas por la instancia narrativa para, en cierto modo, tranquilizarse. De hecho, el observador no deja de contar y medir los elementos que lo rodean, de manera francamente patológica, llevando a la narración hacia un cubismo literario asumido. Explica así de entrada que

est[á] sentado en una de las doce sillas de mimbre que rodean la piscina [...] a la sombra de un pino que hunde sus raíces a cinco metros escasos de la piscina. La piscina debe medir unos diez metros de largo por cuatro de ancho. Tendrá, pues, alrededor de cuarenta metros cuadrados [...]. Aparte de las sillas de

¹⁵ “Reflexiones al borde de la piscina”, en *Cuentos perversos*, *op. cit.*, pp. 43-49. Recogido en *Los nuevos inquisidores*, Barcelona, Alpha Decay, 2004, pp. 87-93. Nuestras referencias se basan todas en la primera edición.

mimbre, alrededor de la piscina cuent[a] nueve tumbonas y cuatro mesitas de madera pintadas de blanco. Cinco de las tumbonas están ocupadas por tres mujeres y dos hombres.
(43)

Los colores y los números fijan, pues, una suerte de orden imperturbable, una racionalidad serena, en un universo en el que el menor objeto insignificante puede constituir la fuente de unos misterios irresolubles. El *aplat* sirve por lo tanto una vez más, tal como hemos supuesto anteriormente, de estrategia de acentuación frente al dilema que perturba al narrador, pero también frente a sus comportamientos patológicos.

Tal utilización recurrente del *aplat* de color debe directamente relacionarse con otra característica del expresionismo pictórico y literario, de gran importancia con vistas a un cotejo con la escritura tomana: el anonimato del personaje.

4.2. Personajes privados de perfil

Las pinturas realista e impresionista del siglo XIX, basadas por lo general en la observación meticulosa de la realidad, ofrecen de hecho contrastes singulares con la técnica a veces grosera y englobante propia del expresionismo. Esta tiene a menudo por consecuencia una dilución de los rasgos identificatorios del objeto o de la persona, que se encuentran reducidos al estado de soportes expresivos de la emoción. Como explica Sherrill E. Grace,

en las bellas artes, literatura o teatro, los artistas eran conscientemente rebeldes a la reproducción mimética detallada de la realidad y a la concepción materialista complementaria de los seres humanos. Para ellos, el impresionismo en la pintura, el naturalismo en la literatura y el realismo en la escena eran anatemas porque describían las apariencias, por tanto una imagen superficial de la vida, y porque, en la práctica, parecían enredados en la codicia y las estructuras sociales represivas de la existencia *petit bourgeois* de la clase media¹⁶.

[...] Kasimir Edschmid (en realidad, Eduard Schmid) exclamaba que el artista expresionista ‘no ve, sino que mira. No describe, sino que vive. No reproduce, sino que crea. No selecciona, sino que busca [...]’¹⁷.

En esta perspectiva no se queda atrás la literatura, puesto que, en sus orientaciones tanto expresionistas como vanguardistas en general, se opone con vehemencia a los estudios minuciosos y las descripciones detalladas que hacían la delicia de los narradores realistas del siglo

¹⁶ Sherrill E. Grace, *Regression and Apocalypse: Studies in North American Literary Expressionism*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 1989, p. 18: “in the fine arts, literature, or theatre, artists were consciously revolting against the detailed mimetic reproduction of reality and the complementary materialist conception of human beings. For them, impressionism in painting, naturalism in literature, and realism on the stage were anathema because they depicted the surfaces, hence a superficial image, of life and because, in practice, they seemed mired in the *petit bourgeois* life of middle-class acquisitiveness and repressive social structures”.

¹⁷ *Ídem*, p. 20: “[...] Kasimir Edschmid (actually Eduard Schmid) exclaimed that the expressionist artist ‘does not see, he looks. He does not depict, he lives. He does not reproduce, he creates. He does not select, he searches [...]’”.

XIX. Es así como todos los adeptos de los movimientos vanguardistas, sin excepción, rechazan en un primer momento todo detallismo descriptivo y luego, como consecuencia lógica de su impulsión primaria, toda atracción por la tradicional verosimilitud psicológica del personaje. A ojos de ellos, ya no es la transcripción fiel y objetiva, individualizante por tanto, del protagonista la que prima, sino más bien su capacidad para evocar movimientos internos del alma propios de la especie humana en general. El personaje, por lo tanto, no es más un individuo en sí mismo: representa al género humano, es un tipo de la tragedia interior del hombre que debería supuestamente conmover y llamar la atención del lector.

Lo explicará nítidamente Nathalie Sarraute en el prefacio a *L'ère du soupçon*, diciendo que los caracteres de los personajes y la intriga no deben distraer al lector de lo fundamental, a saber, de “esos movimientos que existen en cada uno y pueden en cualquier momento desplegarse en uno cualquiera”. A lo que añade: “cada uno sabe que no es más que un ensamblaje fortuito, más o menos afortunado, de elementos que proceden de un mismo fondo común, que todos los otros encierran en sí sus propias posibilidades, sus propias veleidades”¹⁸.

Esta actitud, defendida por los expresionistas, pero también por los futuristas y numerosos actores de la vanguardia histórica, se difunde entre la mayoría de los escritores de la primera mitad del siglo XX, que deciden ir en busca de la significación profunda, interna, de lo visible. Juzgan que la apariencia no es más que una prisión que prohíbe el acceso a la esencia de los seres y que su prioridad debe consistir en privilegiar la indagación en la realidad precisamente “expresiva”¹⁹.

Por eso, y vuelvo a citar aquí a Sarraute, el personaje literario

ya no es hoy en día sino la sombra de sí mismo. El novelista le concede sólo de mala gana todo lo que puede hacerle demasiado fácilmente reconocible: aspecto físico, gestos, acciones, sensaciones, sentimientos corrientes, estudiados y conocidos desde hace mucho tiempo, que contribuyen a otorgarle a tan buen

¹⁸ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, *op. cit.*, p. 1554: “ces mouvements qui existent chez tout le monde et peuvent à tout moment se déployer chez n'importe qui”; p. 1569: “chacun sait qu'il n'est qu'un assemblage fortuit, plus ou moins heureux, d'éléments provenant d'un même fond commun, que tous les autres recèlent en eux ses propres possibilités, ses propres velléités”.

¹⁹ Escribo al respecto Sherrill E. Grace (*op. cit.*, pp. 61-62): “el personaje en la ficción expresionista no se entiende ni se desarrolla de una manera racional, psicológicamente consistente; la motivación humana se explica pocas veces o hasta solo es aparente. El personaje depende más bien del instinto, de la voluntad o de una idea gobernante, y las ‘figuras’ (un término usado por Kaiser en *Vision und Figur* para distinguir sus ‘personajes’ de las entidades realistas) en la narración son a menudo grotescas, abstracciones excéntricas de la realidad o imágenes cuasi-alegóricas de la humanidad. Aunque esta tendencia a la abstracción es menos pronunciada en la mayoría de las novelas que [...] en el drama, los personajes de la novela expresionista tienden a ser tipos representativos en vez de individuos completamente desarrollados” (“character in expressionist fiction is not understood or developed in a rational, psychologically consistent manner; human motivation is seldom explained or even apparent. Instead, character is a function of instinct, will, or governing idea, and the ‘figures’ (a term used by Kaiser in *Vision und Figur* to distinguish his ‘characters’ from realistic ones) in a narrative are often grotesque, eccentric abstractions from reality or quasi-allegorical images of mankind. Although this tendency towards abstraction is less pronounced in most novels than it is [...] in the drama, the characters in an expressionist novel tend to be representative types rather than fully rounded individuals”).

precio la apariencia de la vida y le ofrecen al lector un asidero tan cómodo. Hasta el nombre, con el que le toca necesariamente revestirle, constituye una molestia para el novelista²⁰.
(1584-1585)

Este principio, que exige del lector que se concentre en la interioridad de los protagonistas para conseguir identificarlos y diferenciarlos –interioridad que, repetimos, no hay que asociar con el tratamiento psicológico intimista del personaje en Virginia Woolf o James Joyce– acarrea una borradura de las características exteriores de aquellos. El mecanismo salta a la vista en las obras de Kafka. En *El castillo*, por ejemplo, ignoramos todo acerca de la apariencia del agrimensor K.: lo vemos actuar, hablar, desplazarse y agarrarse con una voluntad férrea a la esperanza de lograr entrar un día en el castillo y comprender lo que está pasando allí, cuáles son las reglas misteriosas que lo rigen. En contraste, de su pasado, su aspecto físico, su mirada, no sabemos nada.

Y el procedimiento es aún más notable en *La metamorfosis*, porque si existe un texto en el que hubiese sido útil disponer de indicios morfológicos precisos, es este. Pero Kafka prefiere valerse de esta indeterminación para perturbarnos mejor en nuestras representaciones y amplificar así el carácter resueltamente fantástico de la *nouvelle*. Deja, pues, una gran libertad de imaginación al lector, contentándose con señalarle en el primer párrafo de la obra que Gregorio Samsa, al despertar,

se encontró en su cama convertido en un insecto monstruoso. Estaba echado sobre el quitinoso caparazón de su espalda, y al levantar un poco la cabeza, vio la figura convexa de su vientre oscuro, surcado por curvadas durezas, cuya prominencia apenas si podía aguantar la colcha, visiblemente a punto de escurrirse hasta el suelo. Innumerables patas, lamentablemente escuálidas en comparación con el grosor ordinario de sus piernas, ofrecían a sus ojos el espectáculo de una agitación sin consistencia²¹.

Vale por otra parte la pena, a propósito de esto, dar un rodeo por las numerosas ilustraciones pictóricas y cinematográficas de la famosa “cucaracha” kafkiana, cada cual más caprichosa que la anterior, pasando del escarabajo a la araña y del soldado con una armadura hecha de insectos a un monstruo indefinible²².

Sin embargo, Kafka no para allí: va incluso más allá de la ausencia de marcas identificatorias al sugerir repetidas veces que la apariencia de un solo y mismo objeto puede resultar cambiante.

²⁰ “n’est plus aujourd’hui que l’ombre de lui-même. C’est à contrecœur que le romancier lui accorde tout ce qui peut le rendre trop facilement repérable: aspect physique, gestes, actions, sensations, sentiments courants, depuis longtemps étudiés et connus, qui contribuent à lui donner à si bon compte l’apparence de la vie et offrent une prise si commode au lecteur. Même le nom dont il lui faut, de toute nécessité, l’affubler, est pour le romancier une gêne”.

²¹ Franz Kafka, *La metamorfosis*, en *Obras completas*, op. cit., vol. 2, p. 391.

²² La misma indefinición esquemática caracteriza las figuras escuálidas dibujadas por Kafka. Cf. el Apéndice, punto 7.3.15. Aparece asimismo en obras de teatro expresionistas como *Asesino, esperanza de las mujeres* (1907) de Oskar Kokoschka y *Despertar* (1914) de August Stramm, a través de personajes genéricos: el Hombre y la Mujer, Ella, la muchedumbre.

En este sentido, las descripciones consagradas a Klamm, el Jefe del Despacho número X del castillo, son elocuentes. Uno de los personajes dice de él:

la persona de Klamm es conocida en la aldea; algunos le han visto, todos han oído hablar [de él] y los testimonios directos, los rumores que corren, e incluso las intenciones engañosas, han [con]tribuido a crear una imagen de Klamm que debe ser exacta en conjunto. [...] No obstante, los detalles de la imagen varían, pero varían tal vez menos que los de la persona misma de Klamm. Se dice que su exterior es distinto cuando llega a la aldea que cuando la abandona, que no tiene el mismo físico antes y después de tomarse su cerveza, que cambia cuando duerme, cuando vela, cuando habla, cuando está solo y, lo que se comprende fácilmente tras esto, es que es completamente distinto en el castillo. No obstante, incluso en la aldea, esos cambios son ya importantes. Se señalan en él diferencias de talla, de actitud, de corpulencia, hasta su barba se modifica²³.

Tal mutabilidad potencial de lo que es supuestamente permanente intriga e incluso desestabiliza altamente, y eso tanto más cuanto que viene acompañada y reforzada por una inestabilidad permanente del sentido:

[...] es imposible crear un justo centro, imposible ser imparcial en el tema del valor de las cartas, pues ¿no cambian éstas constantemente de valor? Las reflexiones a que pueden dar lugar es posible que duren una eternidad; sólo la casualidad hace que se detenga en tal o cual momento de su progresión, y la opinión que se tiene de las cartas es, pues, también casual²⁴.

Todo parece por lo tanto haber sido calculado para que, mediante el sentido y la apariencia ambiguos, se pusiese en movimiento un universo absurdo, privado de toda justificación. Y veremos más adelante que lo absurdo de las situaciones en las que están involucrados los protagonistas forma parte de este rechazo global de toda idea de motivación, de funcionamiento por el principio de causa a efecto.

En la misma perspectiva, cabe subrayar la aparición en España de varias novelas de Ramón Gómez de la Serna, que optan por un personaje “plano”, es decir, según la terminología de Edward Morgan Forster, desprovisto de complejidad personal propia²⁵. Es el caso, entre otros, del extraño Gustavo, “el Incongruente”, así como de las mujeres enamoradas con las que entabla contacto en la primera novela de la serie que compone la “nebulosa” ramoniana. De hecho, Gustavo carece cruelmente de identidad y es falto de auténtica caracterización, erigiéndose a lo

²³ Franz Kafka, *El castillo*, en *Obras completas, op. cit.*, vol. 3, p. 959.

²⁴ *Ídem*, p. 1010.

²⁵ Utilizamos la oposición que Forster propone entre personaje “plano” y personaje “redondo” porque ilustra de manera adecuada la diferencia fundamental que hay entre un protagonista ramoniano o tomeano y un personaje realista de la segunda mitad del siglo XIX. Somos conscientes de que las opiniones críticas del británico nacen en un contexto literario determinado, tardorrealista, que valoriza la escritura basada en la expresión de una profundidad psicológica del personaje y enjuicia con severidad a los autores que elaboran entidades ficticias diferentes y desprovistas de tal psicología. A pesar de todo, dejando a un lado los prejuicios implícitos vehiculados por la teoría de Forster, nos parece interesante el matiz ilustrativo que propone, de ahí su presencia en nuestro análisis. En otras palabras, usamos el calificativo “plano” sin sentido peyorativo y sin excluir una posible densidad del personaje literario.

largo de las páginas y los capítulos desconexos de la obra como un potente antagonista de la redondez propia del personaje realista²⁶.

De forma más o menos simultánea en Europa²⁷, se observa así una multiplicación de los protagonistas de rasgos expresionistas, que responden, cada uno a su manera e implícitamente, al décimo punto de la doctrina futurista propuesta por Marinetti, una norma que recomienda “destruir en la literatura el Yo”, es decir, aniquilar todo lo relacionado con la psicología y con los principios de verosimilitud²⁸.

De envolturas únicas que albergan actitudes psicológicas disecadas con paciencia, las figuras emblemáticas de los textos vanguardistas en prosa se transforman en meros vehículos y soportes de nociones de orden universal que las sobrepasan; son “tipos de su tiempo con todas las contradicciones irresueltas de este, esto es, certeras encarnaciones del hombre moderno”²⁹. Antonio del Rey Briones demuestra claramente, a propósito de las novelas ramonianas, que los personajes en sí mismos no interesan al autor; es su dinamismo externo –frenesí de experiencias nuevas, de amores, de fantasías, relacionado con la pasión vanguardista por la velocidad– el que les otorga cierta consistencia vital y los transforma en “superficies” en las que el autor gusta de proyectarse y que impregna de distintos estados de ánimo³⁰. Privados de “proyecto vital propio”³¹, individualizador, vagan como marionetas desencantadas en un mundo caótico, vacilando entre los “estímulos contrapuestos o voces múltiples”³² que irradian sus mentes.

De esta manera muy específica de considerar y construir el personaje, los defensores del *Nouveau roman* francés, a imagen de Sarraute, así como de los teatros del absurdo, conservarán numerosos principios. Al igual que Javier Tomeo que, ya desde sus primeras creaciones, nos desgana figuras de antihéroes difícilmente descifrables, opacos, que no satisfacen las exigencias del “parecido”, de lo “casi vivo”.

Es no obstante conveniente, antes de sumirnos en el examen de la construcción del personaje tomeano, insistir en una bipartición recurrente que escinde a los antihéroes de nuestro autor en

²⁶ Cf. Antonio Sobejano-Morán, “Aspectos modernistas en *El incongruente*, de Ramón Gómez de la Serna”, en Derek W. Flitter (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (21-26 de agosto de 1995, Birmingham)*, vol. 4, “Del Romanticismo a la Guerra Civil”, University of Birmingham, 1998, pp. 268-274.

²⁷ Tanto *El incongruente* como *El castillo* son del año 1922, concomitancia que Gómez de la Serna pone de relieve en el prólogo de 1947 a la segunda edición de su novela: “y conste que entonces no había Kafka ni kaskismo pues Kafka muere el año 1924 y hasta 1926 no aparecen en su idioma sus primeras obras, consagrándole Francia algunos años más tarde y volviéndose sólo entonces universal y citable” (*El incongruente*, Barcelona, Blackie Books, 2010, p. XV).

²⁸ Cf. Filippo Tommaso Marinetti, *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, consultado en <<http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/manitec.html>>.

²⁹ Así las caracteriza Juan Herrero-Senés en su artículo “Nihilismo y jovialidad: escorzo del protagonista de la novela de vanguardia española” (*Bulletin of Spanish Studies*, vol. 88, núm. 3, 2011, p. 388).

³⁰ Antonio del Rey Briones, “Novela de vanguardia: Ramón Gómez de la Serna”, en Javier Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España*, op. cit., pp. 243-245.

³¹ Cf. Juan Herrero-Senés, art. cit., p. 389.

³² *Idem*, p. 390.

dos grupos distintos. Aunque no se puede hablar de una verdadera tipología, por su escasa extensión, cabe subrayar el hecho de que las novelas del aragonés suelen basarse en un desequilibrio llamativo entre unos personajes omnipresentes, dominantes e intrusivos, y sus semejantes que, en cuanto a ellos, están dominados, pasan casi desapercibidos y son mucho más tímidos. Tal desigualdad de los personajes puede alcanzar proporciones extremas, puesto que, en varias obras, el interlocutor sometido hasta tiende a desaparecer por completo, en otras palabras, es propenso a transformarse en mera presencia conocida del lector pero no representada verbalmente hablando en el texto. Ese se vuelve por lo tanto una presencia pasiva y muda, cuyo único papel consiste en escuchar pacientemente a la figura dominante. Pertenecen a esta categoría, siguiendo el orden cronológico, *Los enemigos* (1974), *El castillo de la carta cifrada* (1979), *El cazador de leones* (1987) y *El canto de las tortugas* (1998).

Ahora bien, todas estas novelas, o, más bien, los individuos que las pueblan, adoptan un modo de expresión indirecto: el diario íntimo (1974 y 1998), la carta (1979) o el teléfono (1987), herramientas las tres que dejan al receptor-destinatario la libertad de callar si así lo desea, gracias a las distancias espaciales y/o temporales. Cabe además apuntar, en este sentido, que *El castillo de la carta cifrada* presenta una estructura doblemente compleja, teniendo en cuenta que el destinatario de la carta escrita por el Marqués de W, el Conde de X, no aparece en el relato, pero que, además, todas las palabras del Marqués susodicho llegan a nuestros oídos a través de su fiel criado Bautista y que este no pronuncia ni una sola palabra durante el encuentro con el dueño, contentándose con repetirnos, en una analepsis gigantesca, las interminables explicaciones y recomendaciones solipsistas del Marqués. Terminamos así olvidando paulatinamente la mediación de Bautista, cuya existencia se vuelve cada vez más dudosa, igual que la del destinatario de la carta, el Conde de X.

La recepción de las palabras o los escritos de los otros personajes novelescos no se ve desdoblada de la misma manera. Permanece vinculada con un solo intercambio interlocutivo, ya que los diarios íntimos se destinan a un interlocutor, o desconocido y universal, o claramente identificado, mientras que el teléfono ofrece al protagonista la escucha silenciosa de una mujer con la que logró contactar por primera vez gracias a un error de numeración y que no se manifiesta ni una sola vez en el texto³³. Y ello a pesar de que tanto los diarios como la llamada telefónica les permitan a los distintos locutores transcribir y narrar conversaciones que han tenido antes de expresarse oralmente o por escrito.

³³ Quizás podamos interpretar esta escenificación como un guiño a *El incongruente* de Gómez de la Serna, novela en la que una mujer escoge en la guía telefónica, al azar, el nombre de Gustavo y le envía un telegrama para invitarlo a visitarla (Cf. *op. cit.*, capítulo XVIII, “Un telegrama”, pp. 85-88). En *El cazador de leones* parece invertirse el fenómeno, un fenómeno que se repite aún más explícitamente en otros textos de Tomeo, como, por ejemplo, en *La ciudad de las palomas*.

Las “presencias” de todos estos interlocutores primarios tienen por punto común, igual que en el caso de Bautista, su inconsistencia y su casi imposible credibilidad, ofreciéndonos así una imagen cruel de la soledad y el aislamiento de los locutores. De hecho, la existencia del criado se limita, en *El castillo de la carta cifrada*, a un solo pronombre personal insertado en un inciso, en el incipit del texto: “— No se preocupe, Bautista, y deje de temblar —**me** dijo aquella mañana el señor Marqués—. Lo que voy a encargarle es fácil. No soy de los que piden peras al olmo”³⁴. La figura ya difuminada de Bautista —típico nombre de mayordomo— desaparece a continuación detrás de la verborrea del Marqués.

De modo semejante, en *El cazador de leones*, observamos pura y llanamente la negación completa del derecho a la palabra de la interlocutora, cuyas escasas declaraciones solo aparecen transcritas por el cazador Armando Duvalier en su interminable soliloquio:

¿me recuerda ahora? ¿Le dice algo mi nombre? [...] ¿No recuerda que mientras estábamos hablando se le quemó lo que tenía puesto en el fuego? ¡Ah, por fin! ¡Por fin se acuerda! ¡Claro que sí, era imposible que lo hubiese olvidado! ¡Sí, sí, Armando Duvalier! [...] Dígame ahora cómo van sus cosas. ¿Le tocó la lotería? ¿Va a decirme que estoy hablando con una millonaria que está preparando sus maletas para dar la vuelta al mundo? ¿No le tocó? ¿No tuvo usted suerte? No se preocupe, otra vez será³⁵.

Forzoso es reconocer que la existencia del leal Bautista y de la oyente a la que Armando nombra indiferente y significativamente Rosaura, Rosamunda, Lucrecia, Dulcinea o Nicolasa, es más que hipotética³⁶.

En el caso de las dos novelas que componen las extremidades de nuestra selección, a saber, *Los enemigos* y *El canto de las tortugas*, la situación de interlocución y, por lo tanto, el pacto de lectura son fundamentalmente diferentes³⁷. Los autores de los diarios, el ex-profesor Leonardo Zambrana y Gómez de la Universidad de Cuernavaca y el hombre recién llegado a una apacible

³⁴ Javier Tomeo, *El castillo de la carta cifrada*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 9. El subrayado es nuestro. Seguiremos citando esta edición.

³⁵ Javier Tomeo, *El cazador de leones*, Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 9-11. Citaremos siempre por esta edición.

³⁶ Estos nombres son además total y obviamente literarios.

³⁷ El concepto de “pacto de lectura”, o “contrato de lectura”, remite a numerosas investigaciones teóricas, pero más específicamente a los trabajos de “teoría de la recepción” llevados a cabo por la “Escuela de Constanza”. Se relaciona estrechamente con las nociones de “horizonte de expectativas” de Hans Robert Jauss (cf. *Para una estética de la recepción*, 1978) y de “lector implícito” de Wolfgang Iser (cf. *El acto de leer: teoría del efecto estético*, 1972). Vincent Jouve explica al respecto que toda obra literaria “propone simultáneamente una historia y sus instrucciones de uso. Una serie de señales indica según qué convenciones el libro requiere ser leído. El conjunto de tales indicaciones constituye lo que llamamos el ‘pacto’ o el ‘contrato de lectura’. Este se suele trabar en dos emplazamientos privilegiados: el paratexto y el incipit” (“propose à la fois une histoire et son mode d’emploi. Une série de signaux indique selon quelles conventions le livre demande à être lu. L’ensemble de ces indications constitue ce qu’on appelle le ‘pacte’ ou le ‘contrat de lecture’. Il se noue à deux emplacements privilégiés: le paratexte et l’incipit”; *La poétique du roman*, Paris, Sedes, 1999, p. 11). En otras palabras, el pacto de lectura consiste en “un acuerdo tácito entre el autor y el lector en torno a un texto, un encuentro de sus anticipaciones recíprocas”, es decir, un encuentro de “los conocimientos y los objetivos del lector con la materia de un texto y las intenciones de su autor” (Jocelyne R. Silver, *Nathalie Sarraute: le pacte de lecture*, University of Maryland, 2005, pp. 1 y 19: “une entente tacite entre l’auteur et le lecteur autour d’un texte, une rencontre de leurs anticipations réciproques”; “les connaissances et les objectifs du lecteur avec la matière d’un texte et les visées de son auteur”).

aldea tras haber pasado una temporada en el psiquiátrico, respectivamente, narran su propia existencia en primera persona de singular a un lector o varios lectores que anhelan ver concretarse, pero cuya recepción adecuada de sus documentos no pueden asegurar con toda certidumbre. Además, y como sucede en todo diario auténtico, sus discursos implican implícitamente un pacto de sinceridad con el lector potencial, pacto que figura en la base de toda empresa autobiográfica.

Evidentemente, la ausencia de identidad entre los nombres del personaje, del narrador y del autor del libro resta autenticidad a las obras, enseñándonos que estamos frente a dos novelas que imitan el verdadero pacto autobiográfico, tal como hacían numerosas creaciones del siglo XVIII, elaboradas reproduciendo los distintos modelos formales de la literatura íntima –las cartas, las memorias y, algo más tarde, el diario íntimo–³⁸. Ambas obras se leen por lo tanto plenamente como ficciones, pero la elección de uno de los subgéneros de la autobiografía como medio de expresión resulta ser rico en implicaciones respecto a la psicología de los personajes, como veremos ahora.

En *Los enemigos*, el antiguo profesor mexicano se dedica a la escritura de su diario entre el 2 de febrero y el 19 de abril de 188...³⁹. Empieza presentándose y explicando detalladamente y con muchos argumentos su situación de fugitivo refugiado en París con un hijo de seis años. Afirma que son víctimas de “un vasto sistema de espionaje permanente” (10) creado por los congregacionistas, que quieren asesinarlo y raptar a Manuelito para “entronizarle luego como rey de esa siniestra secta que tanto se complace en el crimen” (10), porque es un niño inteligente, culto y hermoso. Ha tomado la decisión de redactar un diario para “facilitar a la policía todas las pistas necesarias para que, llegado el caso, pueda desenmascarar a los culpables de [su] ruina” (14)

³⁸ Cf. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 27. José María Pozuelo Yvancos explica que el problema de la sinceridad es omnipresente en todos los subgéneros de la autobiografía, a pesar del carácter ficcional de numerosos textos llamados “autobiográficos”. Cf. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona, Crítica, 2006, pp. 34 y ss.; “Autobiografía: del tropo al acto de lenguaje”, en María Ángeles Hermosilla Álvarez y Celia Fernández Prieto (eds.), *Autobiografía en España: un balance (Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001)*, Madrid, Visor, 2004, p. 180. La autobiografía es un lenguaje de la intimidad, una expresión de la verdad personal que atrae al lector por sus supuestas autenticidad y capacidad de revelación de secretos ocultos y de mecanismos íntimos conocidos por él. La confesión autobiográfica facilita una proximidad mayor con el lector por ser, en principio, sincera, directa y desprovista de artificios, por pertenecer al grupo de las parresias, de los “discursos de verdad que el sujeto es susceptible y capaz de decir sobre sí mismo, [bajo] un número determinado de formas culturalmente reconocidas y caracterizadas, se trate por ejemplo de la confesión o del examen de conciencia” (Michel Foucault, *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France (1983-1984)*, Paris, Gallimard-Seuil, 2009, p. 5: “discours de vérité que le sujet est susceptible et capable de dire sur lui-même, [sous] un certain nombre de formes culturellement reconnues et typées, que ce soit par exemple l’aveu, la confession, l’examen de conscience”). Sobre la complejidad del pacto autobiográfico, véase el comentario de Estrella de Diego a *La vida secreta* de Gala Dalí (epílogo a Gala Dalí, *Carnets intimes*, Paris, Michel Lafon, 2012, pp. 116-119).

³⁹ Es posible situar la acción a finales del siglo XIX gracias al epílogo en forma de informe psicológico firmado por tres médicos parisinos llamados Legrand, Lasegue de la Charrière y Bourboutin, y fechado del “20 de mayo de 188...” (p. 229) en París. Cito la primera edición: Javier Tomeo, *Los enemigos*, Barcelona, Planeta, 1974. Todas las referencias ulteriores proceden de esta edición, ya que la última edición de esta obra por Alpha Decay (2010), revisada por el autor, suprime la parte final del relato, tan relevante en nuestra opinión.

y apuntará en sus páginas sus impresiones, presentimientos e ideas, “parcela[s] de la Gran Verdad fraccionada” (15). Cada día, ocultará el diario debajo de una baldosa que enseñó al comisario Duhamel y “que [este] únicamente podrá ordenar levantar cuando quede del todo confirmada [su] desaparición definitiva” (16)⁴⁰.

Los textos tienen así un destinatario privilegiado, el comisario Duhamel⁴¹, al que van dedicados varias “notas especiales” y fragmentos del diario en forma de cartas⁴², y varios destinatarios secundarios, los colegas de la policía parisina, que se dejan adivinar en todo el diario detrás del pronombre personal “ustedes”. Es fácil entender que si tenemos acceso a los escritos de Zambrana es porque les ha sucedido algo nefasto al padre y al hijo y que Duhamel ha debido, como último recurso, violar el secreto del famoso escondrijo. Sin embargo, los cimientos de este dispositivo enunciativo se ven de golpe puestos en tela de juicio unas quince páginas antes del final de la novela, cuando el profesor menciona una conversación que tuvo con la portera de la casa, durante la que esta mantuvo que no existía ningún comisario Duhamel en la capital. Aunque Zambrana no consigue consentir la irrealidad del investigador, aparece claramente que el fugitivo vive en un universo inventado de cabo a rabo y movido por la locura, lo que tiene por efecto desacreditarlo y romper el pacto de lectura que había sido establecido, incluso implícitamente, desde el principio de la aventura⁴³. La figura del interlocutor justiciero de calidad, dispuesto a investigar, resolver el misterio y castigar a los culpables, se desvanece en las múltiples invenciones del protagonista y, para dar el último toque a esta bifurcación del argumento, el informe de los médicos califica la enfermedad del profesor de lipemania, es decir, melancolía, “con alucinaciones y delirio de persecución” (227) y la de su hijo adorado de “idiotismo” (228), incitándonos así a

⁴⁰ Cabe señalar aquí la existencia de una intertextualidad aleatoria notoria con el famoso “Informe sobre ciegos”, de Ernesto Sábato (en *Sobre héroes y tumbas*, 1961).

⁴¹ No podemos dejar de recordar al actor y editor-traductor francés Marcel Duhamel (1900-1977), que vivió en el barrio de Montparnasse en los años 30, donde frecuentó el grupo de los surrealistas, y que creó en la editorial Gallimard, en 1945, la “Colección negra” (“Série noire”) en la que se publicaron varias novelas negras anglo-americanas (de Peter Cheyney, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Horace McCoy, W. R. Burnett, Chester Himes, Robert Bloch, etc.). Escribió en el “Manifiesto de la ‘Colección negra’” que “el detective simpático no siempre resuelve el misterio. De vez en cuando no hay misterio. E incluso a veces no hay detective. Pero entonces?... Entonces permanecen la acción, la angustia, la violencia [...]. Igual que en las buenas películas, los estados de ánimo se traducen por gestos y los lectores ávidos de literatura introspectiva deberán entregarse a la gimnasia contraria” (cf. el texto publicado por Jean-Noël Mouret, *50 ans de Série noire Gallimard 1945-1995*, Paris, FNAC, 1995, p. 2, consultado en <<http://fr.academic.ru/dic.nsf/frwiki/1529974>>: “le détective sympathique ne résout pas toujours le mystère. Parfois il n’y a pas de mystère. Et quelquefois même, pas de détective du tout. Mais alors?... Alors il reste de l’action, de l’angoisse, de la violence [...]. Comme dans les bons films, les états d’âme se traduisent par des gestes, et les lecteurs friands de littérature introspective devront se livrer à la gymnastique inverse”), aportación interesante en relación con la perspectiva expresionista que nos ocupa.

⁴² Cf. pp. 38, 45, 49, 52, 55, 64, 68, 70, 74, 89, 94, 99, 112, 123, 126, 154, 173, 181, 190, 194, 210 y 221. Los fragmentos del diario en forma de cartas son, o pasajes en los que el profesor le dirige directamente la palabra al comisario, o misivas copiadas por aquel a modo de pruebas.

⁴³ Cf. pp. 212-213, en las que el profesor se exclama: “usted tiene que existir, debe existir, porque usted, Duhamel, es la única persona en que puedo confiar. A fuerza de referirme a usted en mi diario, he aprendido a quererle y a respetarle. Es usted, Duhamel, mi único amigo. Nada le exijo a cambio, sólo que exista, porque vivir sin amigos, como decía aquél, significa tanto como morir sin testigos [...]”.

una relectura y nueva interpretación de la obra. Nos vemos por lo tanto una vez más remitidos a una ausencia patente de interlocutor, igual que en *El castillo de la carta cifrada* y *El cazador de leones*. Queda por examinar si el fenómeno se repite en el último libro elegido, *El canto de las tortugas*.

Esta vez, a diferencia de la novela que acabamos de considerar, la locura o, por lo menos, la originalidad sospechosa del autor del diario se encuentra inmediatamente resaltada:

15 de marzo

1

Hace cinco días que vivo en este pueblo. Decidí abandonar la ciudad cuando toda aquella gente se puso de acuerdo para decir que yo era **un tipo que no podía andar suelto por las calles**. Les dejé con un palmo de narices y me instalé en el caserón que hace dos años heredé de un hermano de mi padre. La gente me ha recibido aquí con los brazos abiertos. **Nadie sospecha todavía que puedo causarles algunos problemas**⁴⁴.

El carácter hipotético de los interlocutores directos del personaje, que no son sino animales del lugar a los que entrevista, se señala también rápidamente, a través del gato Roque, que “dice que las arañas no son capaces de hablar y que [es el protagonista] quien se hace las preguntas y quien luego se da las respuestas. [...] Dice que tampoco él puede hablar y que [es el protagonista] quien le hace hablar con [su] propia voz para sentir[se] menos solo” (23). Añade a esto que cree que el hombre “[se] inventa[...] historias y [las] escrib[e] luego en esa libreta” (27). Ahora bien, tales afirmaciones paradójicas nos permiten dudar altamente de la presencia de auténticos interlocutores en el mundo del personaje, igual que es conveniente relativizar la conciencia de este de que está redactando un diario y que debe contar con la posible existencia de algún lector. De hecho, se dirige solo algunas veces a sus lectores potenciales con objeto de explicitar determinadas opciones de escritura. En la página 72, señala que “todo lo que están ustedes leyendo lo escrib[ió], pues esta mañana, aunque haya puesto la fecha de ayer” y, en la página 135, unas pocas líneas tras haber apuntado la fecha del 32 de mayo, observa:

que nadie piense que he perdido un tornillo cuando lea la fecha que he puesto al día de hoy. Lo hice a propósito. Ya sé que no son posibles los treinta y dos de mayo, porque este mes, desde que lo inventaron, sólo tiene treinta y un días. Tengo, sin embargo, buenas razones para recurrir a ese pequeño truco, que, por otra parte, me parece bastante inocuo: necesito creer que continuamos metidos en el mes de mayo porque me asusta entrar en el mes de junio y ver cómo van pasando los días sin que la primavera se decida a regresar⁴⁵.
(135)

La preocupación por cierta justificación está por lo tanto presente, pero parece irrisoria en vista de las constantes alucinaciones auditivas del protagonista. El pacto de lectura se encuentra, pues, una vez más puesto en apuros: el lector duda de todo y no tiene a mano las herramientas

⁴⁴ Javier Tomeo, *El canto de las tortugas*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 9. Los dos últimos subrayados son nuestros. Seguiremos usando esta edición.

⁴⁵ La misma justificación la repetirá el protagonista cinco veces, en las páginas 138, 145, 150, 170 y 174, antes de volver a un calendario más razonable.

que le permitirían comprobar la existencia o inexistencia de los interlocutores de este personaje con sombríos antecedentes psiquiátricos.

Hasta aquí respecto de las cuatro novelas en las que determinados personajes secundarios se hallan borrados por completo o cuya realidad la ponen constantemente en tela de juicio las actitudes del protagonista central. A su lado –y a veces en las mismas obras– se va formando otro grupo de personajes secundarios, más activos y consistentes, pero pese a todo bastante frágiles en su estatuto de seres de papel. Uno de los mejores representantes de esta categoría es Ismael, el hombre al que el sino coloca una noche a unos pocos pasos del jubilado Macario, en medio de una extensión desértica, en *La noche del lobo*. Caídos ambos en el suelo e inmovilizados por sendos tobillos heridos, invisibles el uno por el otro, entablan una conversación para pasar el tiempo, al esperar la probable llegada de socorros a la mañana siguiente.

Para nuestra gran sorpresa, constatamos que el diálogo de ambos hombres, por cierto, de palpable extensión, carece por completo de todo signo no lingüístico, en otros términos, de todos los elementos corporales externos que suelen constituir el comportamiento quinésico. Y ello porque está imposibilitado el contacto visual entre Macario e Ismael, ya que la configuración topográfica de los lugares y la oscuridad impiden que se vean:

alguien suelta una maldición en medio de las tinieblas. Está a menos de veinte metros pero no puede ver a Macario porque, aparte de la oscuridad, el camino hace un recodo y se interponen entre los dos hombres unos cuantos olivos⁴⁶.

La mirada recíproca, tan importante en cualquier conversación a la hora de interpretar las palabras del interlocutor⁴⁷, está ausente, razón por la cual podemos calificar el intercambio verbal de ambos personajes de diálogo “pervertido” y casi imposible, pero asimismo de “comunicación ‘espectral’”⁴⁸, dado el carácter irreal que tienen los interlocutores entre sí. Los actores de la conversación prescinden efectivamente de todos los recursos de control y de identificación habituales: sus nombres son incompletos –ninguno de los dos lleva apellido–, Macario elige un seudónimo y su respectiva presencia corporal es improbable. Ambos aparecen por lo tanto con identidades espectrales y disueltas pero, pese a todo, el diálogo logra desarrollarse hasta

⁴⁶ Javier Tomeo, *La noche del lobo*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 15. Citaremos siempre esta edición.

⁴⁷ Aspecto resaltado por Tomeo en el cuento “Los contertulios” (*Problemas oculares*, Barcelona, Anagrama, pp. 85-95), en el que un grupo de ancianos miopes procura intercambiar opiniones pero siempre termina la tertulia en vocería. El narrador lúcido entiende que “ese brusco debilitamiento de las facultades ópticas y auditivas de mis compañeros de tertulia p[uede] explicar el hecho de que se mostrasen cada vez más agresivos y de que fuesen elevando, de día en día, el tono de voz” (94). Privados de ese aspecto de la comunicación y a fuerza de gritar, los ancianos provocan el derrumbamiento mortal “del viejo artesonado” (95) y desaparecen todos.

⁴⁸ Expresión utilizada por Isabelle Reck en “Proceso comunicativo y comunicación ‘espectral’ en la novelística de Javier Tomeo”, *art. cit.*, pp. 451-452.

ocupar más de cien páginas, respaldado por una única justificación metatextual que aparece en boca de Macario: “[...] para conocer a un hombre es mejor oírle que verle” (51).

Además de esta ambigüedad interlocutiva permanente, cabe resaltar el carácter sospechoso de los personajes mismos y de Ismael sobre todo. De hecho, el lector ignora si este, el agente de seguros perdido en el páramo, existe realmente, ficcionalmente, se entiende, o si se trata de una creación, una fabulación del protagonista Macario, descrito explícitamente como un ser sujeto al desdoblamiento en la duodécima página de la novela. Desde el inicio, permanecemos en la duda y el misterio de la última escena no nos permite salir de aquella: cuando por fin llega la ambulancia, empiezan a gritar los camilleros e Ismael ya no le contesta a Macario. Tal desenlace, abierto y enigmático a un tiempo, estimula al lector a interrogarse acerca del relato que acaba de saborear, por la ausencia de explicaciones que se da a la agitación de los camilleros y al silencio repentino de Ismael. No puede entonces dejar de imaginar a Macario metamorfoseado en loco furioso y de entender el mutismo de Ismael como una metáfora de la desaparición del espectro, del desvanecimiento del doble de Macario en presencia de terceros.

Así pues, se percibe con nitidez hasta qué punto el autor se complace en no satisfacer las expectativas comúnmente admitidas del lector, mediante personajes secundarios voluntariamente dudosos e indeterminados en cuanto a su pertenencia a un nivel diegético preciso.

Se desprende de este procedimiento recurrente una contaminación de los personajes principales, que se vuelven a su vez muy intrigantes para el lector, ya que son objeto de cuestionamientos constantes.

En esta perspectiva, cabe ante todo notar que la mayoría de los protagonistas tomeanos, tanto principales como secundarios, se ve arropada con nombres incompletos y/o genéricos, evocando así enseguida la marcada preferencia expresionista por el anonimato y recordando a numerosos críticos los famosos K. y otros personajes misteriosos de Kafka⁴⁹. En cuanto a Tomeo, prefiere combinar las identidades declinadas de manera incompleta, los nombres más corrientes o más extravagantes, los apellidos directamente inspirados en la literatura o en otras artes, las identidades profesionales y las caracterizaciones situacionales. He aquí algunas ilustraciones de estas distintas posibilidades: no es raro ver aparecer abreviaturas⁵⁰ tales como el Conde W. y Diodoro H. (*Problemas oculares*), Sabino H. (*Los nuevos inquisidores*), Juan M. (*Diálogo en re mayor*), Juan D. y H. J. Krugger (*Amado monstruo*), Juan H. (*La patria de las hormigas*), etc., que contrastan

⁴⁹ Pensamos en K., de *El castillo*; el embaucador, el soltero o el comerciante, de *Contemplación*; el oficial, el viajero y el condenado, de *La colonia penitenciaria*; Odradek, de “Preocupaciones de un jefe de familia”, en *Un médico rural*, o aún Josef K., de “Un sueño”, en la misma obra, y de *El proceso*.

⁵⁰ Abreviaturas que, por lo general, volveremos a encontrar en las referencias a las coordenadas espaciales (el pueblo de T., la Ópera de H., etc.), conjuntamente a la mención de lugares imaginarios tales como el país de Benujistán, en *Preparativos de viaje* o la República de Bolongo, en *El cazador de leones*.

singularmente con otras identidades grandilocuentes pero poco creíbles, suertes de dobles paródicos de personajes decimonónicos, como don Antolín Estebáñez de la Gondolera y don Emigdio Cantalarrana (*Problemas oculares*), Gastón de Puyparlier, Aristides Rousselin, Horace Legrand, François y Ninette Récamier y Hélène de Saint-Chaumont (*El discutido testamento de Gastón de Puyparlier*) o aún Leonardo Zambrana y Gómez de la Costilla (última edición de *Los enemigos*). A estos personajes se agregan múltiples Juanes, Ramones y Rafaelés, acompañados por personajes femeninos que pueden llevar los nombres también muy banales de María o Anita. Ellos asimismo encuentran sus contrarios en la persona de los Rigoberto, Balbina, Adolfo o Indalecio, cuya originalidad deja entrever la improbable existencia. Y para terminar, se observa la presencia de personajes totalmente anónimos, que suelen compartir sus experiencias usando la primera persona de singular –aparecen en todos los volúmenes de cuentos y de microrrelatos–, así como de protagonistas caracterizados por su pertenencia a determinado gremio o por alguna función jerárquica. Buenos ejemplos de ello son el mayordomo miope, en la novela homónima; el Señor Consejero Delegado para la Investigación de Nuevos Mercados, el Director de Viajes Ultraoceánicos y el Habilitado, en *Preparativos de viaje*; los leñadores, en *Cuentos perversos*, y el Capitán y el Alférez primero, el Loco y el Médico, el Domador y el Payaso, en *Historias mínimas*. Numerosos individuos reciben también apodos inspirados en estados pasajeros, en el género al que pertenecen o en sus relaciones familiares, a imagen a semejanza de los Guerreros A y B, los Vagabundos primero y tercero, el Hijo y el Padre, el Niño y la Madre, el Hombre y la Mujer, así como los Esqueletos A y B, de *Historias mínimas*.

Sería legítimo pensar que las oposiciones que surgen entre las categorías citadas son significativas respecto de la complejidad de las personalidades elaboradas por el autor, pero no hay nada de eso. De hecho, los Juanes no tienen nada que envidiar a los personajes que se benefician de identidades nominales más complejas, como si el nombre no fuese en realidad más que una formalidad, una suerte de obligación narrativa a la que el escritor se somete más o menos de buen grado. Es a este propósito sintomático el escaso entusiasmo manifestado por el narrador de *Los misterios de la Ópera* a la hora de presentar y poner en escena a sus criaturas:

una mujer, *caracterizada de Brunilda*, entra en el sótano por una puerta ojival, recorre lentamente el pasillo y se sienta en un banco dispuesto frente a una larga mesa tras la que aparece sentado un hombre vestido de negro. En la pared del fondo, es decir, tras la mesa, amplio ventanal de cristales traslúcidos. El hombre vestido de negro –*a quien, para simplificar las cosas, llamaremos a partir de ahora Juez*– tiene alrededor de cincuenta años y una curiosa cabeza en forma de pera invertida. [...]
 Junto a la puerta hay otro hombre montando guardia. Esa puerta comunica con otra sala que, a su vez, se comunica con otros aposentos secretos y, a través de esos aposentos, con los interminables subterráneos del Teatro. Ese hombre –*a quien a partir de este momento llamaremos Portero*– no parece demasiado inteligente. [...]

*Una vez hecho este preámbulo, empecemos sin más dilaciones nuestro relato*⁵¹.

El tono utilizado aquí es el del “paso obligado”, frío y distante, y las elecciones del narrador parecen guiadas por una búsqueda de claridad y simplicidad, más que por la motivación creativa. Además, los objetos y los lugares gozan de un protagonismo cuantitativo tan importante, sino más, como el de los personajes, al menos en esta sucinta presentación que resulta ser fundamental por situarse en el inicio del texto.

Es importante percibir que tal indiferencia hacia el individuo se manifiesta asimismo cuando el narrador o el protagonista aplican a su interlocutor distintas identidades, como lo hacen Armando Duvalier en *El cazador de leones* o el violinista fracasado Dagoberto en *Diálogo en re mayor*. Al fin y al cabo, poco importa el nombre, fútil emanación que no traduce en modo alguno el alma de los personajes y parece en consecuencia poder elegirse al azar o según los caprichos del espíritu creador o incluso del personaje mismo, que decide a veces inventarse nuevas identidades. Es el caso de Macario, que se presenta a Ismael como el poeta Alejandro de la Iglesia en *La noche del lobo*, o del protagonista del cuento “El hotel de los pasos perdidos”, publicado en *Cuentos perversos*, que multiplica los disfraces y los nombres que los completan⁵². La identidad, de la que el nombre forma parte, es por lo tanto susceptible de ser objeto de puestas en escena definitivamente lúdicas y mendaces.

Sin embargo, nuestro análisis resulta ser inexacto y reductor en algunas circunstancias específicas en las que la simbología tradicional del nombre puede desempeñar un papel de insistencia y erigirse como un marcador y un revelador de la presencia o la ausencia de determinados rasgos característicos o de una situación existencial. Esto sucede principalmente cuando aparecen identidades insólitas bajo nuestras latitudes y que dan la impresión de salir directamente de algún diccionario de los nombres raros o del santoral, al que Tomeo recurre con cierta frecuencia en los incipits de sus novelas y los membretes de sus diarios novelados.

La noche del lobo nos proporciona un ejemplo valioso de elección estratégica de las identidades nominales, pese a la débil originalidad de algunas de ellas. Como hemos señalado, Macario elige el nombre Alejandro de la Iglesia para presentarse a Ismael y no lo hace por casualidad, todo lo contrario. Una rápida ojeada a cualquier diccionario de los nombres nos enseña que “Alejandro” es una voz de procedencia griega, que evoca al defensor, al protector, al que es capaz de ahuyentar al enemigo. La astrología suele describir a los Alejandro como hombres responsables de carácter dominante, provistos de un buen espíritu de iniciativa que les permite desarrollar con

⁵¹ Javier Tomeo, *Los misterios de la Ópera*, Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 11-13. Los subrayados son nuestros. Nos basaremos siempre en esta edición.

⁵² Además de su verdadero nombre, el personaje afirma en varias ocasiones llamarse el señor Martínez de la O., pero también Indalecio H., consejero comercial de la embajada de J.

éxito sus ideas y proyectos. Algo narcisistas, necesitan constantemente sentirse valorados y admirados por sus semejantes. Muchos personajes célebres llevaron este nombre: basta con mencionar, entre otros, al emperador Alejandro Magno, al poeta ruso Aleksander Pushkin y al novelista y dramaturgo francés Alexandre Dumas. En cuanto al apellido “de la Iglesia”, ilustra metafóricamente la soledad y el abandono padecidos por el protagonista, puesto que tiene una relación directa con los niños que sus padres abandonaban en las puertas de las iglesias por falta de medios económicos, con la esperanza de que la Providencia cuidase de ellos.

La onomástica elegida por Macario es, pues, muy simbólica y desvela su dificultad a aceptar su condición de hombre rechazado y frustrado, así como su necesidad de soñar con otras perspectivas que le otorguen más prestigio y reconocimiento, aunque solo sea proyectándose en un mundo de imaginación y fantasía.

Más se puede proseguir la interpretación con el nombre “real” del jubilado solitario: Macario viene de la raíz adjetival griega *makar*, “feliz”, de donde el calificativo *makarios*, “que ha alcanzado la felicidad, difunto”. Es un reflejo perfecto de la muerte social del protagonista y una verdadera formulación irónica del narrador en contra de un hombre que finge estar dichoso, aunque ha renunciado al contacto con sus semejantes, vive aislado en un pajar desprovisto de ventanas y limita su percepción del mundo a las realidades ficticias de Internet. Pero este nombre, además del simbolismo evocado, remite astutamente al carácter esperpéntico del universo y del personaje desarrollado por la instancia narrativa a lo largo de la obra. Macario es, de hecho, un descendiente directo del difunto valleinclinés, cuyo retraimiento potenciaba la auténtica comprensión del mundo de los vivos.

Pese a todo, forzoso es reconocer que, globalmente, el nombre y el apellido no cumplen una función determinante en el proceso de individuación de los personajes literarios tomeanos. Responden más bien a un deseo y una búsqueda de universalización e impiden toda identificación superficial del lector con el protagonista –demasiado banal o excéntrico– pero facilitan en cambio una compenetración más profunda, de tipo existencial, entre estos.

Prosiguiendo nuestro análisis del protagonista tomeano, podemos observar que este suele ser presentado de manera muy somera al lector y descrito mediante indicaciones mínimas y poco comunes en cuanto a sus rasgos físicos⁵³. El autor concede poca importancia a los componentes obligados de la descripción realista –tamaño, silueta, color de los ojos y del pelo, etc.– y prefiere concentrar su atención en características aparentemente secundarias pero muy sugestivas y en las pequeñas asimetrías corpóreas que perturban las regularidades bien establecidas. Su mirada,

⁵³ Nos limitamos en estas consideraciones a las novelas, puesto que la extensión reducida de los microrrelatos y los cuentos dificulta lógicamente toda descripción detallada.

dirigida por un anhelo de selección evocadora y de evidenciar todo defecto, se niega a todo reflejo fotográfico y toda forma de atenuación empática: es el del maestro en bosquejo caricaturesco, que rechaza terminantemente, e incluso a veces de manera explícita, toda descripción objetiva y minuciosa.

Las primeras páginas de *La máquina voladora* son, en este sentido, ejemplares, puesto que ofrecen un desvío no disimulado del gancho tradicionalmente realista. El narrador justifica así, en varios comentarios de tonalidad metaliteraria, su entrada en materia lagunosa:

Tribunal de la Santa Inquisición reunido en la Sala de Sentencias del castillo de P.

A partir de esa somera información inicial, cada lector debería ya imaginar todo lo que hace referencia a esta Sala, es decir, todos los detalles puramente escenográficos. Resulta arriesgado, ciertamente, limitar la fantasía de la gente y ofrecer una descripción del escenario de los hechos que pueda estar por debajo de la capacidad de ensueño de algunos de nuestros posibles lectores. [...]

Podríamos pues prescindir del escenario (confiando, eso sí, en la fértil imaginación del lector) y, sin dar más rodeos, introducirnos en la parte puramente sustantiva y dinámica de esta historia. [...]

Sabemos, sin embargo, que hay gente que carece de imaginación, o que la posee en grado mínimo, así que, en deferencia a esos hipotéticos lectores, trataremos de describir la Sala de Sentencias en las que va a desarrollarse esta historia⁵⁴.

Sigue una descripción de la arquitectura y disposición de los lugares cuya precisión sorprende, por su rareza, en una obra de Tomeo. Pero en vano esperamos el mismo esfuerzo respecto de los miembros del Tribunal inquisitorial y sus súbditos. A propósito de ellos, el lector solo se entera de lo siguiente: el Escribano es “descolorido” y padece una “seca tosecilla”, mientras que el Dominico Asesor de “gélida mirada” y que lleva anteojos parece “hecho de porcelana” y es “impúdicamente calvo”. Los Maceros que vigilan la entrada ostentan una “tosca expresión” (10-11). De los tres dignatarios solo conocemos el cargo y, de manera muy vaga, una corpulencia más que aproximativa: “Preside el Tribunal el Obispo de T., Viceinquisidor General. Sentado a su derecha está el Obispo Auxiliar de S., y a su izquierda el Obispo de K., más gordo este que los otros dos” (11). En cuanto al Fiscal, es “un hombre de mediana edad y mirada centelleante, con traje talar y birrete negro” (11). Comparten todos algunos rasgos poco habituales, a menudo asociados por la frenología con el idiotismo: “son individuos de acusado prognatismo, orejas en forma de asa y arcos ciliares muy desarrollados” (12).

La descripción del Reo no resulta más precisa, dado que el narrador se contenta con afirmar:

es un hombre joven, pero **no diremos nada más sobre su aspecto. Que cada cual se lo imagine como quiera.** Baste decir que hace unos veinte días vimos un hombre parecido, aunque vestido de otro modo, sentado frente al mar y con

⁵⁴ *La máquina voladora*, Barcelona, Anagrama, 1996, pp. 9-10. Seguiremos usando esta edición. Los subrayados son nuestros.

una mirada alucinada puesta en el horizonte, como si estuviese esperando alguna nave cargada de extraños tesoros⁵⁵.
(14)

De manera traviesa, la instancia narrativa juega por lo tanto a provocar a su lector potencial, al expresar abiertamente la confianza que concede a sus capacidades imaginativas y al acentuar sin fin su inevitable sentimiento de frustración frente a unos personajes apenas esbozados.

Dicha actitud cuando menos ambigua y exigente para con el lector tiene como consecuencia un cierto encerramiento del personaje tomeano en un molde de escasas variaciones cuyas líneas principales parecen inmutables. Y este es uno de los principales factores de cohesión en la obra de nuestro escritor: sus protagonistas, incluso cuando se evocan mínimamente, se reconocen todos en una suerte de Personaje único, supradiegético, de obsesiones y carácter exclusivos. Tal individuo da la impresión de migrar de un texto a otro con, cabe admitirlo, leves modificaciones y peculiaridades propias, pero manteniendo los mayores componentes de su identidad.

O, mejor dicho, tendría que hablarse de dos Personajes únicos, dada la distinción precedentemente establecida entre los seres pertenecientes al clan de los dominadores y sus contrarios, rendidos al estado degradante de avasallados. Así pues, una lectura exhaustiva de las creaciones de Tomeo permite establecer dos “retratos-robots” que, como veremos, responden a las pautas del expresionismo.

El Personaje predominante suele ser un individuo que se queda en la retaguardia de la vida social y profesional activa, y padece cruelmente la soledad. La crítica concuerda por cierto en considerar esta primera característica como una de las obnubilaciones temáticas propias de la producción tomeana. José Ignacio González Hurtado señala así la presencia obsesiva de

la soledad y la incomunicación absolutas de unos personajes encerrados en sí mismos que buscan, de una manera demencial, absurda, ribeteada de matices grotescos, una salida a su situación irrespirable, un encuentro con la realidad exterior y con los otros para realizarse e identificarse con ellos y, de paso, hallar su lugar y su propia identidad⁵⁶.

La alteración de la conducta social de este Personaje llega a ser patológica y lo lleva a buscar paliativos a esta soledad absoluta, paliativos entre los cuales no es raro encontrar el desdoblamiento –concretado mediante modulaciones de la voz⁵⁷– y la huida en universos

⁵⁵ Los subrayados son nuestros.

⁵⁶ José Ignacio González Hurtado, “La soledad en la obra de Javier Tomeo”, *art. cit.*, p. 391. Añadamos a esta referencia el estudio de la soledad como “isotopía textual dominante” de José María Pozuelo Yvancos, en “Tetralogía de la soledad: introducción a la narrativa de Javier Tomeo” (*art. cit.*), así como varias publicaciones de Ramón Acín Fanlo (*Aproximación a la narrativa de Javier Tomeo: simulación, intertextualidad e interdiscursividad en las primeras novelas del autor*, *op. cit.*; “Narrativa aragonesa actual: una aproximación seguida de dos autores (José María Latorre y Javier Tomeo)”, *art. cit.*).

⁵⁷ Que no hay que confundir con la metamorfosis. Los desdoblamientos son permanentes en las creaciones tomeanas. Ya en su primera novela, *El cazador*, se habla a sí mismo el protagonista, Julián, cambiando de voz y de entonación, facilitando así la aparición de distintos yoes en la obra. Además, para dar vida a los seres petrificados o

paralelos ficticios, sinónimo de aceptación incondicional y de armonía cósmica cercana al panteísmo. Este ser marginado, a menudo dotado de una muy buena cultura libresca, tiende a proyectarse en mundos cuyo funcionamiento lo dictan las leyes de la magia, de la superstición, del sueño, de las ideas recibidas y de la simbología. Esta vida interior rica y descabellada es la que influye en las sorprendentes interpretaciones de la realidad que el Personaje formula.

A esta situación básica, hay que agregar la edad a menudo madura ya del Personaje, así como su compromiso pasado o presente en el sector terciario de la economía. Es objeto de frecuentes burlas y experimenta un malestar interior permanente, de ahí su repliegue en un universo que domina y modela a pedir de boca.

Sin embargo, estas pocas y vagas precisiones sobre el individuo y su relación peculiar con el mundo, fuertemente inspiradas por el *aplat* expresionista, se limitan a la cara externa de aquel y acaban eclipsándose ante su interioridad atormentada y resueltamente original. Y allí aún el Personaje único conserva toda su validez, ya que los protagonistas dominantes tienen por costumbre compartir las mismas espontaneidad y franqueza molestas, la misma tendencia a la paranoia y a las manías, así como la misma sumisión a determinadas pulsiones, el mismo sentimiento de fracaso vital y la misma mirada lúcida sobre el mundo.

En cuanto al segundo Personaje, suele facilitar la afirmación de la compleja personalidad del primero a través de la oportunidad de diálogo que le ofrece o del impulso al soliloquio que representa por su mera presencia y escucha atenta. Funciona por lo tanto como un espejo, respetando así el esquema psicológico tradicional de la construcción identitaria a través del Otro. Esta segunda entidad ofrece en la mayoría de los casos un perfil, un carácter y un sistema de valores antagónicos a los del individuo dominante, lo que le permite al narrador configurar la identidad de cada uno por medio de un *crescendo* de contrastes.

Este Personaje es por lo general más trivial y satisfecho de sí mismo que el primero. Parece que sus angustias existenciales están adormecidas por las explicaciones sucedáneas que le proporciona la sociedad de normas en la que se mueve. Dotado de sentido común, le falta este grano de locura y la complejidad propios de aquel y sufre los asaltos de su interlocutor. Los dos comparten no obstante su condición de antihéroes al margen de las ideologías de la rentabilidad y

ficticios que lo rodean en su habitación y pueblan su mente, inventa otras voces. De este modo, aleja la soledad y entabla conversaciones con sus soldados de plomo, su sargento, su monje-palillero, sus toreros y unos cuantos pájaros ficticios. Tal desmultiplicación del personaje lleva a veces a confusiones humorísticas grotescas: “si yo pudiese volar –añade luego [Julián]–, el cielo tendría sentido. El monje se enfada. Lo que acaba usted de decir me parece una blasfemia, dice. Pero esta vez Julián se equivoca y en lugar de utilizar la voz del monje utiliza la suya. No está pues seguro de quién ha pronunciado las últimas palabras. Puede que fuese él -autoacusándose de blasfemo-, pero puede, también, que fuese realmente el monje. ¿He sido yo, se pregunta, hablando por mí mismo? ¿Ha sido el monje, hablando con mi voz? ¿Fue alguien que no conozco, utilizando una tercera voz parecida a la mía?” (Zaragoza, Mira, 1993, p. 51). Este fenómeno se repite en casi todas las novelas de Tomeo.

del éxito y parecen vivir de acuerdo con su ser profundo más que con unos principios normativos impuestos por el mundo exterior.

Se adivina, pues, con facilidad a través de estos retratos contrapuestos hasta qué punto le costará al lector construirse una imagen mental de protagonistas que, todos sin excepción, conservan cierta aura enigmática. Sus configuraciones respectivas, expresionistas del todo, explican así por qué tienden al simbolismo y a la metáfora, encargados como son de funcionar como emblemas de las grandes batallas de la existencia humana.

Se podría imaginar, sin embargo, que la situación fuese distinta en los diarios novelados, puesto que el género literario en las fuentes del cual beben, la autobiografía, es el de cierta forma de autoafirmación y de descubrimiento o exploración de su propia intimidad. Naturalmente seríamos propensos a partir de una presuposición de expresión sincera de una personalidad única, específica, exclusiva, y ello pese a la inexistencia de normas que regularizasen la práctica de la escritura del diario⁵⁸.

Ahora bien, no hay nada de eso. El diarista tomeano no está más personalizado que los otros protagonistas novelescos y sus relieves se asemejan punto por punto a los de los Personajes que acabamos de estudiar someramente. Si bien es lógico que no se refiera a su apariencia externa, se esperaría en cambio de él que se detuviese largamente en sus vivencias cotidianas, sus emociones y su percepción íntima de los acontecimientos. Pero el autor aragonés rehúsa la reproducción estéril de esta idea trillada. Para empezar, debilita el pacto de lectura gracias a la ausencia completa de nombre y apellidos de la que es víctima el protagonista. Ahora bien, como han demostrado los principales estudios dedicados a lo autobiográfico⁵⁹, la identidad nominal desempeña un papel fundamental en la credibilidad que uno puede concederle al relato de vida presenciado. Sin nombre desaparece toda noción de pacto entre el narrador y el lector y este flota en una indeterminación total.

Añadamos a esto que el diario es en sí una manifestación indirecta de un estado de soledad, así como de la necesidad de hacer señas de su presencia a los otros —y a sí mismo—, de manera fragmentada, y que debería permitir la afirmación paulatina y sincera de una personalidad, en otras palabras, la rehabilitación del individuo reducido al silencio en la sociedad. Pero en los

⁵⁸ Cf. la definición anteriormente propuesta del “pacto de lectura”.

⁵⁹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit.; Antonio Lara Pozuelo (ed.), *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991; Kathleen Ashley, Leigh Gilmore y Gerald Peters (eds.), *Autobiography & Postmodernism*, Amherst, University of Massachussets Press, 1994; Sébastien Hubier, *Littératures intimes: les expressions du “moi”*, de *l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003; María Ángeles Hermosilla Álvarez y Celia Fernández Prieto (eds.), *Autobiografía en España: un balance (Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001)*, Madrid, Visor, 2004; José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, op. cit.; Ana Casas (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros, 2012.

diarios creados por Tomeo, paradójicamente, reinan, conscientemente o no, la manipulación y la mentira, a menudo sinónimos de fabulación, y el lector se entera finalmente de pocas cosas relacionadas con la psicología íntima de los narradores. Son compilaciones de textos fechados que resaltan determinadas obsesiones temáticas y formales compartidas por todas las manifestaciones del Personaje supradiegético y que terminan trágicamente⁶⁰ sin haber conseguido dibujar ante nuestros ojos un retrato preciso de los diaristas, ni dejar pensar que estos presentasen alguna evolución psicológica. Las únicas ventajas de tales carencias quizás sean la destrucción de la visión narcisista de la escritura que el diario suele implicar y la consiguiente reflexión sobre el problema de la identidad a la que nos invita el autor.

Tal actitud subversiva en contra del diseño realista del personaje, pero también en contra de la reproducción mimética de las pautas de un (sub)género literario, nos recuerda no solo la estética del expresionismo, sino también evidentemente el espíritu predominante en todos los movimientos vanguardistas. Cabe sin embargo notar que Tomeo, en la elaboración de sus Personajes, resulta ser en el fondo más expresionista que propiamente vanguardista, en el sentido en que sus criaturas solo tienen unas pocas características en común con el protagonista típico de la novela de vanguardia, ese joven “*flâneur* de nuevo cuño, que se lanza a la ciudad con grandes expectativas y ansias de nuevas experiencias”, “con toda su descaracterización auestas”⁶¹ y un hedonismo afirmado. De hecho, se emparentan más con los antihéroes kafkianos que doblan el espinazo bajo el peso de una condena incomprensible y que, paradójicamente, luchan sin entrar en la beligerancia, con los brazos caídos, en una actitud que La Rubia de Prado acierta al cotejar con la “doctrina taoísta del *laissez-faire*”⁶². Existe efectivamente una propensión notoria del personaje de Kafka a la ataraxia y la pasividad quietista –incluso en las situaciones más extremas⁶³–, opuesta por completo a la vitalidad y el optimismo propios del protagonista plano pero “saltarín” de un Gómez de la Serna⁶⁴.

⁶⁰ Son trágicos el asesinato de Manuelito y la tentativa de suicidio del padre, así como la expulsión de la aldea del protagonista ventrílocuo.

⁶¹ José Manuel de Pino, “Novela y vanguardia artística (1923-1934)”, *art. cit.*, p. 255.

⁶² Leopoldo La Rubia de Prado, *op. cit.*, p. 116. Bernard Lortholary, en el prefacio a la edición francesa de *El castillo*, habla de un “asalto inmóvil” (*Le château*, Paris, Imprimerie Nationale, 1995, p. 8). Cf. también “Resoluciones”, un fragmento del diario de Kafka publicado en *Contemplación*, en el que el autor defiende abiertamente la resignación, la ataraxia y el quietismo, y explica la vanidad de la acción o de la rebelión, que desembocan siempre en situaciones sin salida (en *Obras completas*, *op. cit.*, vol. 2, p. 456).

⁶³ Véanse, entre otros numerosos ejemplos, al Josef K. de *El proceso*, que muere acuchillado como un perro y sin resistencia, y al jubilado Pallas de “Un fratricidio” (en *Un médico rural*), que no reacciona al presenciar el asesinato de Wese en plena calle.

⁶⁴ En otras palabras, el Personaje tomeo, al contrario del protagonista vanguardista español, no “elige a sabiendas ‘ahogar’ la melancolía, la tristeza, la pena, apartarla del discurso, ‘taparla’ con risa, celebración, jolgorio, regocijo, ‘cohetería’, rechazando los efectos usuales frente a la experiencia del sinsentido”; no es capaz de sentir la “voluptuosidad moderna” de una vida que “no tiene sentido, finalidad” (cf. Juan Herrero-Senés, *art. cit.*, p. 402).

Y hemos visto que las criaturas de Tomeo sostienen afanosamente, sobre todo en el caso de los seres con temperamento dominante, el peso de su fracaso vital, procurando aliviarse de él, por lo menos de manera temporal, a través de la venganza en el prójimo o del escapismo en el imaginario. Además, adoptan a veces la misma postura impávida e imperturbable ante hechos escandalosos, impactantes, que los protagonistas kafkianos⁶⁵. En cuanto a los personajes dominados, parecen gozar a primera vista de una suerte de despreocupación feliz, pero la influencia pesimista de su interlocutor los empuja poco a poco hacia los mismos sentimientos de descalabro y las mismas dudas existenciales⁶⁶.

Algunos han querido ver en la obra de Tomeo una práctica ligera y lúdica de la escritura. Esta tesis no cuadra con los datos disponibles que acabamos de revisar y que ponen de relieve una marcada coloración expresionista de los personajes, hondamente desilusionados.

4.3. Asimetrías y otras monstruosidades

El personaje tomeano es, como hemos visto, un ser en sufrimiento, un individuo diferente del común de los mortales, categoría de la que se supone que el lector forma parte. Hemos señalado hasta qué punto su soledad e incompletud son extremas, pero su infortunio no para allí: de hecho, el autor incrementa casi sistemáticamente su especificidad con alguna imperfección o malformación física más o menos pronunciada. Se trata de una verdadera “marca de fábrica” de Tomeo, de un aspecto omnipresente en sus creaciones y que, por tanto, no puede desatenderse en la perspectiva de un cotejo equilibrado con el expresionismo.

A modo de preámbulo, conviene señalar que el interés del escritor por las asimetrías de todo orden y las deformidades no constituye un fenómeno aislado, sino una componente de toda una gama de anomalías, tanto físicas como mentales o morales, que gravan a los protagonistas. Se inserta por lo tanto en una gradación fenoménica que va del pequeño defecto físico insignificante a la psicopatía severa, pasando por el *homo monstruosus* al que los espectadores circenses miraban con avidez y escalofríos en el siglo XIX, gradación cuya amplitud permite considerarla como la ilustración de una auténtica “estética de la deformación”.

Esta, tendremos la oportunidad de percibirlo, no constituye una derivación directa y exclusiva del expresionismo, sino más bien una suerte de híbrido que agrupa las influencias de motivos expresionistas, esperpénticos y surrealistas. Evidentemente, no es fácil delimitar de forma nítida cuál es la parte y el peso de cada uno de estos movimientos en la sabia composición de los

⁶⁵ Pensamos en varios relatos incluidos en *Los nuevos inquisidores*, como, por ejemplo, “Esclavos y lampreas”, “El apartamento”, “El festín de las ratas”, “La dama de las camelias” o aún “El poeta asesino”, en los que el personaje o el narrador no reacciona ante realidades macabras y violentas.

⁶⁶ Cf. los personajes de Juan M. en *Diálogo en re mayor*, así como de Ismael en *La noche del lobo*.

personajes tomeanos anómalos, pero es no obstante posible asociar los distintos estratos de la gradación arriba mencionada con una tendencia artística u otra. Se puede así separar, en un primer momento, las patologías psíquicas de las deformidades físicas, ya que aquellas se refieren mucho más que las anomalías corporales a la exploración de una interioridad escondida, de los lados oscuros y misteriosos del ser humano. Se encuentran, en consecuencia, más explotadas, y con creces, por el surrealismo, fascinado por las pulsiones más extremas y adepto arisco de la virulencia vanguardista, que por el expresionismo o el esperpentismo. En cuanto a los defectos de la apariencia física, cuyo contenido es naturalmente más blando, nos recuerdan más la atención prestada por los expresionistas, pero también por Valle-Inclán, a todas las manifestaciones y concreciones posibles de la degradación y la imperfección humanas.

Por esta razón, nos contentaremos con abordar en este capítulo el trabajo efectuado por el autor sobre las nociones de asimetría y monstruosidad, dejando así para desarrollos ulteriores los aspectos de la hipertrofia grotesca y de la locura. Tal segmentación puede parecer, bien es verdad, algo artificial, pero responde a nuestras hipótesis de partida y a nuestro deseo de inventariar lo más distintamente posible los puntos comunes y las características propias de la obra de Tomeo y de las corrientes vanguardistas seleccionadas. Será a continuación fácil para el lector poner en paralelo los distintos subcapítulos que, juntos, configurarán un estudio exhaustivo de la “estética de la deformación”, hondamente híbrida, que acabamos de citar.

Dicho esto, nuestro análisis por fragmentos no nos impedirá observar una evidencia que se impone por sí misma, a saber, que todas las especificidades de la distorsión que nos interesan –la asimetría, la monstruosidad, lo grotesco y la patología– comparten una situación similar: todas forman inevitablemente parte de binomios muy conocidos que estructuran la conciencia colectiva. De hecho, la asimetría encuentra su contrario en la simetría; el monstruo, en la perfección y la belleza; lo grotesco, en la regularidad y la normalidad, y la locura, en la razón y la cordura. Y desde tiempos inmemoriales, el ser humano se esfuerza en aislar cada uno de estos conceptos, delimitándolos con nitidez, y en colocarlos en unos esquemas de oposición unidimensionales, por temor a la inseguridad y lo desconocido. Puesto que la asimetría, la monstruosidad, lo grotesco y la patología representan, cada uno a su manera, el grado cero de la naturaleza humana y ponen de manifiesto el no-ser, la nada, mejor vale confinarlos en espacios, tanto reales como figurados y mentales, herméticos y alejados de las normas tranquilizadoras.

Es así como desde hace tiempo, las distintas expresiones de la deformidad se hallan, por un lado, apartadas y miradas a distancia, con temor, dado que evocan la caída o decadencia potencial de cada uno de nosotros. Por otro, lo que no deja de parecer paradójico, suscitan una especie de

curiosidad, y hasta de fascinación, cuya finalidad consiste en tranquilizar al observador acerca de su propio destino⁶⁷.

Esta última tendencia se entiende y explica sencillamente gracias al mecanismo de la contradicción equilibradora, que quiere que el negro yuxtapuesto con el blanco realce simultáneamente la luminosidad y la pureza de este, al igual que la oscuridad de aquel. Así, se utiliza a veces la deformidad bajo todas sus formas como una herramienta que posibilita resaltar sus contrarios y, en consecuencia, reforzar el sistema normativo y jerárquico propio de las sociedades organizadas, legitimándolo y justificándolo al mismo tiempo –los bellos y los feos, los buenos y los malos, los sabios y los locos, etc.–.

En los orígenes del expresionismo, no obstante, predomina más bien el anhelo por expresar el horror para provocar mejor la toma de conciencia de la degradación humana. Por esta razón menciona Sherrill E. Grace la recurrencia de dos temas en la literatura, el cine y la pintura expresionistas:

el primero es la tracción llena de tensión hacia el apocalipsis o la regresión, básica en la visión expresionista; el segundo consiste en lo que Sokel llama 'la impotencia del corazón'⁶⁸.

Dicha impotencia puede, como explica la autora, ser de naturaleza física, espiritual o emocional y se encuentra por lo general acumulada a una pasión por lo monstruoso que no hace sino amplificarla. Los expresionistas tienen por lo tanto ganas de empujar al lector-espectador hacia una nueva concienciación y, para lograrlo, no dudan en desarrollar una suerte de objetividad renovada –que, por otra parte, los críticos de arte de la época nombran “nueva objetividad” y que desembocará en el surgimiento de una auténtica tendencia creativa, la *Neue Sachlichkeit*⁶⁹– centrada por lo esencial en los horrores de la guerra, la decadencia repulsiva de los medios urbanos y los cuerpos sin gloria, mecanizados, discordantes, de los hombres-máquinas. Para convencerse de ello, basta con echarle una ojeada a las pinturas y los grabados de Otto Dix dedicados a la

⁶⁷ Cf. María Arnedo, “Del ostracismo a la cultura pop. *We Love Freaks*”, *Líteral. Latin American Voices*, núm. 16, primavera de 2009, p. 24.

⁶⁸ Sherrill E. Grace, *op. cit.*, p. 64: “the first is the conflicting pull towards apocalypse or regression basic to expressionist vision; the second is what Sokel calls ‘the impotence of the heart’”. Sobre el tema del apocalipsis en el expresionismo, véase el capítulo de Palmier titulado “Visiones de Apocalipsis” (en *op. cit.*, vol. 1, pp. 281-304).

⁶⁹ Guillaume Morel define la Nueva Objetividad como “un arte analítico, muy centrado en el dibujo y en el que el color, primordial para los pintores expresionistas, ya no tiene el mismo valor expresivo. Es un arte del testimonio y de la constatación que echa una mirada incisiva sobre la vida cotidiana de los hombres y las mujeres –obreros, burgueses, intelectuales o prostitutas– y que describe la sociedad en la que evolucionan a través de retratos inquietantes, visiones urbanas, escenas nocturnas de bares y cabarés. En lo vivo de la caricatura, en el croquis de una cara captada en su más fuerte expresión, los dibujos ponen al descubierto a sus sujetos en una proximidad molesta” (“La Nouvelle Objectivité: chroniques d’une époque”, *L’Oeil*, núm. 545, marzo de 2003). Cf. asimismo Palmier, *op. cit.*, vol. 2, pp. 177-186.

Primera Guerra Mundial⁷⁰, de George Grosz⁷¹ o aún de Max Beckmann⁷² y Odilon Redon⁷³, a no ser que se tenga una preferencia por el genial precursor del movimiento que fue Francisco de Goya y Lucientes en sus *Caprichos* y sus *Pinturas negras*. Estas obras rebosan de cuerpos monstruosos y repugnantes destinados a arrojar luz sobre los desórdenes, el caos, de una sociedad juzgada agonizante por sus creadores. A sus ojos, la deformidad responde por lo tanto a su preocupación por la autenticidad, a su necesidad de desechar todo tipo de refinamiento superficial capaz de desviar la atención del lector-espectador de la verdad. Y ella acompaña con toda lógica la mirada más general, desprovista de complacencia, lanzada sobre los personajes, una mirada que lleva los artistas a respetar el principio del protagonista “libre de falsificaciones”, tal como gusta de decir José Luis Calvo Carilla⁷⁴.

En esta perspectiva, los textos de Kafka son sumamente sugerentes, al no retroceder nunca ante la asimetría, lo repulsivo y lo macabro. Se puede así pensar en las once criaturas repletas de defectos descritas con frialdad por un padre severo, en “Once hijos”⁷⁵. Además de sus apariencias y rasgos de carácter repulsivo, uno de ellos, el segundo, tiene un ojo más grande que el otro. En cuanto a Leni, la misteriosa criada del abogado Huld, en *El proceso*, padece una malformación que une con una membrana sus dedos corazón con los índices, como si sus manos fuesen garras.

Pero se observa un fenómeno mucho más extraño: numerosos personajes kafkianos sufren o han sufrido una metamorfosis que hace de ellos monstruos por esencia, en el sentido aristotélico de la palabra, es decir, seres que no respetan las normas de la naturaleza, “errores de las cosas que son para un fin”⁷⁶, accidentes. Gregorio Samsa, transformado en horrible cucaracha, responde a esta descripción, del mismo modo que el conferenciante de “Informe para una academia” que, cinco años antes, no era sino un mono salvaje⁷⁷, o los chacales de “Chacales y árabes”, que tienen el uso de la palabra⁷⁸.

La gran particularidad de todos estos ejemplos consiste en el hecho de que su monstruosidad, bien perceptible para el lector, no pertenece a un universo relegado a los márgenes de la sociedad, tal como se esperaría. Todos estos individuos parecen en efecto perfectamente integrados en los funcionamientos sociales y se mueven en atmósferas familiares, cotidianas o profesionales

⁷⁰ Cf. *La trinchera*, de 1918; *La guerra*, una serie de aguafuertes de 1924; *Flandes*, de 1934-36. Remitimos al lector a los puntos 7.3.2., 7.3.8., 7.3.10. y 7.3.11. del Apéndice, en los que proponemos varias reproducciones de los cuadros mencionados en este párrafo.

⁷¹ Cf. *Metrópoli*, de 1916-17; los cuadros que representan escenas de cafés berlineses; *Suicidio*, de 1916.

⁷² Cf. *Gran escena de la muerte*, de 1906; *Autorretrato con bufanda roja*, de 1917; *La noche*, de 1918-19.

⁷³ Cf. *Araña llorando*, así como toda la serie de dibujos de carbón en la que se inserta esta obra, titulada *Negros*, de 1875 a 1900; *Pesadilla*, de 1881; *El cíclope*, de 1898 y 1914.

⁷⁴ Cf. *La mirada expresionista*, op. cit., passim; “En torno a *La esfera*”, art. cit., passim.

⁷⁵ En *Un médico rural*, op. cit., pp. 1143-1147.

⁷⁶ Aristóteles, *Física*, II, 8, 199b 1.

⁷⁷ En *Un médico rural*, op. cit., pp. 1152-1161.

⁷⁸ *Ídem*, pp. 1133-1137.

banales en suma, como si existiesen para resaltar, en el seno de un mundo similar al nuestro, “todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante”⁷⁹. Su monstruosidad pretende por lo tanto ser más alegórica que realista.

Dicha utilización del fenómeno vuelve a aparecer de manera casi idéntica en Tomeo, ya que nuestro autor ha insistido repetidas veces sobre la función didáctica de la deformidad en su obra, no solo en entrevistas, sino también en varios textos de creación. Entre estos, consideramos que el relato titulado “El bicéfalo” debe encabezar la lista porque representa una verdadera clave de lectura de los monstruos y demás seres asimétricos tomeanos. Publicado en *Los nuevos inquisidores*, ofrece un diálogo denso aunque breve entre un narrador noble y poco expresivo y Ramón, su “consejero áulico”⁸⁰, inspirado en el personaje homónimo que daba título a *Conversaciones con mi amigo Ramón*⁸¹. Aquel está preocupado por la definición del vocablo “monstruo” e interroga a su interlocutor con objeto de obtener una respuesta. Ramón no lo satisface porque se centra excesivamente, en su opinión, en la historia de la monstruosidad y en ejemplos concretos –gallina de dos dedos, niño hidrocéfalo, enano acondroplásico–, prueba de que el narrador está en busca del sentido profundo, de la esencia de la tara y de la clave simbólica de la teratología en vez de su definición. Y cuando el consejero, por fin, se esfuerza en revelar la función alegórica y moral, deja de interrumpirlo y le presta toda su atención. Le explica entonces que los monstruos “representa[n] la posibilidad de ejercitar a nuestro corazón en un amor difícil y comprometido” y que “están ahí para que nosotros, los que podemos considerarnos más o menos normales, aprendamos a amarles y podamos perfeccionarnos interiormente” (274). Es por lo tanto ante todo en este papel metafórico y esta necesidad casi espiritual de santificación que será conveniente considerar a las criaturas tomeanas, estos “difíciles ejercicios de amor”⁸².

Como hemos dado a entender poco antes, la fealdad y la anormalidad ocupan un sitio de calidad en la obra de Tomeo, él mismo coleccionista en sus horas libres de estatuitas de monstruos. Una lectura atenta permite así elaborar un auténtico catálogo tomeano de la

⁷⁹ José Miguel García Cortés, *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 19. Es amplia la bibliografía dedicada a la monstruosidad. Se consultarán con provecho las referencias siguientes: Jeffrey Jerome Cohen (ed.), *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 1996; Lucian Boia, *Entre el ángel y la bestia. El mito del hombre diferente desde la Antigüedad a nuestros días*, Barcelona, Andrés Bello, 1997; AA. VV., *Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional*, Madrid, ELECE, 2000; Elena del Río Parra, *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2003; Aurélie Martinez, *Images du corps monstrueux*, Paris, L'Harmattan, 2011.

⁸⁰ *Los nuevos inquisidores*, op. cit., p. 273.

⁸¹ *Conversaciones con mi amigo Ramón*, Madrid, Huerga y Fierro, 1995. La última “narración corta” –así las llama el autor– del volumen, “A propósito del amor y de la compenetración” (p. 137), constituye un claro antecedente de “El bicéfalo”.

⁸² Palabras del propio autor y título de una entrevista concedida a Miguel Dalmau, publicada en *Quimera* (núm. 99, junio de 1990, pp. 28-33). Cf. más específicamente la página 32 de la misma, en la que Tomeo declara: “los seres limitados inspiran mayores dosis de ternura. [...] La prepotencia me resulta odiosa. [...] La monstruosidad, la propia y la de nuestros semejantes (a quienes, a pesar de todo, debemos amar) constituye un auténtico camino de santificación, una vía de perfeccionamiento interior que debe conducirnos a un amor sin fronteras y sin límites”.

monstruosidad, que presenta las facetas siguientes y se concreta de una forma u otra en todas las creaciones del autor, sin excepción:

Asimetrías	• Un ojo más grande que el otro • Una pierna más larga que la otra • Un testículo más bajo que el otro • Los ojos de distinto color • La nariz torcida
Extrañezas e imperfecciones	• El cuello muy largo • Los ojos muy separados de la nariz • Las orejas en forma de asa • El prognatismo • Los arcos ciliares prominentes • La nariz o el pene en forma de flor de lis • La cabeza desproporcionada respecto al cuerpo • Los problemas oculares de toda índole: miopía, daltonismo, seres tuertos, etc. • La obesidad, la celulitis, la calvicie y otras manifestaciones de la vejez y la decrepitud
Monstruosidad	• Los enanos y los gigantes • Los cíclopes • Los bicéfalos • Las mujeres barbudas o bigotudas • Los hombres sin nariz • Los hombres con tres testículos • Los hombres con rabo • Las mujeres con varias mamas • Las personas con seis dedos en cada mano
Fealdad macabra	• Los esqueletos y cadáveres • Los leprosos • Los suicidas ensangrentados • Las piernas ortopédicas
Seres de naturaleza incierta	• Los individuos metamorfoseados o a punto de serlo, que presentan numerosas características animales, es decir, animalizados. • Los animales y los vegetales que han desarrollado capacidades por lo general reservadas a la raza humana, en otras palabras, antropomorfizados. • Los seres híbridos
Patologías	• Los locos • Los paranoicos y los seres que padecen delirios persecutorios • Los sádicos y sadomasoquistas • Los obsesos • Las personalidades múltiples, esquizofrénicas

	• Los hipermaníacos y perfeccionistas • Los seres que tienen delirios de grandeza • Los alucinados • Los pirómanos • Las personalidades vampíricas

En su tesis *Locura, freaks y demás elementos grotescos en la literatura de Javier Tomeo y en el imaginario colectivo*⁸³, María Arnedo agrupa todas estas concreciones de la “anormalidad” bajo la denominación de “*freaks*”, un término polisémico inglés muy usado en Estados Unidos a partir de los años 60 y hoy adaptado al español gracias al sustantivo “frikí” –y sus derivados “frik”, “friquismo”, etc.–, recientemente propuesto por la Real Academia Española como entrada nueva de la próxima edición de su diccionario⁸⁴. Arnedo señala que el concepto al que remite el vocablo es inestable y que se trata de una construcción cultural que varía con el paso del tiempo y la evolución de las sociedades: la anormalidad y lo inusitado constituyen objetos fabricados por la mirada del que se considera normal: la “otredad” es una entidad variable y que[,] dependiendo del momento histórico, se ha visto encarnada en gente exótica con piel oscura, víctimas de la guerra o de la enfermedad genética, cuerpos sexuales ambiguos, cuerpos profusamente tatuados, travestidos, etc.”⁸⁵.

La investigadora reúne por lo tanto en una categoría única todas las especificidades que figuran arriba. Les junta determinadas condiciones anómalas del estado mental, del comportamiento cotidiano y de las representaciones de los personajes y decide la pertenencia completa del universo tomeano a la esfera de lo *freak*. Pese a una argumentación convincente, esta tesis tiene como mayor inconveniente borrar todos los matices con los que el autor aragonés sabe especificar a sus monstruos, características que permiten establecer paralelismos interesantes con el expresionismo, el esperpento y el surrealismo. Vamos en consecuencia a esforzarnos en proponer un acercamiento distinto al fenómeno, con objeto de poner de relieve la riqueza de las técnicas de utilización de lo monstruoso por Tomeo.

Tal como hemos dicho, la proximidad potencial de la materia con el expresionismo es ante todo temática y se limita a las cinco primeras categorías de nuestra clasificación, estando la última más directamente vinculada al surrealismo. Podría reprocharse a esta separación el hecho de que la fealdad macabra también forma parte de los motivospreciados por los surrealistas, y esto es cierto, pero veremos que Tomeo los utiliza con una medida que evoca más al expresionismo que

⁸³ María Arnedo, *Locura, freaks y demás elementos grotescos en la literatura de Javier Tomeo y en el imaginario colectivo*, op. cit. Véanse específicamente las páginas 74-89, en las que se propone un intento de definición de lo *freak*. Deseamos expresar nuestro agradecimiento a la autora de esta investigación por habernos permitido tener acceso a su trabajo, inédito aún.

⁸⁴ Cf. la tribuna publicada por Javier Cercas en *El País* del 15 de septiembre de 2010, “Teoría del ‘frikí’”.

⁸⁵ María Arnedo, op. cit., p. 85.

a la inclinación del surrealismo hacia todo lo que es susceptible de horrorizar violentamente al lector.

En cuanto al esperpento, cabe más bien situar sus huellas en las técnicas de presentación formal de la monstruosidad, es decir, en el recurso frecuente a los mecanismos de la hipertrofia, la caricatura y el espejo deformante.

Pero volvamos a los aspectos temáticos de nuestro catálogo de las monstruosidades. En primer lugar, conviene resaltar el hecho de que todos los personajes de Tomeo padecen como mínimo una de las taras citadas y sin embargo, a pesar de que esta juega el papel de elemento estigmatizante, connotado negativamente, nunca parece ser completamente determinante para la personalidad del individuo. En otras palabras, las anomalías suelen implicar un cierto aislamiento y acentuar el sentimiento de soledad de los protagonistas. Así pues, es verdad que los personajes, debido a sus diferencias, sienten un profundo malestar y desarrollan una conciencia aguda de su disconformidad, lo que los incita a veces a proyectar el acto suicida como única escapatoria o a recluirse en un mundo incomunicado. No obstante, sus taras, cualesquiera que sean, no les privan de una mirada comprensiva, empática y hasta tierna de parte del narrador, actitud original – respecto de las pautas expresionistas – que debe relacionarse con las declaraciones del autor acerca del sentido profundo de la monstruosidad. Nunca predominan el asco y el juicio severo y, en los peores casos, es con una indiferencia notoria que la instancia narrativa examina las anomalías de los personajes, como si todas sus características, inclusive las más extremas, formasen naturalmente parte de lo cotidiano, a imagen y semejanza de la transformación misteriosa del Gregorio Samsa kafkiano⁸⁶.

Además, y esto se inscribe en la herencia directa del expresionismo, la diferencia y la deformidad no constituyen obstáculos al derecho a la palabra, todo lo contrario. No son raras las circunstancias en las que el loco, el ser híbrido, el individuo asimétrico y el monstruo participan en el diálogo, de la misma manera que los personajes más rutinarios. Y en no pocas ocasiones, incluso asumen el papel de narradores homo o autodiegéticos, hecho que cabe asimilar no solo con la poética antirrealista del escritor, sino también con una tendencia europea posvanguardista a dar una oportunidad de expresión a los marginados.

En consecuencia, tal y como veremos en los ejemplos analizados a continuación, Tomeo no respeta dos de las principales ideas que las tradiciones culturales suelen vincular al tratamiento artístico de la monstruosidad. En primer lugar, pensamos concretamente en la marginalización severa e impuesta, debida a una suerte de demonización de la diferencia. Resulta de hecho lógico,

⁸⁶ El narrador de *La metamorfosis* constata simplemente, contempla la transformación del protagonista sin sorpresa, como si se tratase de una realidad más en el seno de todas las facetas de lo real: “cuando Gregorio Samsa despertó aquella mañana, luego de un sueño agitado, se encontró en su cama convertido en un insecto monstruoso. [...] No, no soñaba” (en *Obras completas, op. cit.*, p. 391).

en un pensamiento binario, que el error de la naturaleza sea asociado al caos primitivo y, en tierras cristianas, a un mundo sin Dios, en otras palabras, al reino de Satán. En segundo lugar, queremos hablar del silencio al que se ven reducidos los que se quedan en el margen, un silencio y una resignación que proceden sin lugar a dudas de aquellas consideraciones negativas.

Mas Tomeo se aventura incluso más allá, al atribuir a esos individuos fuera de las normas cualidades que no sospecharíamos, creando de este modo hondos contrastes entre determinadas apariencias y el ser interior. Es así como consigue reducir y turbar aquellos binomios que mencionábamos antes, aquellas fronteras tan caras a las artes miméticas⁸⁷.

Para empezar, centrémonos en una de las “reflexiones gráficas”⁸⁸ de *Patíbulo interior*, sintomática de este rechazo de las dicotomías sempiternas. Presenta a un personaje masculino desprovisto de nombre que se esfuerza en incrementar la fealdad de su mujer, María, pidiéndole que se quite el parche que le enmascara un ojo tuerto. La viñeta suscita dos interpretaciones, que el narrador expone en la página siguiente. La primera, mediante una alusión enigmática a Voltaire, insiste en el carácter machista de la convicción de que la deformidad puede funcionar como garantía de la fidelidad conyugal. Mientras que la segunda se basa en una referencia al poeta indio Rabindranath Tagore para desarrollar de manera contrastiva la percepción de la fealdad como un elemento que evoca implícitamente su contrario, la belleza, ya que “nos recuerda constantemente lo que no debiera ser” (141).

Esta pequeña parábola es de sumo interés para nuestro análisis de la monstruosidad tomeana, pues reproduce el mecanismo expresionista del claroscuro mencionado en las primeras páginas de este capítulo, un mecanismo que trabaja por lo esencial con el contraste sobrecogedor para cosquillear la inteligencia y las emociones del lector. En esta perspectiva, se supone, y así lo deja

⁸⁷ Tal resultado recuerda las palabras con las que Elizabeth Grosz define lo *freak*: “la persona *freak* es fuente de un horror y una fascinación simultáneos porque, además de las posibles debilidades o habilidades que exhibe, es un ser ambiguo cuya existencia pone en peligro las categorías y las oposiciones dominantes de la vida social. Los *freaks* son esos seres humanos que existen fuera de y desafiando la estructura de las oposiciones binarias que rigen nuestros conceptos elementales y nuestras modalidades de auto-definición. Ocupan el imposible terreno central entre las oposiciones que separan el hombre y el animal [...], un ser y otro [...], la naturaleza y la cultura [...], un sexo y el otro [...], los adultos y los niños [...], los humanos y los dioses [...] y lo vivo y lo muerto [...]. Los *freaks* cruzan las fronteras que alejan al sujeto de toda ambigüedad, interconexión y clasificación recíproca, fuera o más allá de lo humano” (“the freak is an object of simultaneous horror and fascination because, in addition to whatever infirmities or abilities he or she exhibits, the freak is an *ambiguous* being whose existence imperils categories and oppositions dominant in social life. Freaks are those human beings who exist outside and in defiance of the structure of binary oppositions that govern our basic concepts and modes of self-definition. They occupy the impossible middle ground between the oppositions dividing the human from the animal [...], one being from another [...], nature from culture [...], one sex from the other [...], adults and children [...], humans and gods [...], and the living and the dead [...]. Freaks cross the borders that divide the subject from all ambiguities, interconnections, and reciprocal classifications, outside of or beyond the human”; cf. Elizabeth Grosz, “Intolerable Ambiguity: Freaks as/at the Limit”, en Rosemarie Garland Thomson (ed.), *Cultural Spectacles of the Extraordinary Body: Freakery*, New York, New York University Press, 1996, p. 57).

⁸⁸ Así nombra el autor los ochenta “episodios visuales-narrativos” que componen la obra (Javier Tomeo, Prólogo a *Patíbulo interior*, Barcelona, Destino, 2000, p. 6; remitiremos siempre a esta edición). Cada episodio consta de dos páginas: la primera, la de la izquierda, ofrece una viñeta caricaturesca, mientras que la segunda, la de la derecha, consiste en un texto brevísimo –entre cinco y quince líneas– que comenta y completa la ilustración.

entender la instancia narrativa de la reflexión gráfica seleccionada, que todas las representaciones de la monstruosidad atraen irremediablemente hacia la perfección, en otras palabras, que polarizan nuestra atención para desviarla luego hacia otros horizontes. De ahí el interés filosófico y meditativo que reside en las deformidades de toda índole.

Ello no impide en absoluto que el escritor haga llegar a sus criaturas los estigmas de la exclusión, tal como podemos comprobar repetidas veces en nuestro corpus de estudio y más específicamente en otros episodios de *Patíbulo interior*, así como en algunos cuentos reunidos en el inicio de la cuarta parte de *Los nuevos inquisidores*.

El triste liliputiense resignado que, en el primer volumen, se queja de su cráneo desmesuradamente grande, afirmando que es “lo único que [le] falla” (38), se encuentra sometido a distintas hipótesis interpretativas del narrador que aluden todas al aislamiento probable del hombrecito: “Lo que no sabemos es si eso se lo dice a otra persona que no aparece en el dibujo o si se lo repite cada noche a sí mismo en la profunda soledad de su habitación, sentado junto a un teléfono que jamás recibió una llamada” (39).

En cuanto al mendigo manco y cojo, sufre una forma de rechazo e ignorancia similar, ya que su “platillo” de limosnas está “vacío” y que la propia instancia narrativa caracteriza su situación como una consecuencia del “desamor y el egoísmo del prójimo”, aplicándole el calificativo inequívoco de “soledad” (83). E incluso el gato que le hace compañía no consigue entenderlo, señal suplementaria del encierro de este hombre en una suerte de burbuja hermética.

Por último, podemos mencionar al personaje mitológico de Polifemo, que aparece en las páginas 124-125, metamorfoseado en un “minúsculo Polifemo urbano”. Este espera alcanzar un día la normalidad y ver surgir un segundo ojo que complete su cara imperfecta de cíclope. El breve comentario adjunto a la imagen, que insiste en la importancia vital de la esperanza y el optimismo en cualquier circunstancia, se concluye no obstante con una observación del narrador que hace patente el aislamiento del monstruo: él no tiene sombra, hecho que puede parecer muy estrafalario, pero que señala metafóricamente su pertenencia a otro grado de realidad, en otros términos, su alejamiento radical del paisaje urbano de edificios altos y antenas de televisión en el que se personifica en la página par del libro.

Añadamos a esto que la instancia narrativa juega hábilmente con la asociación tradicional de la monstruosidad y la persona de Satán, al aconsejarnos con un toque de ironía “desconfía[r] de los hombres que carecen de sombra. Puede que se la hayan vendido al diablo” (125). En esta diminuta conclusión que se asemeja a una parodia de moraleja, cabe sin embargo percibir, fuera de la alusión a una dicotomía obsoleta, la presencia fantasmagórica de un intertexto fantástico, *La maravillosa historia de Peter Schlemihl o el hombre que vendió su sombra* (1813), un cuento romántico del

escritor y botánico alemán Adelbert von Chamisso que interesó a los expresionistas, ya que el pintor Ernst Ludwig Kirchner lo ilustró con siete grabados sobre madera⁸⁹. Tal referencia es digna de interés porque subraya, y hasta enfatiza, el peso del motivo de la soledad en la reflexión lacónica propuesta por Tomeo. De hecho, la diégesis se construye asentándose en un personaje desdichado, cuyo apellido de origen judeoalemán –Schlemihl– significa “que no tiene suerte pero se acomoda de la situación con resignación”. Aquel acepta cambiar con Satán su sombra por el “monedero de Fortunatus”, un objeto imaginario sacado de las leyendas populares nórdicas, que resulta ser inagotable en monedas de oro para su feliz propietario. Una vez rico, el hombre se percata rápidamente de que su diferencia física lo aísla de toda red social y provoca un auténtico sentimiento de asco en sus congéneres: pertenece en adelante al reino de los muertos, de los representantes de la otredad inquietante. Termina incluso por abandonar los lugares en los que vive y modificar todas sus costumbres para que no se desenmascare su secreto, en vano. De un rechazo a otro, acaba estableciéndose en el desierto de la Tebaida, imitando así a los anacoretas cristianos del siglo IV, y dedicándose plenamente al estudio de la fauna y la flora universales.

La pérdida de la sombra, en las leyendas y la sabiduría popular, es por lo tanto discriminatoria; resulta ser una diferencia que la sociedad no consigue tolerar⁹⁰, igual que en la triste postura del Polifemo tomeano.

Por otra parte, no es pura casualidad que la figura mitológica de este cíclope vuelva a aparecer repetidas veces en los textos del autor aragonés, por ejemplo en los relatos breves “Problemas de identidad” y “Las desventuras de Polifemo”, en *Los nuevos inquisidores*, así como en las páginas 64-65 de *Patíbulo interior* o en su novela *Constructores de monstruos*⁹¹. Es efectivamente emblemática, además de la soledad indisociable de la monstruosidad, de otra problemática que preocupa sobremanera al escritor: la de la determinación identitaria, explícitamente mencionada en el título de uno de los microrrelatos de *Los nuevos inquisidores*.

Antes de adentrarnos con más esmero en este texto, quizás no sea de más recordar que el cíclope es una entidad cara a los expresionistas, como bien ilustra el cuadro de Odilon Redon, *El Cíclope* (1898), que juega con el contraste entre la fealdad monstruosa del gigante y la belleza

⁸⁹ En el mismo orden de ideas, Richard Strauss crea entre 1914 y 1917 la ópera *La mujer sin sombra* (con libreto de Hugo von Hofmannstahl). Cabe asimismo señalar que el motivo de la ausencia de sombra está estrechamente relacionado con la falta de imagen especular que caracteriza al vampiro, una figura cara a Tomeo y presente en varias obras suyas. Cf. Jean-Claude Aguerre, “Si la chair n’était pas faible”, en Jean Marigny (ed.), *Dracula*, Paris, Autrement, 1997, p. 141. Véase asimismo la reflexión que proponemos al respecto en las páginas 393 y ss.

⁹⁰ Cf. Vannina Lari, “La réutilisation du conte populaire en littérature à travers *L’étrange histoire de Peter Schlemihl* de A. de Chamisso”, *Loxias*, núm. 22, consultado en <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2523>>. Según Annick Le Scoëzec Masson, la “distorsión de la sombra proyectada” o “turbulencia de la sombra”, frecuente en el expresionismo cinematográfico, pero también en las obras de Valle-Inclán, remite a una percepción específica en la que “la obsesión por la muerte engendra el horror imaginativo” (*Ramón del Valle-Inclán et la sensibilité ‘fin de siècle’*, Paris, L’Harmattan, 2000, p. 225: “distorsion de l’ombre projetée”; “turbulence de l’ombre”; “l’obsession de la mort engendre l’horreur imaginaire”).

⁹¹ Javier Tomeo, *Constructores de monstruos*, Barcelona, Alpha Decay, 2013, pp. 46 y 87.

endeble de una mujer dormida⁹². En cuanto a Tomeo, le reserva un tratamiento peculiar al conservar la característica esencial de su deformidad, a saber, el ojo único colocado en medio de la frente, pero suavizando de forma notoria su monstruosidad global. De hecho, excepto el órgano de la visión, su Polifemo no tiene nada espantoso, todo lo contrario: es un “hombrecito” (63) que ha perdido sus rasgos de gigante salvaje y caníbal. Parece más tímido y respetuoso, incluso hasta púdico, que intrusivo, violento y sanguinario. Acomplejado por el hecho de no corresponderse con la norma, prefiere esconder su deformidad tras “enormes gafas de cristal negro” (63) y no asusta de ninguna manera al narrador cuando se sienta a su lado. Mientras empieza a hablar de sí mismo y se sitúa entre la descendencia directa de Poseidón, aquel cree, sin preocuparse demasiado, que se trata de una “broma” (64).

En realidad, cabe interpretar este acercamiento de Polifemo con las criaturas fantásticas de la mitología griega siguiendo el camino bosquejado por el rótulo del microrrelato. El cíclope procura justificar su especificidad, encontrarle una explicación válida, actitud que refleja innegablemente una cierta lucidez –todo ser humano procede de alguna parte–. Desgraciadamente para él, su tentativa tropieza con los elementos racionales: la región en la que vive no es, al contrario de lo que sostiene, una isla –la que acogió a sus antepasados míticos–, sino una “península unida al continente por el istmo de K.” (63). En consecuencia de ello, la gente ya le ha señalado repetidas veces que no podía ser el verdadero Polifemo. Se halla por lo tanto permanentemente invadido por una cruel duda existencial que el narrador es incapaz de disipar y las últimas líneas del relato lo presentan como un personaje destrozado, un errabundo pesquisando su propio ser: “El hombre volvió a ponerse las gafas y se alejó en busca de otro solitario, seguramente para repetirle la misma historia” (64).

En nuestra opinión, tal bifurcación existencialista del Polifemo tradicional se ve reforzada o confirmada por dos intertextualidades implícitas del texto tomeano, por un lado, con la narración original propuesta por Homero en el noveno canto de la *Odisea* y, por otro, con un fragmento de la *Beschreibung eines Kampfes*, o *Descripción de una lucha*, escrita por Kafka. La primera, y asimismo la más evidente, se deja entrever apenas iniciado el microrrelato, cuando el holoprosencefálico asevera “yo soy Polifemo” (63), remitiendo así de inmediato al episodio mítico del enfrentamiento entre Ulises y el gigante homónimo contado, entre otros, por Homero. En cuanto a la segunda, aparece más bien en el final angustiado e interrogativo de la historia, a través de la petición del nuevo Polifemo: “Dígame entonces quién soy” (64). Dicha conclusión, acentuada por el silencio sugerente del narrador, desemboca lógicamente en mente del lector en la inferencia siguiente: “él no es nadie” o, por lo menos, “tiene la impresión de no ser nadie”.

⁹² Cf. Apéndice, punto 7.3.2.

Ahora bien, esta constituye el eslabón que permite enlazar la prosa tomeana con la kafkiana y, más precisamente, con un pasaje enigmático de la famosa *Descripción* que el autor checo tituló “Der Ausflug ins Gebirge”, en otras palabras, “Excursión a la montaña”. Aquel no aparece en todas las versiones de la *Descripción*. De hecho, fue publicado por primera vez como texto autónomo en la colección *Betrachtung –Contemplación–*, en 1912, antes de ser incluido, esta vez como párrafo sencillo, en el manuscrito B de la *Descripción*⁹³. Hay que decir que esta es una creación híbrida, que rompe con los parámetros de la genericidad y no parece seguir ningún plan predeterminado. Más que la descripción sugerida por el título, nos ofrece varias historias heteróclitas, vinculadas unas a otras por relaciones en apariencia arbitrarias por completo⁹⁴, prefigurando con ello los *collages* que seducirán a los surrealistas.

Así, en pleno paseo con su “*Bekannter*” –“conocido”– y de golpe, el narrador autodiegético exclama: “No lo sé [...] realmente no lo sé. Si no viene nadie, nadie viene. No hice mal a nadie, nadie me hizo mal, y sin embargo nadie quiere ayudarme. [...] Me gustaría mucho –¿por qué no?– hacer una excursión con un grupo de absolutamente nadie”⁹⁵. Su soliloquio, aunque se emparenta con un brusco y breve delirio, se ilumina si se vuelve a colocar en el contexto de su primera publicación, es decir, en la selección *Contemplación*, en la que precede otros dos microrrelatos, “Desgracia de soltero” y “El comerciante”. Juntos, los tres textos presentan un auténtico tríptico de la soledad, mediante las figuras de un senderista abandonado de todos y perdido en un silencio que puebla con los sonidos y movimientos de una muchedumbre ficticia, un soltero corroído por la soledad y reducido a azotarse el cráneo con la mano, y un trabajador extenuado que observa la vida a su alrededor, una vida a la que no pertenece, confinado como se encuentra en el aislamiento, el cansancio y la inquietud.

Pero más allá de este parentesco temático, es importante resaltar lo que hace única la “Excursión a la montaña”: el juego lingüístico sobre el pronombre “*niemand*”, “nadie”, término que aparece diez veces en una quincena de líneas, nueve bajo la forma pronominal y una bajo la sustantivada. Es esta la que autoriza aprehender el microtexto kafkiano como una pequeña variación sobre el tema clásico, homérico, de “Nadie”. Desgraciadamente, esta sutileza se pierde en la mayoría de las traducciones al español, de ahí el interés de mencionarla aquí, ya que permite acordarnos de que, en el episodio de la *Odisea*, Ulises conseguía burlar a Polifemo atribuyéndose

⁹³ Cf. *Beschreibung eines Kampfes. Novellen. Skizzen. Aphorismen aus dem Nachlass*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1954, pp. 7-66. Esta edición reproduce el volumen de título idéntico publicado en 1946 en Nueva York por Schocken.

⁹⁴ Así las perciben, entre otros, Claude David, el editor de Kafka, en *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard, col. “La Pléiade”, 1980, p. 815, así como Hartmut Binder, el autor de *Kafka Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München, Winkler Verlag, 1982, pp. 82-83 y 118.

⁹⁵ *Obras completas*, op. cit., vol. 2, pp. 456-457.

a sí mismo el nombre propio “*Uti*”, es decir, “Nadie” o “Sin Nombre”⁹⁶. Gracias a esta astucia, el héroe griego logró escapar al monstruo y, sobre todo, sustraerse a la venganza de los otros cíclopes alertados por los gritos de dolor de Polifemo cegado, que vociferaba: “¡Oh, amigos míos! ‘Nadie’ me mata con engaño, no con fuerza”. A lo que contestaban sus familiares: “Pues si nadie te hace fuerza, en tu soledad, no es posible apartar los males que te envía el gran Zeus, pero ruega a tu padre, el soberano Poseidón” (vv. 403-414). Y se iban, volviendo a sus cuevas, mientras Ulises se reía ostentosamente.

Vemos así cómo se teje toda una red intertextual a partir de dicha alusión anodina en apariencia: “(no) soy Nadie”. Ahora bien, los análisis que acabamos de exponer muestran nítidamente que existe un trabajo significativo de reelaboración y adaptación del motivo básico por parte de cada uno de los autores. Homero insiste de hecho en la *mêtis*, la sagacidad astuta, y las capacidades estratégicas de su personaje, mientras que Kafka, manteniendo el matiz lúdico del concepto, le confiere una tonalidad sarcástica que evidencia la soledad disimulada de su narrador. En cuanto a Tomeo, aplica la alusión a la idea expresionista de la diferencia y el aislamiento del monstruo, pero “existencializándola”, es decir, orientando la aserción hacia la toma de conciencia de una vacuidad identitaria intolerable, y dirigiéndola hacia una modalidad mucho más trágica.

Por otro lado, debemos puntualizar que esta presentación resueltamente existencialista de motivos representativos del expresionismo no se restringe a la figura de Polifemo. La obra de Tomeo rebosa en efecto de monstruos –en el sentido más amplio de la palabra– cuya búsqueda identitaria es patente y cuyo malestar interior resulta incontestable. No faltan los ejemplos de este orden, razón por la cual seleccionamos aquí solo algunos, los que nos parecen más representativos de esta enigmática y obsesiva asociación entre la imperfección y la dificultad de evaluar la verdadera naturaleza propia.

Así pues, con el fin de aprehender mejor tal eje temático, vamos a interesarnos con más detenimiento por algunos microrrelatos reunidos en la colección *Zoopatías y zoofilias*, antes de pasar a un análisis más profundizado del mismo eje en una novela hoy algo olvidada, *El gallitigre*. La publicación de esta quizás haya sido eclipsada por los tres otros títulos de Tomeo que se encaminaron hacia las librerías en el mismo año –*El mayordomo miope* y *El discutido testamento de Gastón de Puyparlier*, publicados por Planeta, y *Problemas oculares*, por Anagrama–. Sea como fuere, ha sido objeto, que sepamos, de un solo estudio impreso⁹⁷ y no hemos encontrado más que dos

⁹⁶ Le decía a Polifemo: “mi nombre es Nadie; Nadie es como me llaman mi padre, mi madre y todos mis compañeros” (*Odisa*, canto IX, vv. 366-367).

⁹⁷ *El gallitigre* forma parte de un conjunto de diecisiete obras citadas por Ainhoa Sáenz de Zaitegui en el estudio que dedica a la temática de los mundos posibles en el universo tomeano (“*No man’s land*: Viaje a los mundos posibles en la (meta)narrativa de Javier Tomeo”, *art. cit.*).

reseñas publicadas, respectivamente, por Enrique Murillo⁹⁸, admirador precoz de Tomeo, y Félix Romeo⁹⁹. Y ello a pesar de la presencia en el seno de este texto de varios aspectos literarios y estéticos dignos de interés, como pueden ser los contenidos metaliterarios, el tópico de la *mise en abyme*, los matices granguñolescos, las temáticas existenciales, etc.

En la primera obra que nos interesa, *Zoopatías y zoofilias*¹⁰⁰, el autor se dedica a esbozar el retrato de cincuenta y un personajes masculinos a medio camino entre la naturaleza humana y el mundo animal. El título de cada “sainete”¹⁰¹, así como la ilustración que lo acompaña, realizada por el propio escritor, no dejan ningún lugar a dudas acerca del estatus específico de esos protagonistas: son seres híbridos que, en apariencia por lo menos, entremezclan los atributos humanos, empezando por su voz, con las propiedades animales. Siguiendo nuestra primera impulsión, sería fácil catalogarlos como frutos de una metamorfosis fantástica, pero el interés principal de su creador no parece radicar en la recuperación de la antigua metamorfosis mitológica. Y el título de su libro está ahí para recordárnoslo. De hecho, el binomio que lo compone remite el lector a dos desviaciones psicológicas bien conocidas por el mundillo médico, la zoopatía, en otras palabras, el delirio que consiste en creerse visceralmente poseído por un espíritu animal –delirio próximo a la creencia en la posesión demoníaca–, y la zoofilia, que traduce un amor desproporcionado por las especies animales, susceptible de evolucionar hacia el bestialismo.

Ahora bien, se nota enseguida, al leer los cincuenta y un relatos, que los mecanismos patológicos tampoco se hallan en el centro de las preocupaciones de las instancias narrativas, tanto así que estas los explotan a veces con tono humorístico o irónico, es decir, en una perspectiva de distanciación. La ausencia de todo vocabulario médico-psicológico refuerza por otra parte esta constatación. Por tanto, resulta irrelevante escudriñar las extravagancias comportamentales de esos hombres en busca de síntomas clínicos determinados que las vinculen a formas de neurosis concretas y registradas. Porque, como se complace en afirmar Dagoberto, el psicópata de *Diálogo en re mayor*, “por detrás de cada aberración de la naturaleza flota siempre el eco de un suspiro o incluso el eco de un violín. [...] los violines nos recuerdan que esas infelices criaturas sólo existen para que nosotros aprendamos a amarlas”¹⁰².

En consecuencia, es realmente el espacio alegórico abierto por esos personajes al que el autor ambiciona que seamos sensibles y, en cierto modo, permeables. En esto, Tomeo resulta ser muy

⁹⁸ Enrique Murillo, “Rumberos y zoófilos”, *El País. Libros*, 4 de noviembre de 1990, p. 3.

⁹⁹ Félix Romeo, “Un sentido último”, *Diario 16*, 1 de noviembre de 1990.

¹⁰⁰ *Zoopatías y zoofilias*, Madrid, Mondadori, 1992. Citaremos siempre esta edición.

¹⁰¹ Elegimos este término por la estructura dialogada que caracteriza los microrrelatos del volumen y evoca en consecuencia una atmósfera teatral.

¹⁰² *Diálogo en re mayor*, Barcelona, Anagrama, 1998, pp. 55-56. Utilizaremos esta edición a lo largo de nuestro trabajo.

kafkiano y basta para convencerse de ello volver a pensar, aunque solo fuese de manera superficial, en Gregorio Samsa, que él también es un ser híbrido de apariencia animal pero de inteligencia y pensamiento humanos, un hombre preso de un cuerpo velludo, torpe y repugnante. A Kafka no le interesaba el proceso de la metamorfosis en sí, sino más bien la riqueza y complejidad de la alegoría que podía encerrar¹⁰³. Y no es ninguna casualidad que haya elegido como título de su *nouvelle* el sustantivo “*Die Verwandlung*”, que significa etimológicamente “la transformación”, en lugar del esperado “*Die Metamorphose*”. Solo podemos deplorar al respecto la elección algo inexacta de la mayoría de los traductores del maestro checo, que condiciona de entrada la mirada de los lectores al asociar la historia a un registro mítico y un verdadero género literario propios del mundo antiguo: las metamorfosis. Es así, considerando los microrrelatos tomeanos, al igual que “*La transformación*”, como otras tantas metáforas de la condición humana como extraeremos de estos el mayor significado y la máxima intensidad.

De hecho, en el caso de la narración kafkiana quizás no esté de más recordar lo que ya se ha observado, a saber, que una focalización en la metamorfosis de Gregorio en sí misma limita el alcance del acontecimiento a un misterio de índole fantástica, mientras que una interpretación de tipo alegórico abre el texto a una multitud de significaciones verosímiles. Stanley Corngold lo ha demostrado de manera convincente en su obra ya citada anteriormente, *The Commentators' Despair: The Interpretation of Kafka's 'Metamorphosis'*.

En cuanto a *Zoopatías y zoofilias*, se puede aseverar sin riesgo que la mayor parte de los relatos que lo componen merece ser considerada como otras tantas pequeñas fábulas alegóricas. Reducido al estatus de “bestiario psico-patológico”, si se nos permite la expresión, el volumen

¹⁰³ Todos los textos de Kafka constituyen verdaderos y complejos laberintos, tanto en el nivel de la forma como en el del sentido, cuyo descifre resulta ser arduo. El autor era consciente de tal complejidad y algunos especialistas de su obra, a imagen y semejanza de Stéphane Mosès, opinan que incluso llegó a comentar el secreto de su técnica de escritura cifrada en un texto breve de 1923, descubierto por Max Brod y titulado “Acerca de las parábolas” (cf. Franz Kafka, *Parábolas y paradojas*, Buenos Aires, Errepar, 2000, pp. 11-13). Mosès no duda en afirmar que, en este pequeño texto, Kafka nos ofrece “una suerte de *meta-texto* en el cual nos entrega[...] la clave de su escritura” (cf. Stéphane Mosès, *Exégèse d'une légende. Lectures de Kafka*, Paris/Tel-Aviv, L'Éclat, 2006, p. 10: “une sorte de *méta-texte* dans lequel il nous livre[...] la clé de son écriture”), una parábola sobre sus propias parábolas, que desemboca en la conclusión siguiente: “renunciar al orden de lo simbólico [...] equivaldría a condenarse a perder lo que constituye la esencia misma de todo pensamiento, es decir, del arte también y de la literatura misma” (cf. Mosès, *idem*, p. 12: “renoncer à l'ordre du symbolique [...] serait se condamner à perdre ce qui fait l'essence même de toute pensée, c'est-à-dire aussi de l'art et de la littérature elle-même”). En esta perspectiva, es asimismo importante mencionar el ensayo de Walter Benjamin, “Franz Kafka” (1934), que pone de relieve el carácter alegóricamente complejo de las creaciones kafkianas y desacredita las interpretaciones psicoanalíticas y teológicas de estas: “para perderse fundamentalmente los escritos de Kafka, es posible seguir dos vías. Una de ellas es la interpretación natural, la otra es la interpretación sobrenatural: del mismo modo, ambas –tanto la psicoanalítica como la teológica– dejan a un lado lo esencial” (cf. Walter Benjamin, “Franz Kafka”, en *Essais I (1922-1934)*, Paris, Denoël, 1983, pp. 189-190: “pour manquer fondamentalement les écrits de Kafka, on peut suivre deux voies. L'une est l'interprétation naturelle, l'autre l'interprétation surnaturelle; de la même façon les deux –la psychanalytique comme la théologique– passent à côté de l'essentiel”). Benjamin insiste a lo largo de sus análisis en los componentes enigmáticos, misteriosos, de los textos de Kafka y en la completa ausencia de respuesta a las preguntas legítimas del exégeta, antes de concluir que “es con prudencia, con circunspección, con recelo, como debemos avanzar tanteando en sus escritos” (cf. Benjamin, *idem*, p. 205: “c'est avec prudence, avec circonspection, avec méfiance, qu'on doit avancer en tâtonnant à l'intérieur de ses écrits”).

poco despierta el interés del lector y se contenta con hacerlo sonreír. Pero ejerce un impacto completamente distinto una vez abierto a los espacios de la alegoría. Excepto algunos microrrelatos que juegan sobre el efecto de la metamorfosis fantástica –“El hombre reno”, “El hombre jirafa”, “El hombre murciélago”– o que atañen a la mera puesta en situación de alguna actitud patológica pura –“El hombre serpiente”, “El hombre chacal”, “El hombre pingüino”, “El hombre anguila”; los menos densos de la obra, en nuestra modesta opinión–, las miniaturas de Tomeo pueden clasificarse en cuatro categorías principales: a) las que utilizan la monstruosidad – el hibridismo forma naturalmente parte de este registro estético– como un artefacto humano próximo al disfraz del pícaro para engañar, conseguir algo material o emocional, o convencerse de algo –“El hombre canguro”, “El hombre paloma”, “El hombre león”, “El hombre faisán”, “El hombre avispa”–; b) las que se sirven de la monstruosidad como pretexto y justificación de determinadas actitudes más o menos inmorales –“El hombre arenque”, “El hombre rana”, “El hombre tortuga”–; c) las que presentan la monstruosidad como un fiel reflejo de la necesidad humana de purificación –“El hombre escarabajo”– y, para terminar, d) las que usan la monstruosidad como una imagen reveladora del rechazo de la diferencia –“El hombre buitre”– o de todo lo que el hombre formateado por la sociedad reprime –“El hombre camello”–, así como del engaño de las apariencias –“El hombre salamandra”, “El hombre tigre”–.

Entre los relatos de veta alegórica pertenecientes a estas cuatro clases, son específicamente sugerentes los microrrelatos que hacen hincapié en la deformidad como emblema de una difícil búsqueda y asunción identitaria. Muy a menudo, y ello sin duda no es fruto del azar, escenifican a mamíferos, a semejanza del hombre camello, el hombre perro, el hombre gorila o aún el hombre buey. Tanto los unos como los otros, estos configuran un conjunto de seres que buscan su verdadera naturaleza, desdeñando las circunstancias que parecen determinarlos.

El hombre camello es un digno ejemplo de esta tendencia, ya que, por un lado, se ve obligado a sufrir una malformación física humillante, la joroba, y, por otro, debe doblegarse a un revés de la fortuna que algunos juzgarían muy agradable, a saber, la herencia del título nobiliario y de los bienes de su abuelo, el Marqués de Z. Se encuentra además sobredeterminado por el nombre poco común que lleva: Calixto. Este remite en efecto intertextualmente a *La Celestina* y al personaje homónimo de enamorado apasionado, sacrílego y trágico, así como al mito de la ninfa Calisto, seducida por Zeus y metamorfoseada en la constelación de la Osa Mayor. No obstante esta situación en apariencia definitiva, Calixto se cuestiona y toma conciencia de su verdadera naturaleza: “me confesó que era un camello bactriano” (32). Percibe entonces toda la incoherencia de su ser y su posición social: “no le parecía justo que los camellos viviesen en enormes castillos góticos, entre tapices y armaduras” (32), razón por la cual decide tomar medidas

radicales, exiliándose en un aduar del desierto argelino y separándose de todas sus propiedades. Concluye sus explicaciones al narrador con una referencia inequívoca al “pecado de haber vivido treinta años con la pretensión de ser un hombre” (33), en otras palabras, al sacrilegio –posible eco implícito y lejano del Calisto de Fernando de Rojas y de la ninfa mitológica que no respetó su voto de castidad– de no haber considerado la naturaleza profunda que había recibido de regalo al nacer. Su próxima salida para el continente africano se asemeja extrañamente a una muerte a sí mismo, a un despojo ascético de su persona: “prefería ir a pie con todo el equipaje auestas, porque los camellos eran capaces de avanzar a ocho kilómetros por hora con doscientos kilos auestas incluso en plena canícula. – El viaje, además, me servirá de purificación –me dijo–” (33). No deja de ser obvio que su meta es honorable, puesto que traduce una búsqueda de autenticidad, de sinceridad y coherencia interior que su vestimenta ya permitía conjeturar: “lleva[ba] puesto un grueso abrigo beige y calza[ba] unos zapatos de ante más apropiados para una lluviosa tarde invernal que [para] una tórrida tarde de estío” (31).

Tomeo nos ofrece aquí por lo tanto el retrato de un hombre cuyos actos y decisiones pasan por una locura a los ojos de todo ser sensato. El narrador racional se encarga por otra parte de recordárnoslo mediante dos breves incisos: “nunca me había parecido un hombre completamente normal” (31) y “emocionado por la extraña locura de mi amigo” (33). Sin embargo, las resoluciones de aquel encarnan en realidad las genuinas grandeza y nobleza del ser humano. Son la no-búsqueda de uno mismo y la sumisión a nuestras circunstancias las que hacen de nosotros hombres indignos.

En esta perspectiva, la semimetamorfosis y la deformidad metafóricas de Calixto cobran su pleno sentido. Aunque el narrador las interpreta y connota negativamente¹⁰⁴, son susceptibles de ser aprehendidas en contraste completo por el lector. Se erigirán entonces como los símbolos del rechazo de toda la falsedad impuesta por la sociedad, así como de la búsqueda de lo verídicamente propio.

Volvemos a encontrar la misma posibilidad de inversión interpretativa en la aventura del hombre perro, un individuo aparentemente sin historia o, tal como afirma la instancia narrativa, un “hombre corriente y moliente” (88), que vive en una manzana regida por una “Comunidad de Vecinos” (88) y que parece no tener obligaciones profesionales, contentándose con comprar el periódico cada mañana antes de volver a su piso para leerlo con tranquilidad. El autor deja así

¹⁰⁴ He aquí los fragmentos del texto que permiten entenderlo, asumidos todos por la instancia narrativa: “la desviación de su columna vertebral, un defecto de nacimiento pero al que mi amigo no acababa de acostumbrarse” (31); “durante un instante se me quedó mirando en silencio con sus enormes ojos de dromedario y una sonrisa resignada, más propia de un hombre que está de vuelta de todas las cosas que de un muchacho con todo el futuro por delante” (32); “suspiró, balanceando su larguísimo cuello” (32); “permaneció en silencio, con el labio inferior adelantado e imprimiendo a la mandíbula inferior un curioso movimiento de rotación” (32). Cabe señalar que todos estos comentarios algo irónicos del narrador aparecen antes de que Calixto le haya confesado que era un camello.

despuntar en el horizonte la figura de un ciudadano jubilado de existencia sombría y rutinaria, es decir, de otro ente que sufre en una cierta pasividad las circunstancias monótonas de su vida cotidiana. Este individuo insignificante y solitario da la impresión de meterse a ratos en la piel de un perro, animal por el que parece tener una verdadera “vocación” (87), para escapar del aburrimiento y llamar una atención pública que su retraimiento social le ha hecho perder hace un siglo. Es así como

el quiosquero de la esquina tenía la obligación de ponerle el diario entre los dientes [...] Daba luego una vuelta por el barrio sin quitarse el diario de entre los dientes –para que todos los vecinos pudiesen ver lo diligente y servicial que era consigo mismo [...] mientras subía por la escalera jadeaba ruidosamente y soltaba una serie de breves ladridos.
(87)

A continuación, sentado en un sillón expuesto a la vista de todos, lee el periódico, puntuando el momento de ladridos más o menos trabajados “para demostrar los sentimientos que le provocaban las noticias que iba leyendo” (88).

Hasta aquí, tal hibridismo voluntario aparenta hasta el punto de confundirse las lúdicas técnicas infantiles de captación de la atención, algo ridículas y molestas cuando se vuelven insistentes y repetitivas. Sin embargo, el último párrafo del microrrelato hace tomar un camino inesperado a la anécdota y, por consiguiente, a su significado. Cansados de tales excentricidades, los vecinos amenazan al pobre hombre con denunciarlo a la policía si no vuelve a un comportamiento normal, amenazas a las que aquel responde suicidándose.

Lo que no parecía ser más que un juego revelador del aislamiento del personaje era en realidad mucho más: una búsqueda de adecuación consigo mismo, la expresión no solo de un hondo malestar, sino también de cierta forma de sinceridad, tan original e incomprensible como fuere. Al final, es, pues, otra imagen de la identidad trágica que este breve relato nos propone, siendo en este caso el hibridismo nítidamente presentado como una metáfora de la personalidad fuera de normas, diferente.

A modo de complemento contrastivo a los dos microrrelatos analizados, el autor aragonés agrega otras situaciones que, aunque más matizadas, resultan reveladoras, a imagen de la del hombre gorila. Este, tras haber reunido múltiples indicios personales –vegetarianismo familiar, apego infantil exclusivo a la madre, recuerdos de gritos simiescos, apatía, miedo en la mirada del otro, etc.– sospecha que es el reflejo de una naturaleza animal de la que no era consciente hasta el momento. Sus reflexiones lo empujan a consultar a un psicoanalista, el cual concluye a un hibridismo avanzado que deja entrever una posible “metamorfosis al revés”. El gorila se hubiera así escapado de algún jardín zoológico y paulatinamente convertido en hombre, uniéndose desde entonces con el famoso conferenciante de la *nouvelle* “Informe para una academia” (1917) de

Kafka, un mono capturado en la selva cinco años antes, que recuerda las etapas principales de su transformación y cita a los “profesores” –¡los cazadores del circo Hagenbeck, la tripulación del barco que volvía a Europa, así como los adiestradores del *music hall* en el que trabaja con éxito!– que le permitieron alcanzar el nivel de educación medio propio de un europeo.

El personaje de Kafka, Peter el Rojo, podría por lo tanto constituir un antepasado del híbrido tomano. Ambos ofrecen en efecto a sus interlocutores y al público lector una suerte de informe objetivo de su proceso/estado de aculturación. El primer discurso, dirigido a los académicos, debe ser entendido como una tematización del descubrimiento por los europeos, a finales del siglo XIX, de las “rarezas” y los “fenómenos” exóticos de sus imperios coloniales. En aquella época, era de hecho común ver a hombres y mujeres cautivados en las colonias, exhibidos en los parques zoológicos de las capitales europeas rodeados de animales, e incluso expuestos a las miradas medio curiosas, medio burlonas de los espectadores del *music hall* o del circo¹⁰⁵.

Con su criatura sabia, Kafka demuestra que, y en esto radica el colmo de la ironía, el proceso civilizatorio, en realidad, no es en absoluto sinónimo de progreso. La asimilación del animal, del salvajismo bárbaro, por la especie humana supuestamente civilizada se encuentra cotejada con un adiestramiento ridículo y un mimetismo estéril. Además, engendra una pérdida de los recuerdos y los sueños, de la inocencia, lo natural y la libertad, llevando al escritor a un balance muy sombrío de la seudocivilización occidental. Florence Bancaud bien evidencia este espíritu kafkiano negativo al explicar:

su [del mono] única salvación reside en la asimilación de los mecanismos de la doma y en la negación de su naturaleza primitiva y salvaje, que olvida en beneficio de una cultura de la sublimación de los instintos y del control de uno mismo, principios fundamentales de la cultura. Sin embargo, la adaptación, o su equivalente religioso, la asimilación, no por ello significa la felicidad ni la renuncia a una libertad por cierto utópica, pero que sigue nutriendo la nostalgia del paraíso exótico de la Costa de Oro¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Se pensará por ejemplo en la famosa Venus hotentote, que dio entonces la vuelta al continente, y en las numerosas “exhibiciones etnológicas” que tuvieron lugar, entre otros, tanto en París, como en Berlín, Londres, Barcelona, Milán, Hamburgo, Amberes y Varsovia. Cf. Nicolas Bancel, Pascal Blanchard y Sandrine Lemaire, “Ces zoos humains de la République coloniale”, *Le Monde diplomatique*, agosto de 2000, pp. 16-17, consultado en <<http://www.monde-diplomatique.fr/2000/08/BANCEL/14145>>; François-Xavier Fauvelle-Aymar, *L'invention du Hottentot: histoire du regard occidental sur les Khoisan, XV^e-XIX^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002; Luis Ángel Sánchez Gómez, *Un imperio en la vitrina. El colonialismo español en el Pacífico y la Exposición de Filipinas de 1887*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 297 y ss.; Evanghélia Stead, *Le monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004; Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Éric Deroo y Sandrine Lemaire (dir.), *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2004; Carole Sandrel, *Vénus & hottentote: Sarah Bartman*, Paris, Perrin, 2010.

¹⁰⁶ Florence Bancaud, *Franz Kafka ou l'art de l'esquisse*, op. cit., p. 150.

En cuanto al discurso del hombre gorila de Tomeo, quiere ser tan sincero y objetivo como el precedente¹⁰⁷, a pesar del hecho de que dependa de la autoobservación y de la interrogación sobre uno mismo. Es por naturaleza del orden de la verdad y de la confesión, ya que va dirigido a un psicoanalista, cuya función conseguimos adivinar gracias a la presencia de las voces “diván” y “paciente”, así como a las preguntas que plantea al gorila tendido en el sofá antes de establecer su diagnóstico. Su presencia racional, analítica, desempeña de algún modo el mismo papel que la de los académicos colonizadores: representan todos una forma de autoridad en el ámbito que es suyo y, sobre todo, una forma de cultura. Son los guardianes de lo que creemos ser el saber, saber por esencia superior a toda manifestación de salvajismo alguno.

El hombre gorila es, en cuanto a él, un ser híbrido, un simio disfrazado de hombre, o, mejor dicho, un hombre que se descubre simio con asombro y que ilustra perfectamente el amordazamiento inconsciente de una naturaleza primigenia bárbara. Solo su cuerpo y sus pulsiones han conservado una memoria del pasado animal y lo traicionan: adora los tiernos brotes vegetales, es apático, no soporta las miradas directas y es más bien solitario y silencioso. Al contrario, su razonamiento, sus cuestionamientos y su expresión son totalmente humanos, elaborados y estructurados.

Tomeo, por tanto, no se concentra en un proceso de aculturación, sino en un estado finito y constatado, así como en los restos de una condición anterior y su engorrosa cohabitación en el meollo de un mismo individuo. Ya pasó a la historia la época de la colonización, de ahí la desaparición del motivo en la prosa del escritor aragonés y la consecuente focalización en la problemática identitaria en el marco de lo que podríamos definir como una sociedad postcolonial aculturada. Pero pese a tal diferencia de perspectiva, volvemos a encontrar en nuestro autor una crítica implícita de la colectividad denominada “civilizada”, crítica que toma cuerpo a través de la actitud respectiva de los dos personajes del microrrelato.

Es así como el hombre gorila, víctima por así decirlo del medio ambiente, ha adoptado, sin siquiera percatarse de ello, los usos y costumbres de la comunidad: se mueve en el seno de una familia bien estructurada, lleva una corbata, se dice fascinado por las paradas militares¹⁰⁸ y parece ser un ciudadano medio bastante ordinario. No obstante, su malestar perdura: no se siente

¹⁰⁷ Recordemos que el personaje kafkiano insiste en el deseo informativo que rige su conducta; jamás adopta una posición crítica y se contenta con describir su metamorfosis progresiva. Cf. Franz Kafka, *Obras completas, op. cit.*, vol. 4, p. 1161.

¹⁰⁸ Cabe apuntar al respecto que el gorila menciona en particular la parada del “Día de la Victoria” (92), que evoca evidentemente el 1 de abril de 1939 y hace de aquel un simpatizante de la derecha española. Algunos podrán ver en esto una clave de lectura del relato y optarán por una interpretación política del mismo, que pretenda criticar el régimen franquista por intermedio de la asociación entre la persona que profesa ideales políticos de derecha y la figura animal emblemática del gorila. Sin embargo, y sin descartar por completo este análisis, nos parece reductor el hecho de limitar el alcance de este microrrelato a una ridiculización del franquismo. Efectivamente, Tomeo siempre se distanció con prudencia de las interpretaciones políticas de su obra y reivindicó su inclinación por la “materia humana” bruta, fuera de toda contextualización partidista y nacionalizante.

cómodo y acumula las pruebas de la diferencia que aún no asume y que lo incitan a consultar al psicoanalista con el fin de arrojar nueva luz sobre la situación. Permite así que el autor tematice las dificultades relacionadas con la construcción de la identidad dentro de un sistema en el que la asimilación y la conformidad son evidentes. Y esta es la razón por la cual el hombre gorila constituye un vector innegable de la lucha contra los falsos semblantes inherentes a nuestra actual vida social supuestamente civilizada.

En este sentido, el comportamiento del narrador psicoanalista es revelador y viene a reforzar la idea de que nuestro mundo actual pone particular empeño en la búsqueda de una peligrosa uniformidad de la masa. De hecho, cuanto más toma conciencia la instancia narrativa de la extrañeza del que nombra su paciente, más crece su temor: tras varias preguntas y una toma de notas rigurosa, el especialista suspira y califica el problema de “bastante grave” (92), pero cuando el hombre gorila decide adentrarse en los detalles de su carácter y de su vida privada, prefiere “alej[arse] prudentemente del diván” (92), antes de finalmente “dispon[erse] a salir de la habitación y a cerrar la puerta con llave” (93). Y corona sus desplazamientos espaciales significativos con una declaración abrupta, que señala su necesidad de alejar al elemento perturbador: “Lo suyo es la selva húmeda tropical o, por lo menos, el parque zoológico” (93).

El psicoanalista ilustra así hasta qué punto la civilización moderna teme la diferencia y anhela en lo más recóndito de sí misma devolverla a su lugar de procedencia o, como mínimo, encerrarla en una estructura dominada y, por ende, tranquilizadora. Moraleja de estas dos imágenes cruzadas que nos ofrecen los protagonistas de la fábula: desde la Europa de Kafka, nada ha cambiado. El legado de Nietzsche y Freud, patente en la mayoría de las obras expresionistas¹⁰⁹, parece más que nunca seguir vigente y armoniza a la perfección con las conclusiones sacadas de nuestro análisis¹¹⁰. Pensamos aquí más específicamente en *La genealogía de la moral –Zur Genealogie der Moral*, 1887– nietzscheana y en *El malestar en la cultura –Das Unbehagen in der Kultur*, 1929– de Freud,

¹⁰⁹ Cf., entre otros, Juan Bravo Castillo, “Los antecedentes del teatro del absurdo”, en Antonio Ballesteros González y Cécile Vilvandre de Sousa (eds.), *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-la-Mancha, 2000, pp. 33-48; Julián Inmaculada, *Historia Universal del Arte. Arte del siglo XX: de principios de siglo a la Segunda Guerra Mundial*, vol. 10, Madrid, Espasa-Calpe, 2000; Daniel Gil, *Escritos sobre locura y cultura*, Montevideo, Trilce, 2007; Carmen Gómez García, “¿Sueño o visión? Lo fantástico en el expresionismo alemán. El loco de Georg Heym”, en Pilar Andrade Boué, Arno Gimber y María Goicoechea de Jorge (eds.), *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI*, Bern, Peter Lang, 2010, pp. 107-120; Blanca Muñoz, “Expresionismo y revolución: el abismo de la realidad”, *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, vol. 11, núm. 1, 2011, pp. 197-224.

¹¹⁰ No hay que olvidar que Javier Tomeo, antes de dedicarse completamente a la escritura, fue abogado y criminólogo. Los cursos que siguió en la Universidad de Barcelona le facilitaron el acceso, muy restringido alrededor de los años cincuenta, a los descubrimientos del psicoanálisis, ya que, como señala Miguel Dalmau, “tuvo de maestro al insigne profesor Sarró, el único discípulo español de Freud” (*art. cit.*, p. 28). Ramón Sarró (1899-1993), de hecho, había sido alumno directo del psicoanalista alemán entre 1925 y 1927 y había ocupado un puesto de ayudante en la Policlínica Psicoanalítica de Viena dirigida por Wilhelm Reich, antes de ser catedrático de Psiquiatría en Barcelona (1950-1971). Véase la entrevista que el profesor le concedió a José Sánchez Lázaro (“El Dr. Ramón Sarró y la historia de la Psiquiatría”, *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. 5, núm. 12, 1985, pp. 23-28).

textos polémicos que coinciden en la denuncia de la doma artificial del ser humano llamado *homo sapiens*.

En efecto, Nietzsche, en su evaluación de los valores judeo-cristianos que constituyen la base de la moral occidental, cuestiona el predominio de la negación de uno mismo, en otras palabras, de la inhibición controlada de los instintos y de su consiguiente culpación, que considera por lo general muy valorizadas. En cuanto a Freud, explica en el mismo orden de ideas que la cultura y, por tanto, la civilización implican la renuncia a determinadas libertades individuales y se edifican sobre el amordazamiento pulsional, dado que una de las finalidades que persiguen es la regulación de las relaciones interpersonales entre los seres humanos.

Así pues, en la línea de tales predecesores ilustres, el hombre gorila y el psicoanalista tomeanos demuestran a su manera que el mundo de hoy no es más propicio que antaño a la expresión auténtica de uno mismo cuando esta es sinónimo de diferencia, y ello incluso si existen más medios para alcanzar la esencia del ser —psicología, psicoanálisis, métodos de introspección, etc.—. Invariablemente, sigue siendo más fácil alejar al “monstruo” en vez de procurar transigir con él, aun si se consigue integrarlo en una clasificación o tipología cualquiera —el diagnóstico final del médico no obstaculiza el brote del temor...—. Y en tales condiciones, la construcción identitaria se vuelve problemática, hasta improbable o por lo menos análoga a un artificio. Se revela incluso a veces totalmente paradójica, como en el caso del hombre buey que, a pesar de todas las señales evidentes de hibridismo que su cuerpo presenta —cuernos, cabeza que bambolea, voz mugiente y andar lento— rechaza con varios argumentos su posible parecido con un buey, en otros términos, su verdadera naturaleza. Da muestras de cultura, urbanidad y buena educación, tal como deja transparentar el narrador, y sin embargo ello no le impide, todo lo contrario, echar sobre sí mismo una mirada que niega las evidencias.

Menciona así al buey Apis, divinidad venerada por el pueblo egipcio, y demuestra tener conocimientos extensos de las enfermedades del buey, de su vida cotidiana y de las distintas calidades de su carne, pero parece cegado en lo que se refiere a su propia persona, limitado como se encuentra a su “altanería”, su “confianza [...] en sí mismo” y su “dignidad” personal ofendida (98). En él, por lo tanto, no hay en absoluto cuestionamiento, sino un rechazo neto de la realidad, un sentimiento ingenuo de ser vilipendiado, así como una alineación numerada de argumentos —“Primera [razón] [...] Segunda [...] Tercera [...] Cuarta [...] Quinta” (97-98)— más o menos convincentes.

El hombre buey viene, pues, a completar la gama de los seres monstruosos que alegorizan la complejidad de la autodeterminación humana. Y poco a poco, a lo largo de las lecturas, vemos

construirse y enriquecerse toda una reflexión sobre este tema existencial tan cercano a las preocupaciones del expresionismo internacional abrevado de las teorías freudianas.

Como ya hemos dado a entender, Tomeo no limita por otra parte esta reflexión al único volumen de *Zoopatías y zoofilias*, puesto que varias viñetas de *Patíbulo interior* vuelven a hablar de la combinación simbólica de la monstruosidad y la duda identitaria. Por cuestiones de espacio no podemos dedicarles un análisis pormenorizado, pero el lector consultará con provecho las páginas 64-65, 66-67 y 150-151 de la obra, que ofrecen ejemplos en los que la deformidad, muy visible, es fuente de decepciones y de incertidumbres relacionadas con los orígenes y la identidad. Remitimos asimismo a las páginas 20-21 y 78-79, que presentan personajes carcomidos por la duda y cuyos caos interior e indeterminación traducen metafóricamente cierta monstruosidad, insistiendo simultáneamente en el nexo casi inevitable entre el titubeo y la naturaleza humana.

Para terminar el examen de tales fenómenos, proponemos centrarnos en la novela *El gallitigre* que, como su título indica, no es parco en referencias a la monstruosidad. De hecho, el título, que no es sino un neologismo creado por el propio Tomeo, impone *ipso facto* el sello de aquella al relato y condiciona sin que sea posible evitarlo el pacto de lectura, así como las expectativas del lector. Se encuentra a continuación fortificado por la alusión, en la dedicatoria, a un niño víctima de una anomalía genética, “Edelmiro de la Costanilla, que nació con dos grandes ojos azules que aspiraban a verlo todo y seis dedos en cada mano”¹¹¹. Aunque esta deformidad existe en la realidad, este chiquillo es sin duda un personaje ficticio que acompaña de algún modo la emblemática figura fantástica del título. Y eso porque concentra en sí de manera sorprendente toda una simbología asaz sugestiva y una potencial atingencia intertextual con *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán.

En lo que concierne al aspecto simbólico, quizás no sea inane recordar que Tomeo suele salpicar sus creaciones con alusiones al santoral, sobre todo en los incipits de sus novelas, y que aquellas van mucho más allá de su función básica de meros marcadores temporales. No es raro que coloquen enseguida la narración bajo un emblema bien determinado, que se combina luego astutamente con ciertas vertientes temáticas y/o estilísticas¹¹².

El escritor aragonés tampoco elige al azar los nombres de pila que atribuye a sus entes de ficción. Lo da por otra parte claramente a entender en dos columnas cortas del *ABC* publicadas en la primavera de 1990, unos meses antes de la impresión de *El gallitigre*, que tuvo lugar en septiembre. Tímulas “Cuestión de nombres (I)” y “Cuestión de nombres (y II)”, insisten en la

¹¹¹ *El gallitigre*, Barcelona, Planeta, 1990, p. 5. Las citas sacadas de esta obra procederán todas de esta edición, a excepción de las referencias a la versión teatral de la misma, que se señalarán debidamente.

¹¹² Véase por ejemplo nuestro análisis del inicio de *La noche del lobo* y de su orientación narrativa peculiar, muy valleinclanesca, en un próximo capítulo, pp. 323 y ss.

importancia de la etimología, que atribuye a cada nombre una significación específica, y debaten el vínculo susceptible de tejerse entre el nombre y el carácter de la persona que lo lleva. Uno de los interlocutores afirma que cada uno recibe el nombre que mejor le corresponde, otro sostiene que es el nombre el que influye en el temperamento:

es el nombre el que, año tras año, va modelando la personalidad, la idiosincrasia e incluso los fantasmas particulares de quien lo soporta. Te aseguro que hay nombrecitos que acaban minando la moral de los más conspicuos combatientes. Una persona que se llame Sinforoso o Policarpo, por ejemplo, no puede parecerse demasiado a otra que se llame Napoleón o Marco Antonio¹¹³.

Un tercero asevera, inspirándose en el pensamiento de un tal John Clarke, que “el nombre y el carácter, por lo general, concuerdan y armonizan. [...] Dime cómo te llamas y te diré quién eres”¹¹⁴. Y a pesar de la matización y relativización final del narrador, basada en la creencia heracliteana de que todo está en movimiento, que el mundo fluye de manera permanente y que ningún organismo puede pretender la eternidad, la selección del nombre de pila conserva toda su relevancia.

Parece que se ha atendido a estas reglas de conducta en la dedicatoria de *El gallitigre*, habida cuenta de que el apellido del crío, Costanilla, es poco frecuente en la onomástica real hispánica y se inspira de la denominación tradicionalmente elegida para determinadas calles empinadas. Podría por lo tanto denotar cierto prosaísmo, pero las partículas que lo preceden muestran que la intención es distinta. Es combinándolo con el nombre como el apellido cobra todo su sentido. En efecto, “Edelmiro” aparece catalogado en todos los diccionarios de los nombres como un símbolo de nobleza y de pureza del alma. Designa al “representante de la nobleza”, al “ser clarividente” y al “guía espiritual”, significados todos que se oponen en apariencia a la idea misma de monstruosidad transmitida por la imagen del niño de doce dedos. Radica aquí, por lo tanto, una paradoja que se halla acentuada por la presencia de un patronímico que ilustra él también una posible forma de elevación espiritual del personaje y metaforiza simultáneamente la dificultad que implicarán para él, dada su diferencia, el camino de la vida y el descubrimiento tan anhelado del mundo.

El paratexto nos sitúa, pues, enseguida en una cierta valorización de la deformidad, tal como nos recuerda el sufijo diminutivo que el autor aplica al sustantivo “dedos” y que expresa toda su afectividad y su empatía para con los monstruos en general. Nos invita a ver más allá de las apariencias y a penetrar en ese famoso “espacio alegórico” del que ya hemos hablado en las páginas anteriores.

¹¹³ “Cuestión de nombres (I)”, *ABC*, 25 de marzo de 1990, p. 22.

¹¹⁴ “Cuestión de nombres (y II)”, *ABC*, 19 de abril de 1990, p. 24.

En cuanto a la diégesis misma, rebosa de elementos que tienen todos su sitio en el cuadro sinóptico presentado al inicio de este capítulo. Sin buscar la exhaustividad, vamos a ofrecer una muestra de estos, empezando por las primeras líneas del texto, que abren una brecha metaliteraria en el relato al describir las acciones del escritor que será nombrado a lo largo de la diégesis “el narrador”. Su ritual metódico consiste en dibujar y colorear a los protagonistas de la historia y en atribuirles una identidad nominal y una función, antes de describirlos sucintamente. El resultado de su trabajo se asemeja hasta el punto de confundirse al reparto y la didascalia inicial de una obra de teatro clásica y es en las observaciones descriptivas donde aparecen numerosas referencias a lo monstruoso.

Los rasgos que el narrador hace patentes en sus criaturas, excepto el color de su atuendo, son en verdad muy poco precisos y más caricaturescos que fieles a una realidad alguna. Poco proclive a preservar la imagen de esos trabajadores del circo, aquel prefiere apuntar su ridículo, sus defectos y su fealdad en lugar de sus cualidades. Es así como nos presenta, entre otros y de manera esquemática, muy expresionista, a Matías, que “luce unos enormes bigotes de guías enhiestas”, a Marcus, que es “corpulento” y “de nariz aplastada”, a Rosalía, “metida en carnes”, a Tasio con su extraño rostro “afilado como una luna en cuarto menguante”, a Nemesio, que “tiene el pelo rojo y dispuesto [...] como el mocho de una escoba”, a Wifredo con su enorme cabeza y cuerpo enano y a Darío, un hombre de “nariz respingona” y con una “mejilla cruzada por una cicatriz” (8-9). Estas imperfecciones se verán a menudo enfatizadas a lo largo de la historia y completadas por otras, aún más flagrantes –asimetrías, aliento fétido, ojos de cerdo, para citar solo algunos–, pero en estas primeras páginas de la obra se les adjunta miradas y sonrisas algo inquietantes, que van de la perversidad a la agresividad, pasando por la picardía, la estupidez y la codicia. Así pues, las descripciones de los protagonistas se ven reducidas a un máximo de seis líneas y cuatro características abultadas que dejan una gran libertad de imaginación al lector.

Dichas descripciones mínimas, bastante banales a primera vista, cobran una dimensión por completo distinta cuando intervienen varios animales del circo, unas cincuenta páginas adelante, para declinar su propia identidad, en medio de un debate sobre el tema. Para asombro de todos, tanto el elefante, como el camello, la foca y el chimpancé no sienten dificultad alguna para hablar de sí mismos y tampoco vacilan a la hora de definirse, mencionando características empíricas propias mucho más precisas que los bosquejos humanos del inicio de la obra. El contraste entre el hombre y el animal es por tanto sobrecogedor. El primero, a imagen y semejanza de Nemesio, no logra contestar la interrogación punzante que acosa su existencia: “¿Quién soy yo?”. Mientras que el segundo recita sin hacerse preguntas la lista de las propiedades científicas que hacen de él

una entidad única en la creación. Augusto, el payaso, personaje principal de la novela y *álter ego* del narrador, cuenta al respecto:

los animales no se plantean preguntas y eso les ahorra tiempo y problemas. Hace dos días, por ejemplo, sorprendí a Nemesio dentro de una jaula vacía, agarrado con las dos manos a [sic] los barrotes. El pobre hombre chillaba y gesticulaba como un mono. [...] Nemesio habrá cumplido ya los cuarenta, pero todavía no tiene una idea muy clara de cuáles puedan ser su identidad y sus posibilidades. Me lo quedé mirando fijamente y entonces se puso a llorar. ¿Quién soy yo, Augusto?, me preguntó. [...] ¿Se dan cuenta ustedes del drama de ese infeliz, que, puesto a dudar, llega a dudar incluso de la eternidad de su propia alma?
(53-54)

El hecho de sacar provecho de este contraste no es nuevo en Tomeo. Encontramos en efecto una primera manifestación del mismo en el episodio V de *Historias mínimas* –volumen cuyo manuscrito, recordémoslo, llevaba el título *Microteatro psicopático*¹¹⁵–, que selecciona los mismos animales facundos y finaliza con el silencio y la resignación del ser humano ante el misterio de su identidad.

De ello se puede colegir que el autor se sirve de los animales a modo de mero contrapunto cómico y grotesco a la especie humana, lo que, por un lado, es cierto, pero Tomeo, a la vuelta de una pequeña alusión, nos hace comprender que su papel supera el de simple elemento contrastivo. En la página 104 de *El gallitigre*, el narrador coteja así de manera muy inocente las reacciones de las bestias con las de un “coro griego”. Estas se consideran por lo tanto como una verdadera herramienta didáctica, igual que el coro de una antigua tragedia griega, que tenía por función, además de la presentación del contexto y la síntesis de las situaciones representadas en la obra, el comentario regular de la acción y la concreción de las reacciones que un público idóneo hubiese tenido frente a los acontecimientos escenificados, suscitando simultáneamente la reflexión del espectador mediante numerosos vocativos y preguntas. Es este papel, cuánto más fundamental, que el elefante, el león, la pantera y los demás parecen reapropiarse en la novela tomeana. Recuerdan a los hombres sus límites y, como quien no quiere la cosa, asumen la tarea de preciosos vectores de distanciación.

Su importancia se subraya por otra parte a lo largo de la obra a través de la búsqueda constante de algún animal totémico, confortador y protector, fetiche que la mayoría de los personajes ya ha identificado, excepto el payaso Augusto y el barrendero Nemesio. El payaso, en cuanto a él, no encuentra ninguna figura a su conveniencia, pero da la impresión de estar convencido de la trascendencia del proceder, tal como dan a entender sus pensamientos:

¹¹⁵ Véase el prólogo del propio autor a la obra: *Historias mínimas*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 8. Utilizamos la versión actualizada de este volumen, que se publicó por primera vez en 1988 en la editorial Mondadori.

comprendo muy bien que algunos de ustedes no acaben de entender por qué me preocupo tanto por encontrar ese animal [...] pero [...] en estos tiempos, cuando la luna ha dejado ya de ser inalcanzable, es conveniente que todos los hombres encuentren su propia definición y tengan conciencia de su propia importancia.

(78)

El animal representa el arquetipo del instinto y no le parece justo que algunos hombres carezcan de ese instinto vivificador, de ese soplo vital que les inscriba por derecho propio en el mundo de los vivos.

(134)

Además de las deformidades ya citadas, el ser humano se caracteriza realmente, por lo tanto, por una forma de monstruosidad que ahorra al reino animal: la de la parálisis, del hundimiento en las costumbres rutinarias privadas de todo aliciente y en la duda perpetua. Y así se consigue en la obra de Tomeo, una vez más, la inversión de un binomio tradicional que quiere que el hombre encarne la superioridad de la jerarquía de lo viviente y el animal, la inferioridad del salvajismo brutal. En la más estricta línea de las retóricas vanguardistas –y no solo expresionistas–, nuestro autor opta a su manera, como bien se ve, por el conocido “derribo completo de las nociones”¹¹⁶ que Marinetti deseaba ansiosamente y que todos los artistas que se habían afiliado a los principales ismos concretaron luego¹¹⁷.

En este cúmulo de facetas monstruosas, cabe decir que la estructuración de las coordenadas espacio-temporales desempeña un papel no despreciable. De hecho, conviene no olvidar que toda la diégesis se desarrolla en una carpa de circo en medio de una tempestad diluvial. Ahora bien, el circo es un espacio que desprende una atmósfera muy peculiar, cara a todas las personalidades vanguardistas que habían elegido el humor y la ridiculización como armas subversivas de desmitificación y de crítica acerba. Es un lugar que entra en la categoría del espectáculo popular, representada asimismo por el *music ball*, el vodevil, la ópera bufa, o aún el cine mudo a lo Charlot, Keaton o a los hermanos Marx. El circo, motivo carnavalesco por excelencia, es el espacio de la payasada y la bufonada satírico-grotescas y por ello seduce tanto a los artistas innovadores en busca de cambios radicales e intrascendencia. Les permite desviar los problemas de la perspectiva trágica para transformarlos en farsas hilarantes, prosiguiendo así su lógica del “derribo” y de la resistencia a la gravedad o seriedad del arte tradicional¹¹⁸.

En este sentido, no hay que desestimar los análisis y recomendaciones de José Ortega y Gasset, que, en *La deshumanización del arte*, afirmaba tajantemente:

¹¹⁶ Filippo Tommaso Marinetti, “Le Futurisme mondial. Manifeste à Paris”, *Le Futurisme. Revue synthétique illustrée*, núm. 9, 11 de enero de 1924, p. 1. Marinetti habla de un “renversement complet des notions”.

¹¹⁷ Cf. Jean Weisgerber (dir.), *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, vol. 2, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, pp. 829-830.

¹¹⁸ Cf. Jean Weisgerber (dir.), *idem*, pp. 832-834.

la nueva inspiración es siempre, indefectiblemente, cómica. Toda ella suena en esa sola cuerda y tono. La comicidad será más o menos violenta y correrá desde la franca clownería hasta el leve guiño irónico, pero no falta nunca. [...] las personas serias, de sensibilidad menos actual [...] no admiten la posibilidad de que alguien vea justamente en la farsa la misión radical del arte y su benéfico menester. [...] el artista de ahora nos invita a que contemplemos un arte que es una broma, que es, esencialmente, la burla de sí mismo¹¹⁹.

Dicha tendencia se verá confirmada, entre otros, por César Muñoz Arconada en la biografía *Tres cómicos del cine. Charlot, Clara Bow, Harold Lloyd. Biografías de sombras*, publicada por primera vez en 1931 y recién reeditada por Nigel Dennis y Francisco Soguero (2007), en la que explica que los hombres defraudados de principios del siglo XX, “supervivientes por milagro”,

[se] evad[ían] hacia las piruetas graciosas de Charlot, hacia un cómico intrascendente, hacia un arte menor, no divinizado, no clasificado, no catalogado en el orden de los valores. En la quiebra de todas las dignidades, sólo era digno lo que no se consideraba como dignidad: el arte de un payaso, la mímica de un cómico infantil, el nuevo *clown* que había popularizado el cinema¹²⁰.

Y los expresionistas no se quedaron atrás, puesto que el circo formaba parte de sus temáticas gráficas favoritas: numerosos pintores se inspiraron de este universo en sus cuadros, a imagen y semejanza de August Macke –*Circo II: pareja de atletas, payaso y mono*, 1911; *Ballet ruso*, 1912; *Payaso, autorretrato*, 1913–, James Ensor –*Esqueletos peleando sobre un hombre ahorcado*, 1891–, Ernst Ludwig Kirchner –*Baile de negros*, alrededor de 1911; *La jinete circense*, 1913; *Jinete del circo*, 1914; *Pareja de acróbatas*, 1932– o Christian Rohlf –*Conversación de payasos*, 1912–¹²¹. En el mundo de la literatura, la figura del payaso corría pareja, en el teatro, con el uso de la máscara y la reflexión que se planteaban en aquel entonces Yvan Goll y Edward Gordon Craig¹²².

La utilización del motivo propuesta por Tomeo se inscribe en parte en la línea de lo grotesco expresionista, tal como hemos visto, pero se aleja de ella en cuanto a su nexo con la noción de trascendencia. De hecho, la sonrisa del lector ante los personajes ridículos y deformes del circo de *El gallitigre* se difumina rápidamente en el momento en que se percata de las preguntas existenciales que los minan. Además, el final de la obra contradice por completo la atmósfera ligera y humorística de la primera escena, centrada en la fuga del viejo león desdentado Fido: todos los artistas del circo desaparecen trágicamente unos tras otros, ejecutados por los animales,

¹¹⁹ *Op. cit.*, pp. 381-382.

¹²⁰ César Muñoz Arconada, *Tres cómicos del cine. Charlot, Clara Bow, Harold Lloyd. Biografías de sombra*, Nigel Dennis y Francisco Soguero (eds.), Sevilla, Renacimiento, 2007, p. 111.

¹²¹ Cf. Apéndice, puntos 7.3.5., 7.3.9., 7.3.12. y 7.3.13.

¹²² Cabe mencionar aquí también *El circo* (1917) de Ramón Gómez de la Serna. Cf. Antonio Rivas Bonillo, “Literatura y espectáculo: *El circo* (1917), de Ramón Gómez de la Serna”, en Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico (eds.), *XVIII Simposio de la SELGYC (Alicante 9-11 de septiembre de 2010). Literatura y espectáculo*, Universitat d’Alacant, 2012, pp. 509-519.

por otros colegas o suicidados. En cuanto a las fieras y otras alimañas enjauladas, prefieren huir de la carpa hacia nuevos horizontes, hacia un “sur” muy utópico.

Una vez más, pues, Tomeo se sirve del contraste para llamar la atención del lector, trascendiendo por ende el objeto expresionista grotesco en que se había inspirado inicialmente. El tradicional binomio ridículo-trágico evoluciona así hacia una síntesis extraña, una suerte de claroscuro temático que tiene el poder de desestabilizar un público de expectativas condicionadas por los hábitos. Y el tratamiento que el autor le reserva a la “psicología”¹²³ de sus personajes y sus narradores pasa por el mismo crisol de la paradoja, ya que la primera imagen que se desprende de ellos, deforme, asimétrica, monstruosa, fuera de normas, no impide en absoluto que sean los vectores de una cierta sabiduría y de pensamientos de tonalidad filosófica. Tal procedimiento es por lo demás particularmente llamativo en los casos más extremos de la patología, a imagen de Dagoberto (*Diálogo en re mayor*), Leonardo Zambrana y Gómez (*Los enemigos*) o Macario (*La noche del lobo*), casos que analizaremos de manera más circunstanciada en capítulos posteriores. Sin embargo, podemos ya afirmar, sin lugar a dudas, que se trata de una constante en nuestro autor, expresada en grados más o menos intensos: todas las monstruosidades, de cualquier índole que sean, que el ser humano alberga resultan ser complementarias de una forma de lucidez insólita. Basta, para convencerse de ello, prestarle atención al narrador-personaje de *El gallitigre*.

Este, en efecto, no se escapa a la caracterización monstruosa que singulariza a los otros personajes, aunque se halla exclusivamente vinculada a actitudes y no a una apariencia externa degradada. Su deformidad o, para ser más exactos, su deficiencia fundamental, radica en su incapacidad para entender y apreciar en su justa medida los seres que resultan ser diferentes de él. Volvemos a encontrar en el segundo plano de esta desgracia la “impotencia del corazón” tan característica del expresionismo literario, pictórico y cinematográfico, de la que hablaba Walter Herbert Sokel¹²⁴, limitación que el narrador admite por otra parte sin dificultad: “[...] en estos momentos no puede por menos de reconocer que él, a lo largo de su vida, jamás fue capaz de amar y comprender algo que estuviese situado un poco más allá de sus límites y que le exigiese, por ello, el más mínimo esfuerzo de comprensión” (120). Y es con toda probabilidad por esta razón que se nos presenta en un principio como un hombre solitario, encerrado en una habitación reducida de luz escasa y sentado frente al retrato en negro y blanco de una hermosa mujer que parece haberlo querido y reaviva en él agradables recuerdos¹²⁵:

¹²³ Término que usamos sin connotación introspectiva y como mero sinónimo de “carácter” o “perfil”.

¹²⁴ Cf. *The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature*, Stanford (California), Stanford University Press, 1959, cap. 5; Sherrill E. Grace, *op. cit.*, p. 64.

¹²⁵ El pasado y los recuerdos que suscita suelen desempeñar un papel ambiguo en la narrativa tomeana. Relativamente poco desarrollados y escasas veces evocados —lo que parece muy lógico, dado el planteamiento expresionista que consiste en optar por un personaje lo más anónimo posible—, al ser Tomeo un incondicional del momento presente, acondicionan no obstante de manera nada despreciable el presente de la narración y de la

de vez en cuando vuelve la mirada hacia atrás y descubre a sus espaldas hermosos paisajes. El simple hecho de saber que un día atravesó esas rosaledas y aspiró el perfume de flores que murieron hace años le parece razón suficiente para continuar viviendo. Vivir en el recuerdo, suspira, volviendo una vez más la mirada a la fotografía de la muchacha. Siente un ligero pinchazo en el costado y recoge el hilo de su historia.

(28)

La imagen atrae a menudo sus ojos y los diálogos que entabla con ella bien demuestran hasta qué punto se siente solo. No obstante, la confesión de tal nostalgia amorosa y de la soledad presente esconde una auténtica tragedia, la de la insignificancia del que no es objeto de sentimientos tiernos:

es el amor que los demás sienten por nosotros lo único que da valor a nuestra vida. ¿Quién soy yo?, nos preguntamos alguna vez, en atardeceres especialmente melancólicos. Yo soy, pueden responderse a sí mismos algunos, aquel que es amado. [...] yo soy lo que de mí piense mi enamorada. Yo soy la hermosa imagen que ella ha creado de mi persona. [...] La gente que no es amada [...] acaba perdiendo su identidad a fuerza de silencios y soledades¹²⁶.

(46-47)

Aunque existen amores monstruosos, como el del domador Teodoro por su pantera o como la pasión voraz de la trapecista Rosalía por el payaso Augusto, la monstruosidad del desamor no se ve por ello menguada, puesto que condena al solitario a una identidad imposible y fraccionada. El narrador lleva por lo tanto en sí esta suerte de minusvalía, pero su deformidad no se ciñe a aquella: se encuentra de hecho amplificada por las lacras personales que son la crueldad, la hipocresía y la parcialidad, que tienden a manifestarse de manera creciente a lo largo de los acontecimientos. Hastiado por su propia narración, quiere acabarla de una vez cuanto antes: “le entran unas prisas locas por poner punto final a su [...] relato [...]” (113). Decide entonces que la mejor manera de conseguirlo es sacrificando uno tras otro a sus personajes, en una sucesión de catástrofes, huidas y accidentes arbitrarios con sabor a Juicio final. Sin la menor sombra de titubeo, juzga y sanciona a los culpables. Teodoro se ve así excluido del mundo ficticio del circo y expulsado a otra dimensión con su pantera adorada. A modo de castigo de su pasión intolerable, serán condenados a experimentar en adelante un amor platónico. Esta es la manera elegida por el narrador-personaje para descargarse con cobardía de toda responsabilidad y crear una distancia

existencia del personaje por los elementos traumáticos de los que constan –el fracaso de la relación con la mujer de la fotografía explica, en parte por lo menos, la soledad del narrador de *El gallitigre*–, pero también por los aspectos positivos que encierran. Es por eso que son capaces de provocar una actitud nostálgica en determinados protagonistas –Nemesio, por ejemplo, en la página 141 de la novela– y de constituir, pese a todo, una fuente de aliento en la aridez del presente. Cf. asimismo *Patíbulo interior*, *op. cit.*, pp. 60-61, donde se ponen de relieve las ventajas y los peligros del vivir en el recuerdo.

¹²⁶ Se recupera esta idea en la página 140 de la novela, a través de la figura ilustrativa de una “princesa enamorada transformada en rana por las malas artes de la hechicera”, que espera “un beso de amor” para poder recobrar “su verdadera naturaleza”. En este caso preciso, la función reparadora del amor se erige a partir del intertexto bien conocido del cuento de los hermanos Grimm, “El príncipe rana”.

calificada de “hipocresía” (120) entre su imaginación “desviante” y las diversas expresiones de la monstruosidad propias de sus protagonistas.

Sin piedad por estos, los destierra de su universo o abandona fríamente sus cadáveres “caídos de bruces sobre grandes charcos de sangre” (136). Pero a pesar de tal ligereza insufrible, el lector no puede olvidar que de este narrador-personaje proceden todas las digresiones existencialistas y filosóficas que brotan en los intercambios verbales de los miembros del elenco circense, ya que, como deja entender, sus criaturas no disfrutaban de existencia propia alguna y dependen por completo de su voluntad y poder de decisión:

ni siquiera esta tormenta, que ahora amenaza con anegarlo todo, sería posible si ese misterioso personaje (que permanece, no lo olvidemos, encerrado en una pequeña habitación interior, sentado frente a unas cuartillas, frente a la fotografía en blanco y negro de una hermosa mujer y bajo una bombilla de 120 watos) no hubiese considerado oportuno abrir las espitas del cielo. Ese hombre, en efecto, es el creador, el artífice de todo lo que ocurre en este circo.
(89)

Todas las reflexiones que versan sobre la identidad, el pasado, el instinto, el amor, la muerte, la imperfección, la libertad, el sentido de la existencia, etc., temas todos más serios y trascendentes unos que otros, emanan de su mente y de su aprehensión intelectual, razonante, de la vida. Y a esta lucidez sorprendente conviene agregarle las miradas pertinentes que echa sobre su propia actividad de escritor y su relación con el mundo, que se expresan en las numerosas referencias metaliterarias salpicadas en la novela.

Tal como hemos anunciado antes, el autor se deleita por tanto jugando sobre la paradoja y la ambigüedad con el fin de llamar la atención del lector. Nos recuerda en esto la preocupación de los escritores medievales por la caracterización de sus héroes mediante determinadas “marcas calificantes” que parecen muy equívocas. En la literatura europea, uno de los mejores ejemplos de dicho fenómeno se esconde en la crónica del linaje de Melusina y sus hijos, narrada por Jean d’Arras en su novela en prosa *La noble historia de Lusignan*, de finales del siglo XIV¹²⁷ –1392 para ser exactos—. De hecho, casi todos los descendientes de Melusina son desfigurados por una deformidad específica que consiste, ya en una asimetría, ya en una distorsión de los órganos de la percepción, ya en un vestigio de naturaleza animal. Así pues, Urien, además de tener la cara corta y ancha y las orejas en forma de asas de cesta, presenta un ojo rojo y el otro, garzo. Su hermano menor, Eudes, tiene una oreja más grande que la otra, mientras que Guy tiene un ojo más alto que el otro. En cuanto a Antoine, ostenta en la mejilla una pata de león velluda y con garras. Pero contrariamente a lo que se podría creer, tales marcas señalan y expresan la “sobre-humanidad” de

¹²⁷ La historia de estos personajes legendarios será posteriormente recuperada por numerosos escritores, como, por ejemplo, Manuel Mujica Lainez, autor de la novela histórica *El unicornio*, publicada en 1965 por la editorial bonaerense Sudamericana.

estos jóvenes caballeros que tienen por madre, no lo olvidemos, a una mujer procedente del mundo maravilloso y sobrenatural de las hadas. Son los estigmas positivos del destino excepcional y no las manifestaciones feas y monstruosas de la desgracia, remitiéndonos así al grupo bien conocido de los emblemas guerreros nombrados “heridas calificantes”. Lejos de connotar negativamente a los vástagos de Melusina, afirman a los ojos del mundo sus competencias excesivas, fuera de normas, y sus virtudes interiores.

Hay ahí una extraña alianza entre belleza y deformidad, que hace pensar en los monstruos tomeanos, prisioneros ellos también de la misma paradoja. Al respecto, rememoremos sencillamente al niño curioso de seis dedos que encabeza *El gallitigre*, cuyo nombre y cuyos ojos azules acentúan las calidades que su monstruosidad sería susceptible de disfrazar.

Esta obra, tanto en su versión novelesca como en su versión teatral, es por otra parte prolífica en desarrollos paradójicos de cuyos términos uno es la deformidad. Por ejemplo, en la página 35 de la obra de teatro¹²⁸, el payaso Augusto, consciente de la confusión que siembra en la mente del público, presenta la pasión monstruosa entre un ser humano y un animal como un testimonio de la existencia de un más allá redentor y, en consecuencia, del carácter eterno del ánima. En su opinión, “esa clase de amores son la mejor prueba de la inmortalidad del alma humana”, declaración a la que agrega: “¿Podría concebirse en los hombres la perversión de amar panteras y cocodrilos si no hubiese realmente un Más Allá en el que pudiesen redimir todos sus pecados en este mundo?”.

En cuanto a la novela, proporciona otras ilustraciones de la paradoja, asimismo evidentes todas, a imagen y semejanza de esta reflexión formulada por el payaso, que propone considerar la imperfección como una “falta de armonía” positiva, señal de un pluriperspectivismo enriquecedor:

si entendemos por imperfección la falta de armonía entre las partes, se dice, sería muy difícil encontrar algo más imperfecto que este circo. No piensa, sin embargo [...], que esa desarmonía deba interpretarse forzosamente como algo negativo. Por el contrario, puede que radique ahí la principal virtud del circo. Aquí, en efecto, nadie es de la misma opinión, cada cual trata de llevar las aguas a su molino. Bajo una carpa única se esconde todo un universo de perspectivas distintas.
(29)

Todos los ejemplos mencionados se insertan, como bien se ve, en una especie de “pensamiento paradójico” que tiene por primer efecto sorprender al lector y que no puede sino evocar los principios de varios maestros del vanguardismo y de sus discípulos, empezando por Kafka y Breton, y, más lejanamente, las subversivas inversiones de los valores y de las jerarquías

¹²⁸ Javier Tomeo, *El gallitigre*, Barcelona, Ronsel, 2003.

propias de lo grotesco carnalesco medieval y renacentista, analizado por Bakhtin en los años cuarenta¹²⁹.

4.4. Del buen uso de la paradoja y la contradicción

Contraste, contradicción, antítesis y paradoja representan figuras retóricas, de pensamiento, frecuentemente utilizadas por los escritores, sobre todo en contextos extraliterarios alterados y caóticos. De manera regular, a merced de las olas de las crisis intelectuales, estéticas y morales, vuelven a surgir y se adueñan el territorio de la cognición¹³⁰. Para enseñar mejor los límites del pensamiento racional, reúnen lo que el buen sentido y el sentido común –los “dos aspectos de la doxá”, según Gilles Deleuze¹³¹– obligan a percibir como infaliblemente distante, opuesto, diferente, provocando así la *admiratio*, o sorpresa, del lector.

Sin entrar en los detalles de la definición de la paradoja, conviene no obstante apuntar que consideramos la noción *lato sensu*, como una categoría genérica que abarca la contradicción y el contraste. Partiendo, pues, de esta idea, vamos a mostrar en qué la paradoja es significativa en el mundo de la ficción y bajo qué formas se presenta. Tal base teórica nos permitirá luego ofrecer una pequeña muestra de sus manifestaciones en las vanguardias, antes de observar cuáles son sus principales expresiones en la prosa tomana.

Así pues, las raíces de la paradoja se remontan a la Antigüedad griega –Zenón de Elea y la paradoja de Aquiles, Gorgias de Leontini, el *Parménides* de Platón, la paradoja del mentiroso de Eubulides de Mileto, el Cretense– y la Biblia –paradojas de las Bienaventuranzas en el Sermón del Monte, en el evangelio según Mateo, capítulo 5, versículos 1 a 12–¹³². En todos los ejemplos

¹²⁹ Cf. Mikhaïl Bakhtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987.

¹³⁰ Tesis defendida por Sabine Lang en “Prolegómenos para una teoría de la *narración paradójica*”, en Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *La narración paradójica. “Normas narrativas” y el principio de la “transgresión”*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 21-47.

¹³¹ Gilles Deleuze, *La logique du sens*, Paris, Les Editions de Minuit, 1969, p. 93. El filósofo define el “buen sentido” como una “dirección única”. El buen sentido “expresa la exigencia de un orden según el cual hay que elegir una dirección a la que hace falta atenerse” (93). La paradoja destruye el buen sentido porque propone seguir dos direcciones a la vez. En cuanto al sentido común, se trata de una “asignación de identidades fijas” (12), de un “órgano, una función, una facultad de identificación, que devuelve una diversidad cualquiera a la forma del Mismo” (96) (“bon sens”; “sens unique”; “exprime l’exigence d’un ordre d’après lequel il faut choisir une direction et s’en tenir à elle”; “assignation d’identités fixes”; “organe, une fonction, une faculté d’identification, qui rapporte une diversité quelconque à la forme du Même”). Padece fuertemente los efectos de la paradoja, que impide todo reconocimiento de la identidad y tiende al contrasentido.

¹³² Para el canon primitivo del género paradójico, véanse las publicaciones siguientes de Valentín Núñez Rivera: “Tradición retórica y erotismo en los *Paradoxa Enkomia* de Hurtado de Mendoza”, en Luis Gómez Canseco, Pablo L. Zambrano y Laura P. Alonso (eds.), *El Sexo en la Literatura*, Universidad de Huelva, 1997, pp. 99-105; “Para la trayectoria del encomio paradójico en la literatura española del Siglo de Oro: el caso de Mosquera de Figueroa”, en María Cruz García de Enterría y A. Cordon Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, vol. 2, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, pp. 1133-1143; *Razones retóricas para el “Lazarillo”. Teoría y práctica de la paradoja*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pp. 45-48. En esta perspectiva, es asimismo interesante el artículo de

mencionados, la paradoja debe ser entendida como una fuerte oposición a un postulado considerado adquirido o, lo que viene a ser lo mismo, como una trasgresión de la norma vigente en el seno de un ámbito determinado. Desde un punto de vista retórico, constituye por lo tanto una declaración contra natura que implica siempre un replanteamiento de todo un sistema de significación, ya que nos obliga a tomar en cuenta de manera simultánea las propuestas P_1 y P_2 , que resultan ser básicamente opuestas. Valentín Núñez Rivera expresa esta idea al definir la paradoja de la manera siguiente:

[...] además de una figura elocutiva de contradicción, la paradoja puede ser considerada, haciendo uso de una perspectiva más amplia, como un método argumentativo conducente a la estructuración del discurso, esta vez desde el punto de vista de la *inventio* y la *dispositio*. Lo *paradoxos* se define por su posición contraria a la común opinión, a lo esperable, en definitiva al *statu quo* de lo establecido. Frente a la *endoxa* o conciencia general de los valores indiscutidos, se alza la *paradoxa*, que atenta contra el sentimiento jurídico de la mayoría, imponiendo el criterio de lo extraordinario, lo chocante o lo bizarro¹³³.

Cuando Jesucristo declara: “Bienaventurados los pobres en espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos. Bienaventurados los que lloran, porque ellos serán consolados” (versículos 3 y 4), franquea, trasgrede, los límites del universo de los *topoi* que quiere que la pobreza de espíritu sea fuente de tristeza y desgracia, y que la pena no proporcione nada bueno. A través de estas afirmaciones sorprendentes, crea en la mente del lector un auténtico conflicto de valores que lo incita a revisar su concepción tradicional de la felicidad, de la aflicción y del carácter divino. El juego de las contradicciones es, en este caso, una astucia retórica destinada a provocar el asombro, él mismo generador de cuestionamiento y de reflexión sobre la pertinencia de algunos tópicos. En otras palabras, la paradoja es “un procedimiento binario [...] que se emplea como una operación de ‘distanciamiento’, donde, partiendo de un modelo establecido, se produce una confrontación entre lo posible y lo imposible, o más bien, entre lo que es pensable y lo que es impensable dentro del marco de la *doxa*”¹³⁴. Así, para repetir la declaración de Ingrid Simson, es “un *skandalon* que se vuelve contra lo común, lo conocido y lo establecido. Es siempre una sorpresa, lo inesperado que atraviesa el orden conocido. Como dice Roland Hagenbüchle, es un paso más allá de la frontera”¹³⁵.

Javier García Gibert, “Los fundamentos epistemológicos del Conceptismo”, en Pedro Aullón de Haro (ed.), *Barroco*, Madrid, Verbum, 2004, pp. 498-506 [483-520].

¹³³ Valentín Núñez Rivera (ed.), Introducción a las *Paradojas* de Cristóbal Mosquera de Figueroa, Universidad de Salamanca, 2010, pp. 19-20. Cf. asimismo Fernando Romo Feito, *Retórica de la paradoja*, Barcelona, Octaedro, 1995; Charles D. Presberg, *Adventures in Paradox. “Don Quixote” and the Western Tradition*, EE. UU., The Pennsylvania State University Press, 2001, pp. 1-71.

¹³⁴ Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann, “De paradojas y paradojas: de un concepto epistemológico a un principio narratológico”, introducción a *La narración paradójica*, *op. cit.*, pp. 10-11. Los autores parafrasean a Deleuze en *La logique du sens*.

¹³⁵ Ingrid Simson, “El principio de la paradoja en la literatura latinoamericana: de Jorge Luis Borges a Jorge Volpi”, en Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *op. cit.*, p. 106.

A la vista de los ejemplos y definiciones que acabamos de proponer, es por lo tanto conveniente insistir en algunas propiedades fundamentales de la paradoja:

1. Estética e históricamente hablando, la paradoja se encuentra preferentemente vinculada con las temporadas de crisis:

se manifiesta muy a menudo en las épocas de crisis estética o, aún más, en tiempos de replanteamientos poetológicos, como por ejemplo en la Antigüedad tardía, la Alta Edad Media, el Renacimiento tardío y el Barroco, la Ilustración tardía, el Romanticismo tardío, la Modernidad y la llamada Postmodernidad. En resumen se puede decir que se trata de aquellas épocas de la historia literaria que Gustav R. Hocke calificó de ‘constantemente «anticlásicas»’, reuniéndolas bajo el término de manierismo¹³⁶.

Muy a menudo, es el corolario de descubrimientos científicos que ponen en tela de juicio los parámetros de la realidad que creemos conocer, a imagen y semejanza de la relatividad de Einstein.

2. Sin lógica no puede existir la paradoja. Como subraya Ingrid Simson, “no hay paradoja sin un orden lógico que romper”¹³⁷. No hay que olvidar que la paradoja es ante todo una herramienta retórica, un arma de la inteligencia racional. Es fruto de una capacidad razonante y se da solo si entra en oposición lógica con una norma bien conocida. Por lo tanto, se ve asimismo necesariamente determinada por nuestra percepción de la realidad, sabiendo que esta incluye determinado número de normas comunes. De hecho, mientras la idea X no contradiga nuestra percepción normativa y racional de la realidad circundante, no puede ser considerada una paradoja.
3. Por su transgresión de la *doxá*, su rechazo de las fronteras usualmente admitidas, su efecto de sorpresa y el ensanchamiento de la noción de realidad que supone, la paradoja puede entrar en directa relación con el género de lo fantástico¹³⁸.

En cuanto a los distintos modos en los que la paradoja puede aparecer en el texto literario, pensamos que son tres. El primero se limita a la microestructura lingüística del sintagma nominal o verbal y consiste en unir dos vocablos que todo opone, es decir, en construir un oxímoron. El segundo es de orden temático y encuentra una de sus expresiones más concluyentes en la larga

¹³⁶ Sabine Lang, “Prolegómenos para una teoría de la *narración paradójica*”, *art. cit.*, p. 25. Es importante subrayar que el cultivo de la antítesis y la paradoja ocupa un lugar determinante en la cultura y la retórica del Barroco, como bien señalan los especialistas siguientes: José Antonio Maravall (en *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 151-153, 309-324 y 423-424), Pedro Aullón de Haro (en “La ideación barroca”, en *Barroco*, Madrid, Verbum, 2004, pp. 26-27 y 55-58) y Genara Pulido Tirado (en “El lenguaje barroco”, en Pedro Aullón de Haro (ed.), *Barroco, ídem*, pp. 434-441).

¹³⁷ *Art. cit.*, p. 107.

¹³⁸ Buena ilustración de ello es un artículo firmado por Herminia Gil Guerrero, “Lo fantástico como transgresión. Postulación fantástica en los relatos borgianos”, en Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *op. cit.*, pp. 183-192.

tradición occidental del discurso paradójico o “encomio paradójico”¹³⁹. Y por último, en tercer lugar, la paradoja puede contaminar la macroestructura misma de la obra literaria, haciendo por ejemplo de esta un objeto que, desde un punto de vista metaliterario, carece de sentido o, usando una metáfora, es una serpiente que se muerde la cola.

En cualquier nivel que nos situemos, resulta fácil percibir que las paradojas comparten una extraña armonía de contrarios y persiguen un objetivo común: desencadenar un proceso reflexivo en el lector. Nada sorprendente, por lo tanto, en el hecho de que hayan encontrado un lugar privilegiado y una verdadera funcionalidad en la mayoría de las tendencias vanguardistas que hacen eco a la obra de Tomeo, y de manera más específica en el expresionismo kafkiano y en unas cuantas creaciones españolas influidas por el surrealismo.

De hecho, el deseo de abolición del principio de contradicción y de las segmentaciones artificiales radica en la base de todas las ideologías vanguardistas. Lo reconocemos por ejemplo en la práctica tan corriente por aquel entonces de la intermedialidad y en su búsqueda constantemente renovada de compromiso entre las aspiraciones más tradicionales y los elementos influidos por las últimas innovaciones. El ballet de Sergei Diaghilev, *Parade*, que ya hemos mencionado, es una magnífica ilustración de tal propensión, puesto que mezcla el refinamiento del ballet clásico con ruidos de máquinas, aviones y sirenas del siglo XX, en medio de un decorado típico del siglo XVIII de Jean-Antoine Watteau¹⁴⁰. Pero también es legítimo pensar en artistas tales como Federico García Lorca y Manuel de Falla, que no conciben el arte nuevo sin la presencia de raíces primitivas, míticas, que lo unan a su cuna cultural.

Este anhelo por ir más allá de las diferencias y de las fronteras por medio de la contradicción, la antítesis y la paradoja debe ser entendido como una de las concreciones de la idea vanguardista de un arte inorgánico, privado de unidad identificable¹⁴¹. Las piezas, los fragmentos, como otras

¹³⁹ Después del *Parménides* de Platón —que presenta las dicotomías tradicionales como pares en los que “la verdad se ubica, no en el medio, sino más allá de ambos extremos; pues cada uno resulta deficiente, a la vez verdadero y falso, aunque sólo en parte, en cierto sentido, o hasta cierto punto” (Charles D. Presberg, “*Don Quijote* y la paradoja en Occidente”, en Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *op. cit.*, p. 76)—, podemos pensar en la *Docta ignorantia* de Nicolás de Cusa, en el magistral *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam, así como en los encomios paradójicos que les encantaban a Cervantes y Molière —cf., entre otros, el *Don Quijote* y el *Don Juan*, respectivamente—. El *paradoxum encomium* conforma la tercera categoría retórica del género epidíctico, tras la *laudatio* y la *vituperatio*; consiste en “un modo [...] mixto, que aplica las pautas de la alabanza a elementos proclives a la censura”, en otras palabras, en “hacer merecedores de encarecimiento entes en principio vituperables por su carácter indigno o insignificante” (Valentín Núñez Rivera (ed.), *op. cit.*, p. 19; véanse también el libro de Patrick Dandrey, *L'éloge paradoxal: de Gorgias a Molière*, Paris, PUF, 1997, y el estudio de Charles D. Presberg, *Adventures in Paradox*, *op. cit.*, pp. 22-35).

¹⁴⁰ Cf. John Crispin, *La estética de las generaciones de 1925*, *op. cit.*, pp. 48-49.

¹⁴¹ Cf. Peter Bürger, *Theory of the Avant-garde*, Manchester, Manchester University Press, 1984, pp. 79-80. Explica Bürger que “la obra de arte orgánica está construida desde el modelo estructural sintagmático: las partes y el todo forman una unidad dialéctica. El círculo hermenéutico describe la lectura adecuada: las partes solo están en el todo de la obra, y este a su vez se entiende únicamente por las partes. La interpretación de las partes se rige por una interpretación anticipadora del todo que de este modo es corregida a su vez. La suposición de una necesaria armonía entre el sentido de las partes y el sentido del todo es condición básica en este tipo de recepción. Esta suposición —que

tantas astillas desordenadas, se hallan proyectados ante los ojos del lector-espectador. A él le toca atribuirles un sitio y un sentido, teniendo en cuenta sus juegos de oposición y similitud; a él le toca procurar establecer conexiones y crear cierta forma de unidad¹⁴². José Ortega y Gasset, en *Ideas sobre la novela*, critica los objetos pictóricos “ya del todo concluidos, muertos de puro acabados, hieráticos, momificados y como pretéritos”¹⁴³, reivindicando una consideración pluriperspectivista de lo real, en otras palabras, una percepción que acoja en su seno las posibles contradicciones, ambigüedades, paradojas y otros ilogismos. Y Ramón Gómez de la Serna defiende la misma idea cuando explica que “los objetos han perdido su identidad monolítica y la recuperan por comparación, contacto o contraste con otras realidades”¹⁴⁴.

Reunidos en torno a esta noción central de destrucción de los principios heredados de la cultura, de la heterodoxia, los artistas vanguardistas rechazan de plano el objeto orgánico, coherente y lógicamente construido, abriendo así las puertas a la paradoja, entre otros fenómenos.

Kafka es, en esta perspectiva, uno de los más diestros y constantes manipuladores de la expresión contradictoria, y cualquier investigador que desee dar prueba de ello tiene mucho donde escoger a la hora de seleccionar ejemplos reveladores. Así pues, con el fin de evitar una multiplicación abrumadora de ilustraciones, nos restringiremos al estudio de la paradoja tal como aparece en *El castillo*. Importa sin embargo tener presente el hecho de que no es más que un ejemplo entre una multitud, que elegimos por la importancia cuantitativa del fenómeno en sus páginas inacabadas.

Por tanto, en la novela de Kafka, es ante todo la relación del título con el cuerpo del texto la que sorprende al lector. Efectivamente, la brevedad del título elegido, *El castillo*, así como el uso del artículo determinado, hacen de entrada del castillo un elemento prepotente e inconfundible, lo que no cae por su propio peso cuando uno se sume en el texto. De hecho, cuanto más pasan el tiempo y las páginas, más parece difuminarse la figura del castillo y pertenecer al reino de las

es el rasgo decisivo de las obras de arte orgánicas— ya no rige para las obras inorgánicas. Las partes se ‘emancipan’ de un todo situado por encima de ellas, al que se incorporaban como componente necesario” (“the organic work of art is constructed according to the syntagmatic pattern; individual parts and the whole form a dialectical unity. An adequate reading is described by the hermeneutic circle: the parts can be understood only through the whole, the whole only through the parts. This means that an anticipating comprehension of the whole guides, and is simultaneously corrected by, the comprehension of the parts. The fundamental precondition for this type of reception is the assumption of a necessary congruence between the meaning of the individual parts and the meaning of the whole. This precondition is rejected by the nonorganic work, and this fact defines its decisive difference from the organic work of art. The parts ‘emancipate’ themselves from a superordinate whole; they are no longer its essential elements”). Seguimos la traducción española de Jorge García (Barcelona, Península, 2000, pp. 144-145).

¹⁴² Cf. René Araya Alarcón, “Realidad(es): mimesis y construcción. Una lectura del impresionismo y las vanguardias históricas como precedentes del constructivismo”, *Límite. Revista de Filosofía y Psicología*, Arica (Chile), Universidad de Tarapacá, vol. 4, núm. 20, 2009, pp. 27-51.

¹⁴³ José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, en *Obras completas*, op. cit., pp. 392-393.

¹⁴⁴ Así lo afirma Agustín Sánchez Vidal, el editor de la *Obra literaria* de Luis Buñuel (op. cit., p. 50), refiriéndose al ensayo de Ramón Gómez de la Serna titulado “Las cosas y ‘el ello’”.

sombras. Hay por lo tanto ahí una auténtica paradoja: el autor quiere focalizar toda la atención del lector en un objeto que, aparentemente, determina todo el universo de la novela y toda la existencia diaria de sus personajes, pero cuya presencia resulta ser más que dudosa e imposible de comprobar para K., que nunca entrará en la misteriosa fortaleza.

A continuación, a partir de las primeras páginas ya, se van acumulando las paradojas temáticas: K. llega al pueblo por casualidad, como si fuese un vagabundo errante, y solo encuentra a modo de hospedaje un jergón arrojado al suelo al lado de una estufa, en un mesón colmado de campesinos que beben cerveza. Pero pese a esto, es “el agrimensor que el señor conde ha solicitado”, realidad corroborada por una llamada telefónica procedente de la administración del castillo¹⁴⁵. El propio castillo es paradójico, ya que es simultáneamente un motivo de admiración y un horizonte poco atractivo para el nuevo agrimensor:

ahora veía el castillo, que se destacaba con limpieza allá arriba en el aire luminoso; la nieve, que se extendía por todas partes en fina capa, revelaba claramente el contorno. [...] todo tenía un aspecto despejado, todo subía con libertad en el aire, o al menos eso parecía desde aquí. En suma, tal como lo veía [...], el castillo respondía a lo imaginado por K. [...] Pero al llegar a sus cercanías se sintió defraudado; el castillo no era, después de todo, más que un villorrio miserable, un montón de casuchas de pueblo que en nada sobresalían¹⁴⁶.

La descripción del lugar se vuelve en sí paradójica, al esparcirse en direcciones opuestas y al impedir así cualquier actividad y concreción imaginativas del lector. Lo mismo ocurre con los dos antiguos ayudantes con los que K. colaboró mucho tiempo, pero que no reconoce y que parecen ignorarlo todo del oficio¹⁴⁷: son seres imposibles de definir, por culpa de las paradojas que les están vinculadas. Sucede lo mismo con el acceso al castillo, que le es denegado dos veces a K., precisamente cuando tiene que ir allí para recoger herramientas imprescindibles y saber en qué consiste su misión de agrimensor. Y nuestra enumeración podría alargarse aún en varias páginas. El proceso es por lo tanto recurrente e importa ver que toca también la expresión misma –paradoja lingüística–, así como la estructura global del relato –paradoja estructural–.

Para hacerse una buena idea de estos últimos aspectos del fenómeno, basta hundirnos en la lectura del capítulo decimoctavo y, más específicamente, en el extraño discurso del secretario Bürgel. Se trata de un verdadero concentrado de paradojas y contradicciones lingüísticas. He aquí unos fragmentos evocadores:

¹⁴⁵ Franz Kafka, *El castillo*, op. cit., pp. 790-792.

¹⁴⁶ *Ídem*, p. 795.

¹⁴⁷ *Ídem*, p. 806.

las decepciones no deben desanimarle. Aunque las cosas parezcan hechas aquí para asustar y el recién llegado vea obstáculos insalvables. No profundizo en la cuestión, es posible que la apariencia corresponda a la realidad¹⁴⁸.

¿Testimoniaría una falta de atención hacia las partes? No, créame, tampoco se trata de esto. Los secretarios no se interesan mucho por las partes, o, al menos, no más que por ellos mismos; tampoco menos. Esta falta de atención no es más que el estricto cumplimiento del reglamento, es decir, la más alta atención a la que pueden aspirar las partes interesadas¹⁴⁹.

[...] la cláusula que dice que el interrogatorio no tenga lugar sino una vez acabado el resto de la instrucción, pero que, por otra parte, lo exige inmediatamente [...] ¹⁵⁰.

[...] su capacidad de resistencia es casi tan extraordinaria como su vulnerabilidad¹⁵¹.

Le parecía que acababa de lograr un triunfo y que todo un gentío se encontraba allí para celebrarlo. Elevaba su copa de champán en honor de esta victoria (si no él, otro, poco importa), y para que todo el mundo supiera bien de que se trataba, volvía a empezar el combate tanto como la victoria, repitiéndose una vez más o quizá ni siquiera se repetían, sino que sólo ahora tenían lugar, y ya se habían festejado, y no cesaban de festejarse porque el resultado, por suerte, ya se conocía por adelantado¹⁵².

Si bien se mira, él está desesperado; y, mejor se mire aún, muy feliz¹⁵³.

Se trata de un dispositivo admirable, inimaginablemente admirable, hasta tal punto que resulta imposible imaginárselo, aunque desconsolador en otros sentidos¹⁵⁴.

La escritura de Kafka es, no cabe duda, fundamentalmente paradójica, puesto que afirma y niega de manera simultánea las realidades que describe. Incluso, colmo de la paradoja, puede sostener que una cosa es imposible precisamente por ser posible:

¹⁴⁸ Franz Kafka, *El castillo*, *op. cit.*, p. 1038. En esta cita, Bürgel afirma que hay que mantener la esperanza a pesar de las apariencias. Se contradice cuando dice a continuación que estas pueden corresponder a la realidad, lo que implica en la mente de su interlocutor un desánimo lógico, natural y justificado, debido al carácter negativo de las mismas apariencias. Las palabras de ese hombre llevan, pues, simultáneamente al ánimo y al abatimiento, lo que es en sí paradójico.

¹⁴⁹ *Ídem*, p. 1039. Aquí el secretario pone de relieve una paradoja inherente a la vida y al reglamento del castillo: la atención a las leyes que rigen el lugar lleva a una falta de atención general. En otras palabras, la obediencia respetuosa y escrupulosa desemboca en la indiferencia, de ahí la paradoja de la coexistencia de dos actitudes inconciliables.

¹⁵⁰ *Ídem*, p. 1040. Este fragmento propone una paradoja temporal entre la necesidad de esperar algo –el final de la instrucción– y la de actuar inmediatamente.

¹⁵¹ *Ídem*, p. 1041. En esta expresión se nota la presencia de una entidad de naturaleza paradójica, que puede ser fuerte y débil a la vez.

¹⁵² *Ibidem*. Estas frases llevan una vez más a la confusión temporal a través de una paradoja que hace del “combate” y de la “victoria” acontecimientos de dudosa situación en la cronología. No sabemos si son elementos que pertenecen al pasado o al presente, ni si son singulativos o iterativos.

¹⁵³ *Ídem*, p. 1046. Corregimos el error del traductor, que escribe “infeliz” en lugar de “feliz” y destruye así la paradoja original, que presenta un estado psicológico contradictorio e imposible, al mezclar indistintamente la desesperación y la felicidad.

¹⁵⁴ Traducimos nosotros esta frase, que aparece a continuación de la cita anterior, para mantener el efecto paradójico de la expresión alemana. Insiste en la condición paradójica de un “dispositivo” y, sobre todo, de los sentimientos que puede provocar: la admiración y el desconsuelo.

vaya, pues; quién sabe lo que le espera allá, aquí está todo lleno de oportunidades. Sólo que hay en verdad oportunidades que, en cierta medida, son demasiado grandes para ser aprovechadas; hay cosas que sólo fracasan por sí mismas¹⁵⁵.

En cuanto a la influencia del mecanismo paradójico en la estructura de la obra, no es menos evidente que los elementos lingüísticos arriba mencionados. Se manifiesta por lo esencial en el carácter inmotivado de la “historia” –término que usamos con el sentido narratológico que Genette le atribuye para diferenciarlo del “discurso”–, que va contra lo que podemos presentar como la *doxa* de toda “historia”, a saber, una sucesión cronológica de acontecimientos unidos unos a otros por un vínculo causal. Kafka, de hecho, no tiene en cuenta el principio que quiere que la “historia”, “de acuerdo a la *doxa*, se caracteriza no sólo por la ‘presentación de un cambio de situación’, sino también por una ‘explicación’, a saber, un enlace motivacional, de los cambios presentados”¹⁵⁶. Su personaje parece surgir de ninguna parte: llega solo al pueblo, sin objetivo ni pasado y sin que su aparición sea motivada por una causa cualquiera. ¿Huye, es esperado, yerra en busca de algún refugio, viaja por placer? Nadie lo sabe. Todos los trámites que emprende con la esperanza de conseguir algo del castillo no tienen más sentido porque el lector ignora la motivación que les da vida. Y la ausencia de todo fin –involuntaria puesto que Kafka muere sin haber terminado la obra– no arregla la situación, ya que nos impide percibir la más mínima evolución en el estancamiento del personaje.

Por cierto, el escritor le había anunciado a su amigo Max Brod un desenlace positivo, en el que “el agrimensor K. algo consigue, aunque sea en los últimos estertores de su vida”¹⁵⁷, pero, tal cual, la falta de conclusión evoca una estructura paradójica similar a la del *Proceso*, una novela en la que el teatro de las apariencias no tiene fin y en la que el acusado muere acuchillado como si fuese un perro, sin que sepamos de qué le acusaban y si su asesinato está mínimamente relacionado con el proceso que no ha tenido lugar¹⁵⁸. A través de tal negación de las

¹⁵⁵ La traducción es nuestra, aunque cita también este fragmento La Rubia de Prado (*op. cit.*, p. 142), inspirándose en una declaración de Werner Hoffmann, el autor de *Kafka's Aphorismen* (Bern, Francke Verlag, 1975) y “*Ansturm gegen die letzte irdische Grenze*”: *Aphorismen und Spätwerk Kafkas* (Bern, Francke Verlag, 1984).

¹⁵⁶ Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann, introducción a *La narración paradójica*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁷ Leopoldo La Rubia de Prado, *op. cit.*, p. 117.

¹⁵⁸ Cf. Franck Évrard, *Le procès. Franz Kafka*, Paris, Bertrand-Lacoste, col. “Parcours de lecture”, 2004, pp. 105-106: “leer *El proceso* requiere del lector una inclinación hacia las paradojas. Paradoja de un burócrata que pertenece a una humanidad media y que se ve transfigurado por su proceso y crece en dignidad. Paradoja de una obra singular, escrita por el agrimensor del laberinto praguense, un eterno soltero encerrado en su cárcel interior y consciente de ser el ‘extranjero’, y que alcanza, pese a todo, una dimensión universal [...] Paradoja [...] de un fracaso literario, el que constituye una obra fragmentaria, inacabada, publicada contra la voluntad misma del autor y que constituye sin embargo uno de los mayores logros de la literatura del siglo XX” (“lire *Le procès* exige de la part du lecteur le goût des paradoxes. Paradoxe d’un bureaucrate appartenant à une humanité moyenne qui est transfiguré par son procès et croît en dignité. Paradoxe d’une œuvre singulière, écrite par l’arpenteur du labyrinthe pragoise, un éternel célibataire enfermé dans sa geôle intérieure et conscient d’être l’‘étranger’, et qui atteint néanmoins une dimension universelle [...] Paradoxe [...] d’un échec littéraire, celui que constitue une œuvre fragmentaire, inachevée, publiée contre la volonté même de son auteur, et qui constitue cependant l’une de réussites majeures de la littérature du XXe siècle”).

causalidades¹⁵⁹, Kafka nos incita a revisar las tranquilizadoras convenciones en que nos basamos y a salir de la torpeza de las costumbres. De hecho, el cúmulo de todas estas paradojas temáticas, lingüísticas y estructurales tiene por efecto desestabilizarnos hondamente, en calidad de lectores, al privarnos de toda certeza y de toda capacidad predictiva. En esto coincidimos con Theodor W. Adorno, cuando escribe:

[...] Kafka establece la distancia. Choca al lector para demoler el bienestar contemplativo del que se siente protegido contra lo que lee. Sus novelas [...] son la respuesta anticipada a una constitución del mundo en la que la actitud contemplativa se ha vuelto un sarcasmo sangriento porque la amenaza permanente de la catástrofe ya no permite a nadie ser un espectador neutro¹⁶⁰.

Los seguidores del autor checo, empezando por Jorge Luis Borges, se impondrán el deber de mantener, sacándole el provecho máximo, esta suerte de “*paradoxia epidemica*”¹⁶¹ y ello de una manera resueltamente consciente, como atestigua por ejemplo el ensayo del argentino titulado “Kafka y sus precursores”, análisis en el cual sostiene:

yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. [...] El primero es la paradoja de Zenón contra el movimiento. Un móvil que está en A (declara Aristóteles) no podrá alcanzar el punto B, porque antes deberá recorrer la mitad del camino entre los dos, y antes, la mitad de la mitad, y antes, la mitad de la mitad de la mitad, y así hasta lo infinito; la forma de este ilustre problema es, exactamente, la de *El castillo*, y el móvil y la flecha y Aquiles son los primeros personajes kafkianos de la literatura¹⁶².

Evidentemente, tal como hemos dado a entender en las primeras líneas de este capítulo, paradoja y contradicción no son privativas solo del expresionismo kafkiano. Igual que numerosos mecanismos y temas, pasan de una onda “ísmica” a otra conservando un cierto número de invariantes y adquiriendo características que le son propias. Por eso volvemos a encontrar una forma de paradoja en la prosa esperpéntica, prosa que John Lyon y Francisco Ruiz Ramón no

¹⁵⁹ Véase al respecto el estudio redactado por Lorenzo Silva, *El Derecho en la obra de Kafka*, op. cit., cap. VII.

¹⁶⁰ Theodor W. Adorno, “La situation du narrateur dans le roman contemporain”, en *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 42 : “[...] Kafka établit la distance. Il choque le lecteur pour démolir le confort contemplatif de celui qui se sent protégé contre ce qu’il lit. Ses romans [...] sont la réponse anticipée à une constitution du monde où l’attitude contemplative est devenue un sarcasme sanglant, parce que la menace permanente de la catastrophe ne permet plus à personne d’être un spectateur neutre”.

¹⁶¹ Expresión que encabeza el conocido estudio de Rosalie L. Colie, *Paradoxia Epidemica: the Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton (N. J.), Princeton University Press, 1966.

¹⁶² Jorge Luis Borges, “Kafka y sus precursores”, en *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*, Rolando Costa Picazo (ed.), vol. 2, Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 80. Como ya hemos señalado en la nota 136 de este capítulo, otra gran precursora del uso expresionista de la paradoja es la prosa barroca, en la que paradoja y oxímoron ocupan un lugar destacado. Basta pensar en los discursos XXIII, XXIV y XXV de la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián (1648; cf. Baltasar Gracián, *Obras completas*, vol. 2, Madrid, Turner, 1993, pp. 483-510) para tomar conciencia de la importancia del fenómeno. En estos, Gracián caracteriza detallada y positivamente el procedimiento retórico, ese “monstruo[...] de la verdad” (*idem*, p. 483), y facilita a modo de ilustración una verdadera “antología de ejemplos” literarios (cf. Fernando Romo Feito, “El concepto de paradoja en Baltasar Gracián”, *Conceptos. Revista de Investigación Graciana*, núm. 8, 2011, p. 67). Por otra parte y como bien demuestra Romo Feito en su artículo, el conjunto de las obras gracianas rebosa de referencias a la paradoja, así como de formulaciones antitéticas y oximorónicas (cf. Romo Feito, *idem*, pp. 60-72).

dudan en calificar de “sistema oximorónico”¹⁶³. Y no son ellos los únicos estudiosos en poner de relieve el predominio del oxímoron en los esperpentos valleinclanescos, todo lo contrario¹⁶⁴. Pruebas de ello son las opiniones respectivas de Juan Rodríguez, en su introducción a la edición de *Tirano Banderas*, y de Manuel Aznar Soler, en la *Guía de lectura de 'Martes de carnaval'*:

[...] aquella concepción oximorónica de la realidad que afecta [...] a todos los niveles [...] se evidencia en muchas de las situaciones de la novela y en el desarrollo general de la historia.

Con mucha frecuencia en la novela Valle-Inclán concibe esa realidad como una dialéctica de elementos contrapuestos, de cuyo contraste brota el esperpento¹⁶⁵.

[...] Valle-Inclán, ‘levantado en el aire’, [toma] conciencia de la estructura esencialmente oximorónica de la realidad [...] asumida [...] como fundamento sustantivo de su nueva manera artística de ver el mundo. Y si el oxímoron, esto es, ‘la unión sintáctica íntima de conceptos contradictorios en una unidad, la cual queda con ello cargada de una fuerte tensión contradictoria’, constituye para el dramaturgo la esencia misma de la realidad, el oxímoron va a constituir también ‘la figura estructural básica’ del esperpento¹⁶⁶.

Cabe no obstante destacar que las paradojas y contradicciones tal como aparecen en la obra de Valle-Inclán presentan un rasgo específico que los distingue en cierta medida de los usos expresionistas kafkianos, cuando menos a nivel temático: producen en el receptor un efecto inmediato no solo de sorpresa, sino también y sobre todo de risa sardónica, efecto que se debe al carácter tragicómico, y, por tanto, grotesco, de los personajes esperpénticos. Ahora bien, es fácil demostrar que el registro grotesco se arrima en un fundamento de naturaleza paradójica, oximorónica, ya que consiste en mezclar indistintamente, en fundir, elementos en principio opuestos, como son la farsa y la tragedia, la risa y las lágrimas¹⁶⁷.

En esta perspectiva, se pensará por ejemplo en la caricatura feroz de *Tirano Banderas*, un déspota que da muestras de una crueldad sin límites y, simultáneamente, de una sensibilidad a flor de piel. Está dispuesto a ordenar ejecuciones masivas de revolucionarios sin sentirse por ello consumido por el remordimiento¹⁶⁸, pero, al mismo tiempo, casi llora de emoción cuando su

¹⁶³ John Lyon y Francisco Ruiz Ramón, “Teoría y práctica del esperpento”, en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 6/1, *op. cit.*, p. 323.

¹⁶⁴ El propio autor hablaba de “armonía de contrarios” en la segunda conferencia que leyó en Buenos Aires en la primavera de 1910 y que llevaba el título sugerente “Los excitantes”. Véase al respecto la tesis inédita –pero disponible en Xarxa– de María Fernanda Sánchez-Colomer Ruiz, *Valle-Inclán orador*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2002, pp. 210 y ss. Cf. también Joaquín y Javier del Valle-Inclán (eds.), *Entrevistas, conferencias y cartas, op. cit.*, pp. 39-41.

¹⁶⁵ Juan Rodríguez (ed.), *Tirano Banderas, op. cit.*, p. LX.

¹⁶⁶ Manuel Aznar Soler, *Guía de lectura de 'Martes de carnaval'*, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 30. Cf. pp. 29 y ss.

¹⁶⁷ La risa sardónica forma parte también, eso es obvio, de los efectos provocados por los textos de Kafka, pero resulta ser menos inmediata y de esencia más ambigua en el autor checo que en los esperpentos. Véase al respecto el análisis que propone Milan Kundera en *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1987, pp. 118-119.

¹⁶⁸ Véanse el episodio del juego de la rana (Primera Parte, Libro Tercero, II: “el Tirano, todas las tardes esparcía su tedio en este divertimento: Pausado y prolijo, rumiando la coca, hacía sus tiradas, y en los yerros, su boca rasgábase toda verde, con una mueca: Se mostraba muy codicioso y atento a los lances del juego, sin ser parte a distraerle las descargas de fusilería que levantaban cirrus de humo a lo lejos, por la banda de la marina. Las sentencias de muerte se

mirada tropieza con el infinito del cielo estrellado¹⁶⁹. Y la misma paradoja constitutiva radica en la base, por ejemplo, de los personajes de *Luces de bohemia*, que, a veces, parecen desvanecerse tras sus propias contradicciones para dejar al lector y al espectador no más que el sabor amargo de una imposibilidad ontológica.

Dicho esto, ¿qué ocurre con el mismo fenómeno en los universos surrealistas? Desde luego, no se escapan de esta afición a menudo desmedida por la contradicción¹⁷⁰, como bien atestigua un de los escritos determinantes firmados por André Breton, el *Segundo manifiesto del Surrealismo*. En esta obra, se erige aparentemente la paradoja como un principio fundamental, ya que Breton invita a todo surrealista a “provocar, en lo intelectual y lo moral, una *crisis de conciencia* del tipo más general y más grave posible” atacando “el engañoso carácter de las viejas antinomias” con la convicción de que “existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones”¹⁷¹.

Pero es imprescindible, en nuestra opinión, matizar la asociación que acabamos de sugerir entre paradoja y surrealismo. Si bien es cierto que los surrealistas son expertos en materia de problematización de la identidad objetual por su práctica empedernida de la imagen múltiple, no procuran, pese a ello, desviar una lógica de oposición, negándola. De hecho, rechazan de plano y devalúan toda huella de la racionalidad, al reivindicar como ideales la espontaneidad, el automatismo, el azar absoluto y la emoción exacerbada¹⁷². Así, ya no les es posible, en teoría por lo menos, servirse de la paradoja —descendiente directa, no lo olvidemos, de cierta forma de lógica anclada en la *doxa*— como de un vector que favoreciese el electrochoque salvador de las conciencias. Puesto que rehúsan toda especie de explicación, paradoja y contradicción ya no tienen razón de ser y desaparecen por sí mismas. Esto, en teoría, insistimos, y en el ideario bretoniano. Pero en la práctica, y muy específicamente en las creaciones de artistas españoles

cumplimentaban al ponerse el sol, y cada tarde era pasada por las armas alguna cuerda de revolucionarios. Tirano Banderas, ajeno a la fusilería, cruel y vesánico, afinaba el punto apretando la boca”), así como el relato del preso indio cautivado en la batalla de Curopaitito (Quinta Parte, Libro Tercero, II: “el compañero que estaba junto a mí, no más se hacía para un lado y para otro: Motivado que le dije: No las atorees, manís, porque es peor. Hasta que le dieron un diablazo en la maceta, y allí se quedó mirando a las estrellas”).

¹⁶⁹ Véase el episodio VI de la Primera Parte, Libro Tercero: “Tirano Banderas estúvose mirando el cielo de estrellas: Amaba la noche y los astros: El arcano de bellos enigmas recogía el dolor de su alma tétrica: Sabía numerar el tiempo por las constelaciones: Con la matemática luminosa de las estrellas se maravillaba”. Cf. Juan Rodríguez (ed.), *op. cit.*, p. LX.

¹⁷⁰ Escribe Willard Bohn al respecto: “el conflicto, la contradicción y la confusión son, pues, virtudes porque son esenciales en la empresa surrealista” (“Lorca, Buster Keaton, and the Surrealist Muse”, *Revista hispánica moderna*, vol. 53, núm. 2, diciembre de 2000, p. 416: “conflict, contradiction, and confusion are thus virtues because they are essential to the Surrealist enterprise”).

¹⁷¹ André Breton, “Segundo manifiesto del Surrealismo (1930)”, en *Manifiestos del Surrealismo*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁷² Cf. AA. VV., “Pervivencias del surrealismo”, *art. cit.*, *passim*; Guillermo Carnero, “El juego lúgubre: la aportación de Salvador Dalí al pensamiento superrealista”, en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, *op. cit.*, pp. 134-167, *passim*. De este predominio del azar y la espontaneidad deriva la práctica del *collage*, de la asociación libre e intuitiva de materiales disparatados.

sensibles al surrealismo francés sin ser extremistas –Luis Buñuel, Federico García Lorca–, encontramos sin embargo una propensión a reunir dialécticamente ciertos conceptos.

¿Qué pensar, en efecto, de la irrelevancia de los cartones que jalonan *Un perro andaluz* para señalar una seudotemporalidad? Basados en la *doxá* de la película muda tradicional –indicaciones temporales que marcan un pasado y un futuro con arreglo al presente de la acción–, la ponen en tela de juicio y pervierten, al ofrecer al espectador indicios temporales que, una vez confrontados con la imagen, no le permiten reconstruir la cronología de los acontecimientos.

¿Qué pensar de la base misma de *La vía láctea*, que responde al anhelo controvertido de Buñuel de presentar con humor y vitalidad un tema tan solemne, petrificado y aburrido como la historia de las herejías en la Iglesia católica? ¿No será paradójica en sí?

Y ¿qué opinar de la inserción, en el corazón de *Las Hurdes, tierra sin pan*, un documental riguroso, de tonalidad científica y descriptiva¹⁷³, de secuencias completamente absurdas e irreverentes que sugieren una utilización provocadora de la paradoja? Pensemos por ejemplo en los dos cráneos humanos anidados en las paredes de la iglesia de La Alberca, que insinúan que la Iglesia católica difunde la muerte, en la inscripción religiosa –“Ave María Purísima, sin pecado concebida”– que adorna un dintel debajo del cual está una vaca, o aún en la asociación del convento de las Batuecas con imágenes de sapos, culebras y lagartijas¹⁷⁴.

Para que esas imágenes y estructuras paradójicas sean percibidas como tales, es necesario que el espectador se refiera a una *doxá* cualquiera –*doxá* de las marcas temporales en la película muda, *doxá* de la omnipotencia de la Iglesia, *doxá* del documental– y haga uso de sus capacidades lógicas¹⁷⁵.

Lo mismo ocurre en textos como los diálogos de Federico García Lorca¹⁷⁶, que constituyen en realidad concentrados de materia paradójica, y ello en todos los niveles, tanto temático como lingüístico y estructural. Vale la pena dedicarles unas líneas y una atención sostenida, sobre todo en la perspectiva de un análisis comparativo con las obras de Tómeo.

En efecto, los diálogos del autor granadino, publicados íntegramente por Miguel García Posada en su edición de las *Obras completas*¹⁷⁷, hacen eco a un auténtico deseo de lýtotes que es en sí paradójico en un mundo como el del teatro, de la escena abierta. Por ello le escribía Lorca a

¹⁷³ Un “ensayo cinematográfico de geografía humana”, según las palabras introductorias que preceden las primeras imágenes.

¹⁷⁴ La peculiaridad del todo paradójica, en nuestra opinión, de estas secuencias viene subrayada por Diego Barboni en “*Las Hurdes* de Luis Buñuel: le réel est surréel”, en <<http://www.jgcinema.com/single.php?sl=las-hurdes-fr>>.

¹⁷⁵ Volvemos a encontrar aquí la relación indiscutible que une lo fantástico a la narración paradójica.

¹⁷⁶ También podríamos mencionar las creaciones de Claudio de la Torre, *Tic-tac* (1926), e Ignacio Sánchez Mejías, *Sinrazón* (1928), que ponen en tela de juicio las dicotomías tradicionales contraponiendo y yuxtaponiendo nociones que solemos oponer –sueño y realidad, cordura y locura, mentira y verdad–. Véase la excelente edición que Florianá Di Gesú propone de estos textos en *Vanguardia teatral española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

¹⁷⁷ Federico García Lorca, *Obras completas*, Miguel García Posada (ed.), vol. 2, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996, pp. 175-192 y 637-644.

Melchor Fernández Almagro en julio de 1925: “Hago unos diálogos extraños, profundísimos de puro superficiales [...]. Poesía pura. Desnuda. Creo que tienen un gran interés”¹⁷⁸. De manera extraña, por lo tanto, la brevedad y la banalidad de los intercambios verbales no resta ninguna densidad a los diálogos considerados en su globalidad, lo que los críticos no han omitido subrayar, a imagen y semejanza de Cyril Brian Morris: esos textos ofrecen “una densidad y una profundidad fuera de toda proporción respecto a su tamaño”¹⁷⁹, lo que supone una evidente paradoja estructural.

Además, cabe notar que en varios diálogos —y más específicamente en “El paseo de Buster Keaton”, “Diálogo de los dos caracoles” y “Diálogo mudo de los cartujos”, títulos estos dos últimos completamente paradójicos y oximorónicos— el intercambio de palabras se limita a unos fragmentos o es sinónimo incluso de silencio¹⁸⁰, mientras que las didascalias, en las que se expresa una instancia cuya función es similar a la de un narrador, son largas, substanciosas y muy metafóricas.

Con tales breves ensayos teatrales, Lorca se erige de entrada como un adepto de la paradoja: contraria la *doxa* del género dramático privando a los actores de la palabra, haciendo de las acotaciones escénicas tradicionales verdaderas paralepsis capaces de acoger contenidos filosóficos e ideológicos, es decir, proponiendo un teatro “irrepresentable” por medio de obras teatrales fantasmales.

En “El paseo de Buster Keaton”, pese a una cierta proporción de réplicas dialogadas —un cuarto en realidad, es decir, 116 palabras intercambiadas en contra de las 464 que constituyen las intervenciones de la instancia de control—, no se consigue captar la dinámica de las interacciones. Se observa una ausencia casi total de trabazón lógica, de ilación, entre las réplicas y no suelen relacionarse las respuestas con las preguntas que las han suscitado, como bien se nota en los ejemplos siguientes:

BUSTER K. (*Levantándose.*) No quiero decir nada. ¿Qué voy a decir?
 UNA VOZ. Tonto.
 BUSTER K. Bueno.
 [...]
 AMERICANA. ¿Tiene usted una espada adornada con hoja de mirto?
 (*Buster Keaton se encoge de hombros y levanta el pie derecho.*)
 AMERICANA. ¿Tiene usted un anillo con la piedra envenenada?
 (*Buster Keaton cierra lentamente los ojos y levanta el pie izquierdo.*)
 AMERICANA. ¿Pues entonces...?

¹⁷⁸ Federico García Lorca, *Obras completas*, Miguel García Posada (ed.), vol. 3, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997, pp. 843-844.

¹⁷⁹ Cyril Brian Morris, *This Loving Darkness: The Cinema and Spanish Writers, 1920-1936*, Oxford University Press, 1980, p. 139.

¹⁸⁰ En el “Diálogo mudo de los cartujos”, por ejemplo, los personajes se encuentran reducidos a una suerte de hipóstasis espiritual, al limitarse sus palabras a signos de puntuación y al perderse su identidad en el anonimato —“son cinco y son uno” (cf. *Obras completas*, vol. 2, *op. cit.*, p. 189)—.

[...]

BUSTER K. (*Suspirando*.) Quisiera ser un cisne. Pero no puedo aunque quisiera¹⁸¹.

Unos y otros hablan, pero sin encontrarse jamás. En esto se percibe el carácter subversivo de tal utilización paradójica de la forma dialogada.

En el corazón de la misma obra cobra aún más importancia la paradoja, al atacar a la lógica causal. Buster mata a sus hijos sin razón y se sume de golpe en un ambiente natural y ligero, paseándose en bicicleta bajo los árboles. De manera contradictoria e incongruente, cuenta los cadáveres sin emoción ni sentimiento de culpabilidad, pero se emociona con el canto del búho. Asimismo, la violencia que marca el inicio de la obra no tiene consecuencias, ya que el autor del crimen, arrodillado en la hierba, libre de sus movimientos, besa tiernamente a una muchacha desmayada. Esto para los aspectos temáticos.

Hablando de la estructura, la paradoja se infiltra discreta aunque seguramente en la gestión de los distintos niveles narrativos que se supone que el autor respeta, de acuerdo con la *doxá* poética. Por ello no es raro observar la presencia de metalepsis y de distintos grados de polimodalidad en los diálogos lorquianos. En “La doncella, el marinero y el estudiante”, por ejemplo, se inmiscuyen en la diégesis personas reales, a saber, Emilio Prados y Manolito Altolaguirre, amigos de García Lorca. Mientras que en “El paseo de Buster Keaton” fusiona la mirada de la instancia de control con la del personaje, e incluso con la del espectador-lector, a través de un “nosotros” genérico que transgrede las leyes de separación entre mundo ficticio, mundo narrativo y mundo real. Tales procedimientos nos permiten reflexionar sobre las fronteras sagradas pero movedizas que establecemos entre los que consideramos universos distintos: la realidad y la diégesis¹⁸².

Todas las paradojas aquí mencionadas son por lo tanto herramientas destinadas a ayudar a que el público tenga perspectiva, en el sentido de distanciarse emocional, estética e intelectualmente. Gracias a las rupturas de la lógica que implican, destrozan la ley del silencio que rodea muy a menudo todas las formas de *doxá* sean cuales sean y animan al lector a adoptar una actitud reflexiva y proactiva.

Como digno sucesor de las personalidades pioneras que acabamos de considerar, Tomeo, él también, se sirve de los mecanismos de la paradoja y la contradicción a fin de favorecer el distanciamiento crítico. En primer lugar, reitera en la mayoría de sus publicaciones la referencia a

¹⁸¹ Federico García Lorca, *Obras completas*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 182-183.

¹⁸² Téngase en cuenta que esta idea es objeto de varios relatos de Borges y provoca nuestra inquietud, puesto que “tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (“Magias parciales del ‘Quijote’”, en *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*, vol. 2, *op. cit.*, p. 44). Cf., entre otros, “Las ruinas circulares”, en *Ficciones*, en *Obras completas*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 848-851.

dos imágenes fetiches que parecen funcionar como verdaderos *leitmotiv* narrativos: el objeto que avanza retrocediendo o sube bajando, o a la inversa, así como la lluvia que cae de abajo hacia arriba¹⁸³. Basadas en un oxímoron lingüístico o temático, estas figuras constituyen, es evidente, desafíos a nuestro conocimiento empírico del mundo real. Equivalen a una imposibilidad ontológica que contrarresta nuestra necesidad humana de orden y lógica.

Podríamos multiplicar aquí las ocurrencias de tales ilustraciones, pero, en aras de la claridad y la síntesis, solo citaremos una, sacada de *La noche del lobo*:

Macario ha pensado [...] alguna que otra vez en cosas parecidas, por ejemplo, en una especie de sistema hidráulico que permitiese a la gente avanzar al mismo tiempo que retrocede, o incluso en la posibilidad de inventar una escalera mágica que permitiese a los asmáticos y a los viejos en general subir hasta un tercer piso al mismo tiempo que bajan.
 ‘¿Qué es lo que hacen los cangrejos antes de que los metan en una cazuela con agua hirviendo?’, se pregunta ahora. ‘¿Avanzan retrocediendo? ¿Retroceden avanzando?’¹⁸⁴

No obstante, a pesar de sus apariciones reiteradas en la prosa tomeana¹⁸⁵, estas imágenes paradójicas parecen ser evocadas en un tono impregnado de informalidad, como si no tuviesen otra ambición que la de hacer sonreír a un lector cómplice y divertido. Por lo tanto, ¿hace falta percibir en ellas una mera broma del autor que pierde toda originalidad a falta de verse incansablemente machacada? ¿O, por lo contrario, precisamente a causa del carácter reiterativo del motivo, es conveniente considerarlo un indicio, un revelador, de una parcela representativa de la poética tomeana? Dicho de otro modo, ¿supera Tomeo la simple figura contradictoria, desarrollando paradojas temáticas y estructurales complejas, similares a las que hemos puesto de relieve en Kafka, Valle-Inclán, Buñuel o aún Lorca?

¹⁸³ Tales acciones, imposibles racionalmente hablando, recuerdan el *topos* clásico de los *adynata* o *impossibilia*, “que describen como compatibles fenómenos contrarios, como posibles elementos que contrarían las leyes normales y naturales del mundo físico con objeto de representar un universo desorganizado y desorientado” (cf. Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Paris, Champ Vallon, 2007, p. 11: “qui décrivent comme compatibles des phénomènes contraires, comme possibles des éléments qui contrarient les lois normales et naturelles du monde physique afin de représenter un univers désorganisé et désorienté”). Los períodos bajomedieval y barroco, adeptos de la ambivalencia y la hibridez, de las asociaciones de elementos incompatibles, tales como la locura y la sabiduría o la risa y el llanto, ilustraron el *topos* del mundo al revés apoyándose en aquellos antecedentes clásicos. Cf. asimismo Patricia Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, pp. 14-17 y 91-135. En esta perspectiva, también es legítimo señalar un posible paralelo entre las formulaciones tomeanas y el uso tanto renacentista como moderno del disparate, “ese *substratum* íntimo de lo español” (cf. José Bergamín, “El disparate en la literatura española”, en *Claro y difícil*, Madrid, Fundación Banco Santander, 2008, p. 312 [309-334]; en este ensayo, Bergamín cita las figuras de Miguel de Cervantes, santa Teresa de Ávila, Félix Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Pedro Calderón de la Barca, Baltasar Gracián, Ramón del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno y Ramón Gómez de la Serna).

¹⁸⁴ Javier Tomeo, *La noche del lobo*, *op. cit.*, pp. 26-27.

¹⁸⁵ Es perfectamente consciente el narrador tomeano de su tendencia a la repetición, tal como se nota en el comentario metanarrativo siguiente: “el narrador se avergüenza ahora de haber recurrido a su vieja ocurrencia de siempre [la de la lluvia que podría caer de abajo hacia arriba], que ha utilizado tantas veces en otras aventuras literarias. En este momento, sin embargo, no puede recordar cuántas de esas aventuras cristalizaron en la imprenta y quiere pensar que su ocurrencia continúa siendo inédita” (*El gallitigre*, *op. cit.*, pp. 85-86).

Sin duda alguna, cabe responder con la afirmativa a las dos últimas preguntas e interesarnos por la narración del autor aragonés que, en nuestra opinión, es la más fundamentalmente paradójica, por lo menos a nivel temático: *El castillo de la carta cifrada*, una novela en la que Geneviève Champeau señala toda una serie de “disfuncionamientos internos”, entre los cuales encontramos la “práctica generalizada de la contradicción”, así como la cultura de la paradoja, que adquiere su pleno sentido en la imagen de una “carta cifrada vuelta indescifrable para asegurar mejor su recepción”¹⁸⁶. En efecto, nada es más paradójico que el hecho de enviar un mensaje vital del cual se espera la salvación¹⁸⁷, volviéndolo de grado absurdo y prodigiosamente oscuro y dándole la forma de “una sola e inmensa palabra que no significa nada”¹⁸⁸. Asimismo, no hay nada más paradójico que escribir una novela entera, por muy breve que sea, que verse sobre una carta cifrada escondiendo hasta el final el contenido de dicha misiva y elaborando un discurso de un centenar de páginas que se contenta con desarrollar elucubraciones sobre la manera en que transmitir el precioso objeto al Conde. Es ahí una cruel técnica de frustración del lector, que a lo largo de las páginas ve sus expectativas postergadas y defraudadas sin intermisión por un monólogo estancado en las facetas sumarias –en el sentido jurídico de la palabra– de la temática tratada. Pero la amplitud que cobra el fenómeno paradójico en esta narración tiene la ventaja de convencernos de que, más allá de las paradojas lingüísticas humorísticas arriba mencionadas, conviene considerarlo un principio organizador de la mayoría de las obras tomeanas, a nivel no solo temático, sino también estructural.

En esta perspectiva, nos gustaría traer a colación un texto que constituye una excepción en la producción de nuestro autor y que, en apariencia por lo menos, parece distanciarse mucho del esquema “monodialógico”, absurdo y onírico en el que se integra la mayoría de sus creaciones. Se trata del *Discutido testamento de Gastón de Puyparlier*, una obra a menudo olvidada por la crítica y muy poco reseñada en la época de su primera publicación –1990–, pero sin embargo reeditada en 2009 por Ediciones B en una versión revisada por el escritor¹⁸⁹. Tal como el título indica, la trama narrativa se enraíza en un conflicto jurídico desencadenado por el testamento del muy rico Gastón de Puyparlier, fallecido el 13 de octubre de 1874 en territorio francés. Dos herederos indirectos, Federica Vernier, hermana de la difunta Dominique Vernier, amante y heredera directa

¹⁸⁶ Cf. Geneviève Champeau, “*El castillo de la carta cifrada* de Javier Tomeo: une esthétique de l’ambiguïté”, en Georges Tyras (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l’Espagne contemporaine*, Grenoble, Cerhius, 1996, pp. 212-213.

¹⁸⁷ En las páginas 92 y 93 de la novela, el Marqués se coteja a sí mismo con un naufrago abandonado en una isla, que, por carta interpuesta, descubre por fin en la persona del conde don Demetrio “la silueta del velero salvador”. Anteriormente, en la página 63, presentaba la carta como la señal indiscutible de su propia resurrección, como el fruto de su más ardiente deseo, a saber, del anhelo por salir del estatus de ermitaño que lo caracteriza desde hace más de veinte años. Cf. *El castillo de la carta cifrada*, op. cit.

¹⁸⁸ *Ídem*, p. 16.

¹⁸⁹ Javier Tomeo, *El discutido testamento de Gastón de Puyparlier*, Barcelona, Planeta, 1990. Seguiremos en nuestro análisis la última edición del texto publicada por Ediciones B (Barcelona, 2009).

de Gastón de Puyparlier, así como Armando de Puyparlier, un sobrino lejano del muerto, se desgarran uno a otro y reclaman su derecho a la sucesión por abogados interpuestos. De ello se deriva una suerte de atestado detallado y muy estructurado del juicio que opone las dos partes, que se esfuerzan en determinar si el testador padecía o no problemas visuales en el momento de la relectura de su propio testamento, en cuyo caso hubiera podido estar engañado por su notario Arístides Rousselin y haber instituido como heredera a una persona que no había elegido. El lector se encuentra así guiado paso a paso en la investigación casi policiaca que, por medio de la audiencia de distintos testigos y la lectura de varias pruebas documentales, es decir, de fragmentos de cartas manuscritas, tiende a responder la pregunta crucial: ¿estaba Gastón de Puyparlier en condiciones de leer el testamento que había dictado al señor Rousselin y de confirmar su contenido por una firma?

La arquitectura del relato se afirma por lo tanto desde el principio en una cierta estabilidad, a través de un enigma que conviene elucidar. Esta impresión se corrobora a lo largo de la narración, puesto que el lector descubre, tras las declaraciones introductorias del narrador –pp. 9-14–, un largo capítulo que lleva el título “Testigos presentados por la parte demandante” y se subdivide en ocho partes dedicadas cada una a uno de los testigos mencionados –pp. 15-59–. En cuanto al capítulo siguiente, está reservado a los “Testigos presentados por la parte demandada” y consta de cinco partes –pp. 61-92–. A continuación se presentan las pruebas documentales proporcionadas por cada demandante, diez para la parte demandante y once para la demandada, así como una serie de comentarios y consideraciones sobre los testigos y el caso presentado. Hasta ahí, todo parece rigurosamente lógico y organizado con método. Y para perfeccionar esta sensación de seriedad y solidez racional, el narrador no escatima los medios que permiten poner en evidencia la verosimilitud de lo narrado. A tal fin, se esfuerza en crear una atmósfera francesa de fin de siglo, lo que es lo suficientemente raro en Tomeo como para que lo subrayemos¹⁹⁰. Presenta en consecuencia a Gastón de Puyparlier como a un “caballero” y un “terrateniente” que vive en una “mansión” (9) sustentada por personal, que come varias veces por semana en el restaurante y frecuenta el salón de lectura de un casino.

La instancia narrativa cuida también particularmente la cronología de los acontecimientos. Así, vuelve a transcribir las cartas de los distintos personajes señalando de manera sistemática la fecha de escritura. Y en el mismo orden de ideas, opta para sus protagonistas por nombres y apellidos de sonoridad y etimología francesas y, para varios entre ellos, en boga y frecuentes en la Francia de los siglos pasados, a imagen y semejanza de Gastón de Puyparlier, Dominique Vernier,

¹⁹⁰ En este sentido, la elección de la ilustración de la edición que seguimos, de 2009, es muy juiciosa, ya que aquella consiste en el retrato de una aristócrata pintado en un estilo fotográfico, lo más fiel posible a la realidad. Hemos mencionado ya la búsqueda tomeana de universalidad a través de la negación de las identidades espaciotemporales verosímiles, de ahí la originalidad de esta obra.

Horace Legrand, Michel Cordelier, René Signoret, Justine Fourcassié, Jacqueline Diderot o aún Hélène de Saint-Chaumont.

Además, el fondo de la historia se apoya en un hecho verídico, la historia del señor Auguste-Pierre-Jacques Faulte de Puyparlier, contada por su médico, el famoso alienista francés Henri Legrand Du Saulle, en su *Tratado de medicina legal y de jurisprudencia médica*¹⁹¹. Cabe decir que varios indicios, además del apellido común de los principales interesados, remiten a esta narración: para empezar, la fecha del fallecimiento de Gastón de Puyparlier coincide con la fecha de la primera edición de la obra de Legrand, un título del cual Tomeo había oído hablar, con toda probabilidad, durante sus estudios universitarios de criminología. Luego, las similitudes temáticas entre la ficción y la historia real no pueden ser el fruto del azar. De hecho, a Auguste-Pierre-Jacques Faulte de Puyparlier le habían diagnosticado una forma de alienación peligrosa y lo habían condenado al encierro en el asilo de Charenton en 1870. Ante tal situación, prefirió huir a Inglaterra, de donde volvió algún tiempo más tarde. Fue entonces cuando su mujer, deseosa de apoderarse de las riquezas del cónyuge enfermo, lo llevó repetidas veces a los tribunales, sin éxito, como explica el alienista en la segunda edición de su tratado:

se animaron entonces los procesos, y fueron sostenidos ante todas las jurisdicciones, entre Mad. Faulte du Puyparlier, representada por M. Allou, y M. Faulte, representado por M. Jules Favre.

M. Faulte du Puyparlier ganó todos sus procesos, y no fué secuestrado de nuevo, ni entredicho, ni hubo separación del cuerpo y de los bienes; tampoco fué provisto de un consejo judicial como habían creído poder pedirlo los tres peritos primeros.

Desde el 6 de Abril de 1870, vivió en libertad en París. Los periódicos anunciaron en 1876 su muerte, acaecida en su domicilio, sito en la calle de Saint-Jacques, 277¹⁹².

A todos estos elementos que persiguen lo verosímil conviene añadir la persona misma del narrador y, más específicamente, su discurso, que denota un ser racional y con la mente bien estructurada. Sus declaraciones son nítidas, organizadas y basadas, no cabe duda, en el estilo argumentativo de los alegatos jurídicos, al no dudar en hacer uso de la pregunta retórica, los conectores lingüísticos y la jerga legal. Tal tendencia se percibe claramente en el párrafo siguiente, sacado de las primeras páginas de la novela:

¿por qué razón?, se preguntarán ustedes. ¿En qué argumentos jurídicos apoyó el demandante su demanda?

Vayamos por partes. Según determina la ley (nos referimos, obviamente a la ley francesa, puesto que los hechos ocurrieron en la hermosa patria de Juana de Arco y, sobre todo, en el país donde se inventó el glorioso eslogan *Liberté*,

¹⁹¹ Cf. Henri Legrand Du Saulle, “Affaire Puyparlier - Rapport médico-légal”, en *Traité de médecine légale et de jurisprudence médicale*, Paris, Delahaye, 1874, pp. 670-673. Véase asimismo la segunda edición ampliada del mismo, con colaboración de Georges Berryer y Gabriel Pouchet, Paris, A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1886, pp. 716-721.

¹⁹² Henri Legrand Du Saulle, Georges Berryer y Gabriel Pouchet, *Tratado de medicina legal, de jurisprudencia médica y de toxicología*, Teodoro Yáñez y Font y Carlos Núñez Granés (trad. y ed.), tomo I, Madrid, El Cosmos, 1886, p. 555.

Égalité, Fraternité), aquella noche Gastón de Puyparlier hubiera debido leer por sí mismo el documento que acababa de dictar a Rousselin para asegurarse de que el notario lo había transcrito fielmente, sin añadir nada de su cosecha. Desprovisto de semejante requisito, esa clase de testamentos, que en la jerga forense se conocen con el nombre de testamentos místicos, carecen por completo de validez.

(10)

Se observa, por lo tanto, un conjunto de características propias de una narración que intentase producir un efecto de realidad pero, y es ahí donde interviene la potencia de la paradoja, todos esos esfuerzos miméticos se hallan bruscamente destruidos al final del relato por la ausencia de resolución del misterio. De hecho, el lector descubre en las últimas páginas del libro que el narrador es incapaz de responder la pregunta que había facilitado la impulsión necesaria a la narración y al proceso que opone Federica Vernier a Armando de Puyparlier. Por culpa de la multiplicación de las pruebas y de las opiniones justificables, el enigma de partida se ha vuelto irresoluble, y aun amplificado en su complejidad, con la consecuente difuminación de toda noción de verdad. Todo el edificio ficcional construido con objeto de desembocar en una evidencia, una resolución, una sentencia, se derrumba por sí mismo cuando el narrador decepciona al lector al aseverar:

en el juicio entablado por Armando de Puyparlier, el sobrino calavera y seductor, contra Federica Vernier, heredera de Dominique Vernier, se dictó obviamente la correspondiente sentencia. No sabemos, sin embargo, cuál fue esa decisión.

Tendremos que ser nosotros mismos, por lo tanto, quienes, a la vista de los diferentes testimonios expuestos, de las pruebas documentales aportadas por los abogados de las dos partes litigantes y de los comentarios y consideraciones marginales que se han reproducido para facilitarles la mejor comprensión de los hechos, dictemos nuestra propia sentencia.

(131)

Y para rematar mejor toda impresión de verosimilitud y toda credibilidad eventual, el autor ficticio se coliga con su narrador paradójico, al oscurecer aún más la posible representatividad de la ficción, ya que afirma en el *Post Scriptum* que “tal vez quien esto firma haya incurrido en algún error (puede, incluso, que en varios) al consignar las fechas de las numerosas cartas que se transcriben a lo largo del texto” (133). Así, siembra la duda acerca de su propia fidelidad a los hechos y a su sucesión cronológica¹⁹³.

El recurso a la paradoja como principio estructurante resulta ser aquí, por lo tanto, evidente, puesto que en el espacio reducido de algunas páginas, el caos se inmiscuye en un objeto que había seguido una lógica implacable a lo largo de ciento treinta páginas. ¿Para qué servía, pues,

¹⁹³ Las contradicciones de esta instancia narrativa recuerdan las del narrador del relato borgiano “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, que facilita al lector una serie de datos enciclopédicos e informaciones pseudocientíficas sobre un país que, al fin y al cabo, no existe, mezclando así paradójicamente la realidad y la ficción. Cf. Jorge Luis Borges, *Obras completas*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 831-841.

desarrollar todos los argumentos precedentes si, finalmente, nada es seguro? De hecho, sin cronología fiable, es imposible determinar todos los alcances del asunto, por desaparecer las nociones de causa y efecto y los encadenamientos lógicos de las acciones. Se pone así en entredicho, podemos constatarlo, toda la narración.

Sin embargo, es cierto que este efecto paradójico no es completamente inesperado, aunque necesite una cierta dosis de sorpresa para echar raíces plenamente en el ámbito de la paradoja tal como la hemos definido unas páginas atrás. En efecto, el narrador había emitido señales anunciadoras de su propia labor de zapa: algunos apellidos de los personajes, por ejemplo, son absurdos e inexistentes en la realidad francesa, a semejanza de “Manteau”, “Vérité”, “Samaritane” y “Chantalapierre”. También es el caso de los topónimos, que proceden casi todos de una geografía imaginaria inspirada, entre otros campos, por la gastronomía: Issy le Pompidou –del nombre del presidente de la República francesa Georges Pompidou–, Ministrone y Profiteroles. El lector podía en consecuencia desconfiar de las apariencias racionales y verosímiles con las que el narrador nimbaba el relato. Es por otra parte a lo que el epígrafe de la página 7 lo invitaba: “lo que tú eres no puedes verlo. Lo que ves es tu sombra”¹⁹⁴, recordándole que la verdad se camufla bajo las superficies y que tiene la costumbre de resistir las búsquedas del ser humano. Pero a pesar de los indicios que designamos y porque el asombro del lector permanece, nos parece legítimo calificar *El discutido testamento de Gastón de Puyparlier* de narración paradójica o trampantojo.

Tal uso temático y estructural de la paradoja no constituye un caso aislado, limitado al *Castillo de la carta cifrada* y al *Discutido testamento*, en la obra del escritor aragonés, todo lo contrario. Cobra una forma aún diferente en los volúmenes que el autor dedica a los animales y los vegetales, es decir, en sus bestiarios y recetarios. Pensamos concretamente en un grupo de cuatro títulos que reúne *Bestiario* (1988)¹⁹⁵, *El nuevo bestiario* (1994)¹⁹⁶, *Los reyes del huerto* (1994)¹⁹⁷ y *La rebelión de los rábanos* (1999)¹⁹⁸. Estas creaciones derivan todas del bestiario en su concepción tradicional, hasta medieval, de “compendio de alegorías basadas en las distintas expresiones de la naturaleza – animales, vegetales y minerales–” y, aunque la última, a diferencia de las tres primeras, no es una colección de relatos breves sino una novela fragmentada en muchos capítulos cortos, las cuatro

¹⁹⁴ Véase la colección de aforismos que Rabindranath Tagore escribió en 1916 y que lleva el título *Pájaros perdidos*. El epígrafe elegido por Tomeo es el decimotercero aforismo de la obra.

¹⁹⁵ Javier Tomeo, *Bestiario*, Madrid, Mondadori, 1988. Seguimos esta edición.

¹⁹⁶ Javier Tomeo, *El nuevo bestiario*, Barcelona, Planeta, 1994. En adelante citamos por esta edición.

¹⁹⁷ Javier Tomeo, *Los reyes del huerto*, Barcelona, Planeta, 1994. Seguiremos esta primera edición.

¹⁹⁸ Javier Tomeo, *La rebelión de los rábanos*, Barcelona, Destino, 1999. Citamos en adelante por esta edición.

colocan en el foco de la atención los vegetales y los animales, atribuyéndoles un potencial de significación simbólica no desdeñable.

La primera impronta de la paradoja se deja ver ya en el paratexto de los dos bestiarios mencionados, obras en las que nos centramos en adelante por ser más relevantes en la perspectiva aquí tratada. De hecho, los títulos que ostentan carecen tajantemente de originalidad, lo que es bastante inusual en la producción de nuestro autor¹⁹⁹, pero coherente en la perspectiva de la escritura de un bestiario, género literario cuya normatividad no dejó de crecer a lo largo de la historia. El efecto inmediato de tales rótulos “planos” es un acondicionamiento innegable de las expectativas del lector que, enseguida, sabe o cree saber, por la reactivación de su memoria literaria y cultural que suscitan, que va a descubrir una serie de retratos animalescos de tendencia metaforizante y orientación moral. Varios elementos, además de la titulación, se unen para llevarlo a tal conclusión, empezando por las ilustraciones que ornán las portadas²⁰⁰ y sobre todo la del *Nuevo bestiario*. Esta consiste en una reproducción de una miniatura del siglo XIV, sacada del manuscrito de Jehan Corbechon, *Le livre des propriétés des choses*²⁰¹. Representa veintisiete animales de esta enciclopedia que tuvo éxito en toda la Europa medieval y cristiana, pareciendo así preparar al lector a una nueva zambullida en la exhibición e interpretación de la naturaleza animal desde un punto de vista teológico o, como mínimo, moral. En cuanto al paratexto visual de la primera edición de *Bestiario*²⁰², enseña un grabado a la antigua usanza digno de una historia natural del siglo XVIII, invitándonos así —en apariencia— a la lectura de la última capa del palimpsesto gigantesco que constituyen los bestiarios desde la Edad Media hasta la actualidad.

Sin embargo, por poco sorprendentes que sean los títulos y las ilustraciones de las obras que nos interesan, veremos que su contenido no duda en controvertir la autoridad del modelo tradicional en el abolengo del cual finge situarse, lo que es en sí paradójico.

En realidad, ya se entrevén indicios de tal tendencia a la alteración del modelo por medio de la paradoja en la cubierta de *Bestiario*, pues en la parte superior de la imagen, que ofrece un medallón en el cual figuran un gallo y un ciervo bajo el lema latino “*natura natura delectatur*” —“a la naturaleza le encanta la naturaleza”—, extrañan al lector los colores artificiales y mal distribuidos

¹⁹⁹ Un abismo separa en efecto los enigmas constituidos por rótulos como *Diálogo en re mayor*, *El canto de las tortugas*, *La mirada de la muñeca hinchable*, *Patíbulo interior* o *Los bosques de Nyx* de los muy convencionales *Bestiario* y *El nuevo bestiario*.

²⁰⁰ Reproducimos estas portadas en el Apéndice, puntos 7.1.2.2. y 7.1.2.3. Recordamos que no sabemos en qué medida Tomeo pudo o no intervenir en la elección de tales imágenes, pero nos parece no obstante legítimo mencionarlás cuando refuerzan la importancia de determinados elementos paratextuales en la perspectiva de una confluencia con posos de procedencia vanguardista.

²⁰¹ Jehan Corbechon tradujo en 1372 la conocida obra en latín del franciscano Barthélémy de Glanville, el Ánglico, *Liber de proprietatibus rerum* (1230-1240).

²⁰² Las ediciones posteriores de la obra (Zaragoza, Prames-Las Tres Sorores, 2000 y 2007) pierden esta ilustración interesante y la sustituyen por otra mucho más neutra, que consta de un escarabajo y una hormiga roja posados sobre un papel basto. En cambio, agregan a los textos ilustraciones del propio autor.

añadidos al cuerpo de los animales, así como la sonrisa no disimulada del ciervo. Da la impresión de que un niño se ha divertido coloreando con fantasía un libro antiguo sacado de la biblioteca de sus padres: ha elegido el amarillo para la cresta del gallo y el rojo para el cuerpo, mientras que ha olvidado rellenar una pata y la cornamenta del ciervo. Y la mitad inferior de la ilustración no se queda en zaga, todo lo contrario, puesto que las lombrices que ondulan en el suelo lucen, además de pigmentaciones insólitas, picos y, para una de ellas, sombrerito en la cabeza. Vienen asimismo caracterizadas por letras del alfabeto, cuyo sentido algébrico difícilmente se adivina. Tal desvío de la iconografía que contribuyó a la construcción de la tradición del bestiario, paradójico por cuanto contraria la *doxa* seria y moralizadora del género literario afectado, no conforma sino la primera capa de la “*paradoxia epidémica*” que coloniza los bestiarios tomeanos.

En la segunda capa encontramos lo que constituye auténticas paradojas poetológicas y que aparece con toda nitidez cuando procuramos clasificar las dos obras de Tomeo en la taxonomía contemporánea del género. A tal objeto, vale la pena partir de los paradigmas de escritura del bestiario “vigésimico”²⁰³ que Esperanza López Parada desarrolla en su tesis doctoral de 1993, *Bestiarios americanos: la tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*²⁰⁴. La investigadora madrileña expone y ejemplifica en esta investigación cuatro categorías posibles que, sin ninguna duda, pueden aplicarse también a los bestiarios publicados en la España o Europa de la segunda mitad del siglo XX: a) el bestiario literario, b) el realista, c) el irónico y d) el fantástico, a las que corresponden respectivamente A) el *Manual de zoología fantástica* y *El libro de los seres imaginarios* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, B) el *Bestiario* de Juan José Arreola, C) *La oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso y D) el *Bestiario* de Julio Cortázar.

El cotejo de estas obras con las de Tomeo no desemboca, por desgracia, en una evidencia; el aragonés se resiste una vez más a toda tentativa de catalogación, obligándonos a detenernos en confluencias e incidencias en vez de pertenencias. Se encuentran así en sus bestiarios rasgos y tendencias propios de las categorías tanto “literaria”, como “realista” e “irónica”.

El bestiario más antiguo publicado por nuestro escritor sorprende por su apego a la realidad fisiológica de los animales, una realidad que se ve retratada con la jerga del biólogo en la primera parte de casi todos los textos. Explica por ejemplo el tábano:

- a) Nuestras piezas bucales forman un corto y potente aparato perforador, capaz de atravesar las epidermis más duras.
- b) Nuestros ojos son bellísimos, coloreados con bandas, manchas y motas de brillantes matices, que recorren toda la gama del espectro. Las estructuras microscópicas del tegumento descomponen los rayos de luz, dispersándolos en diferentes longitudes de onda.

²⁰³ Escribe Quim Monzó que “la expresión que viene a sustituir al adjetivo ‘decimonónico’ [...], de aquí a unos años, la recogerá el diccionario: ‘Vigésimico, -ca. adj. Perteneciente o relativo al siglo XX’”. Cf. *El tema del tema*, Madrid, El Acantilado, 2003, p. 61.

²⁰⁴ Madrid, Universidad Complutense, pp. 27 y ss.

Se nota el influjo de la entomología en todo el volumen y en esto se asemeja Tomeo a Arreola y a los autores que, como él, deciden alejarse de lo estrictamente literario e intertextual para volver al animal concreto y observable, y optan entonces por una expresión realista del bestiario. Sin embargo, *Bestiario* no cabe de lleno en esta segunda categoría y ello se debe sobre todo al hecho de que los animales tomeanos no son meros objetos de contemplación reducidos al estatismo más absoluto, todo lo contrario: son actantes que tienen derecho a la expresión individual y asumen tomas de palabra algo fantásticas en medio de una fauna realista. Es así como, metamorfoseados la mayoría en narradores auto u homodiegéticos, otorgan a la obra una poética de cariz paradójico.

En cuanto al segundo bestiario, presenta una arquitectura interna similar. Sería tentador ubicarlo al lado del *Manual de zoología fantástica* de Borges y de su intertextualidad profusa y rigurosa, pero Tomeo se niega a situarse en el pellejo del tradicional autor o, mejor dicho, compositor de bestiario, a saber, de un copista neutro que transcriba con fidelidad y respeto lo que han afirmado sus antepasados. Si bien el aragonés compila en este volumen una gran cantidad de datos de distintas procedencias, señalando casi siempre sus fuentes literarias o (seudo)científicas, prefiere mostrarse muy crítico, acerbo incluso, con la mayoría de sus intertextos explícitos. Tal actitud subversiva nos lleva a pensar que Tomeo, a través de una ambigüedad del todo paradójica –citar para contradecir mejor–, concretiza y echa nueva luz sobre la oscilación sentida por el hombre de letras en general y, más específicamente, por el autor de un bestiario entre el respeto y la transgresión del modelo, de la referencia clásica. Sugiere también la necesidad de desmarcarse de la tradición para conseguir asentar una identidad literaria propia.

Además de esta primera excentricidad, nuestro escritor difiere aún fundamentalmente de sus compañeros hispanoamericanos en cuanto al papel conferido a los animales. Igual que en *Bestiario*, lejos del estancamiento y la petrificación simbólica, estos ocupan una posición equivalente a la del narrador, que entabla con ellos apasionados diálogos. De este modo, transformándolos en sujetos autónomos del discurso, el autor los antropomorfiza y, con ironía, nos hermana con ellos. La fauna sale por lo tanto de su habitual papel simbolizante y moralizador. Por eso desaparece toda huella de moraleja conclusiva, con lo que los textos del *Nuevo bestiario* se orientan hacia el incentivo filosófico-reflexivo y, más discretamente, la sátira de la raza humana. Paradójicamente, pues, Tomeo ofrece un bestiario en el que los animales, pese a que conservan algunas de sus propiedades fisiológicas reales, pierden la función de encarnación asequible a la comprensión humana de verdades y principios teológico-morales cuyo carácter abstracto dificulta el acceso. La fauna del *Nuevo bestiario* es ante todo una familia de interlocutores

cultos que no es reacia a la puesta en tela de juicio de los tópicos y anima al lector a procurar ver más allá de las apariencias y los trampantojos.

Este primer grupo de elementos paradójicos macroestructurales es en cierto modo responsable de la imposibilidad de incluir los bestiarios tomeanos en uno de los paradigmas escriturarios elaborados por López Parada. Fuerza las creaciones tomeanas, auténticos híbridos, a ocupar una posición intermedia entre los bestiarios literarios, realistas, irónicos e incluso fantásticos catalogados por la investigadora, siendo pese a todo *Bestiario* de tendencia más realista y *El nuevo bestiario*, más bien literaria, pero con finalidades distintas de lo que podríamos esperar a la hora de abrir un bestiario. Y este proceso de ambigüación y subversión no se limita a los fenómenos mencionados, sino que contamina numerosas macro y microfacetas de las obras, de las que vamos a tratar ahora con todo detalle.

Ante todo, conviene precisar que los estudios publicados sobre estas obras son casi todos temáticos²⁰⁵ y suelen insistir, tal como hace Rafael Conte en el prólogo a *Bestiario*, en las numerosas inversiones de valores y la destrucción de los clichés propias de los textos tomeanos. Estos aspectos argumentales son, ciertamente, existentes, pero merece la pena complementarlos—sin excluirlos—y echar una mirada atenta sobre las dimensiones formales y estructurales para que los bestiarios cobren pleno sentido en la perspectiva que nos interesa.

Como hemos dado a entender en varias ocasiones, a Tomeo le aburre la repetición estéril de un modelo tradicional: es más propenso a la recuperación reciclada del mismo y esta tendencia no solo atañe a su bestiario, sino también, por ejemplo, a su reescritura de los mitos antiguos²⁰⁶. Por lo tanto, frente a un género cuyas prerrogativas clásicas mínimas son: a) relato o fábula didáctico-alegórica, b) número limitado de animales que metaforizan los aspectos fundamentales de un área de conocimiento, c) tono moral o religioso, d) exhortación del hombre a domar su animalidad, e) visión del hombre como rey de la creación, f) exclusión de los insectos, g) naturaleza inmutable de los animales descritos, lo que implica una ausencia de metamorfosis, h) norma alfabética, e i)

²⁰⁵ Pensamos específicamente en “Orfeo o el nuevo Noé: Javier Tomeo y el discurso del bestiario”, de Mechthild Albert (en Hans Felten y Ulrich Prill (eds.), *Juegos de la interdiscursividad. Actas de la sección VII del Hispanistentag 1995 (Bonn): Narrativa española contemporánea en el contexto europeo. Relaciones interdiscursivas*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1995, pp. 105-116), y en “Javier Tomeo, fabulista contemporáneo”, de José Luis Calvo Carilla (en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Javier Tomeo*, Madrid, Arco/Libros, 2010, pp. 93-118). Es distinta la perspectiva—filosófico-textual e inspirada por las teorías de Deleuze y Guattari—elegida por Francisco Javier Higuero en “La desterritorialización rizomática de la cotidianidad arborescente en *Bestiario* de Javier Tomeo” (*Hispanófila*, núm. 143, 2005, pp. 71-86).

²⁰⁶ Cf. el capítulo 5.4, “Modalidades y propósitos de las reescrituras del mito”, así como el artículo que hemos publicado en *Myth and Subversion in the Contemporary Novel* (Vania Maire Fivaz, “Javier Tomeo y el mito literario antiguo: modalidades y enjeux de una reescritura”, en José Manuel Losada Goya y Marta Guirao Ochoa (eds.), *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp. 225-238).

capítulos independientes²⁰⁷, nuestro autor no vacila en poner en escena una fauna cuya composición y organización se sale del molde de manera paradójica y expresionista.

Por provocación pura, decide así dedicar la casi totalidad de *Bestiario* a los insectos más insignificantes de la creación, como son, entre otros, el tisanuro, el termes, el rotífero, la chinche acuática, todos más humildes unos que otros. Solo diez páginas antes del final vuelve a la nómina clásica del bestiario con algunas aves, animales del mar y, para terminar la famosa criatura legendaria del unicornio. Pero en las primeras sesenta y seis páginas del compendio, da la preferencia a unos seres no humanos que no pertenecen a la memoria colectiva, es decir, que no encuentran en la mente del lector ningún relato fundador y, consecuentemente, ningún simbolismo preestablecido ni ningún principio arquetípico. El escritor busca por lo tanto un terreno virginal de toda representación para conquistarlo mejor mediante el género archiconocido del bestiario, guiado por la convicción epigramática de que “siempre los dioses dan pequeñas cosas a los pequeños”²⁰⁸. Y a modo de espacio de conjunción entre el hombre y el animal, cuenta con un compartido sentimiento de insignificancia y una común humildad, lo que es poco corriente en los bestiarios tradicionales, más acostumbrados a incensar la superioridad humana a través de la inferioridad animalesca, por simetría inversa, o a rechazar lo malo relacionándolo, precisamente, con la parte del animal en el hombre. Incluso los bestiarios del siglo XX solicitan esta asociación del ser humano y de la bestia por medio de la bajeza y la vulgaridad. Nada de eso en los textos breves de Tomeo, quien elige la modestia filosófica y la conciencia –posmoderna– de sus propios límites como puntos de arranque. Es esta particularidad la que facilita la reorientación de su bestiario en dirección a la veta literaria de la narración paradójica.

De hecho, se percibe en segundo plano el deseo del autor de resaltar la grandeza de lo microscópico, de glorificar lo que, en apariencia, no tiene importancia, en otras palabras, de proponer a sus lectores un puro encomio paradójico, un elogio de criaturas de rasgos nítidamente negativos. Tal idea afloraba ya en una de sus primeras novelas, *El castillo de la carta cifrada*, y se concreta aquí, en su bestiario, de manera magnífica. En aquella explicaba el Marqués a su criado:

los insectos forman, aquí abajo, otro firmamento estrellado. En una colmena se encierran tantas maravillas como en una galaxia. [...] ¿No cree que esos insectos ofrecen un ejemplo soberano a los hombres [...]? Preste pues un poco más de atención al mundo que bulle a su alrededor y ganará en sabiduría.
(61-62)

¡Acuda [...] a esas minúsculas formas de vida! ¡Aproxímese a esas consecuentes criaturas! ¡Valore la multiplicidad de sus formas y profundice en el intrincado laberinto de sus instintos! ¡Glorifique la sinceridad de su conducta! Le aseguro

²⁰⁷ Sacamos esta lista de criterios de Lucile Desblache, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002.

²⁰⁸ Este epigrama de Calímaco, que encabeza *Bestiario*, aparece en *La interpretación de los sueños*, de Artemidoro de Daldis (IV, 84; cf. Artémidore, *La clef des songes*, Jean-Yves Boriaud (trad.), Paris, Arléa, 1998, p. 291).

que, tras su noviciado en ese mundo de sutiles vibraciones, estará mucho más cerca de la verdad...
(96)

Igual que Luciano en su *Elogio de la mosca*, Psellos en su *Encomio del piojo* o aún Crisoloras en su *Encomio de la pulga*²⁰⁹, Tomeo erige así el encomio paradójico como una herramienta pedagógica cuyo componente irónico llama la atención del lector medianamente orgulloso y consciente de los privilegios de su humanidad²¹⁰. Se trata de un verdadero principio estructurante de *Bestiario*, que no se limita a, llamémosla así, la “filosofía de arranque” del volumen, sino que repercute en la presentación de distintos temas, así como en la sintaxis de numerosas frases. En el capítulo dedicado a la avispa de la higuera, por ejemplo, la paradoja consiste en explicar que el yerro y consecuente sacrificio del insecto es lo que permite el traslado del “polen fecundador de las higueras macho” (59) a las higueras hembra. La muerte de uno facilita, pues, la vida y el placer de otros; la “minúscula[...] avispa[...] del orden de los hemípteros, más pequeña[...] que el más diminuto de los mosquitos” (58), privada de alas y agonizante en el suelo es el eslabón imprescindible para que broten los higos y que el hombre disfrute “la succulencia de esas extrañas flores vueltas del revés, con los pétalos y pistilos encerrados dentro de la rica y azucarada pulpa” (59). Tales paradojas refuerzan el impacto del texto en el lector, como bien explicita el narrador plural del mismo capítulo: “Les brindamos, de ese modo, una excelente oportunidad para que reflexionen a propósito de la validez de su tradicional esquema de valores” (59).

Y en el mismo orden de ideas, quizás no sea inane recordar que el animal que tiene el privilegio de cerrar el tomo más realista de los bestiarios tomeanos es el unicornio, ser fabuloso por excelencia.

En cuanto a la organización formal de cada presentación faunística, es importante observar que sigue y refleja, asimismo, las pautas de la narración paradójica, ya que, entre los sesenta y seis textos de los que consta *Bestiario*, solo siete no utilizan las conjunciones adversativas como componentes recurrentes²¹¹. Todos los otros rebosan de “pero”, “a pesar de”, “sin embargo”, “aunque”, “al contrario”, “no obstante”, “sino” y “siquiera”.

²⁰⁹ Cf. Jorge Marcos de la Fuente, “El insecto como tema retórico y poético”, *Minerva. Revista de filología clásica*, núm. 17, 2004, pp. 85-102.

²¹⁰ Sobre la importancia para Tomeo del impacto relampagueante que revela la otra faceta de la realidad, véase la parte introductoria del artículo de Anna Sawicka, “‘La cox de la mula’. Fronteras genéricas en *Historias mínimas* de Javier Tomeo”, en *Atas do Simpósio Internacional “Microcontos e outras microformas”* (Universidade do Minho, 6 e 7 de outubro de 2011), <http://ceh.ilch.uminho.pt/pdf_show.php?a=publicacoes/cehum_simpomicro_annasawicka.pdf&voltar=publicacoes_online_simpósio_microcontos_2.php>.

²¹¹ Se trata de “La mosca cabezuda” (21), “La mantis religiosa” (23), “El cocuyo” (27), “La cigarra” (54), “Escarabajos, gusanos y petirrojos” (63), “La salamandra” (65) y “El pulpo” (72).

Todas las improntas de la paradoja que acabamos de rastrear en *Bestiario* emigran a su manera al *Nuevo bestiario*, pero cobran en este matices distintos y más circunspectos. De hecho, la nómina de animales es mucho menos sorprendente, acercándose a la de un bestiario tradicional de corte realista: se eclipsa el fantástico unicornio, se mantienen algunas criaturas insignificantes del primer bestiario —la araña, el escarabajo, la hormiga y el sapo— y se multiplican los animales comunes y corrientes como la oveja, el perro, el gallo, la paloma, el asno, el gato, la liebre, el buey, el león, la tortuga, etc., que, todos sin excepción, ya formaban parte del bestiario medieval. Tomeo orienta por lo tanto sus textos hacia elementos de connotaciones tranquilizadoras y de una cotidianidad pronunciada, evitando así impactar al lector con espejismos de su insignificancia. Pero no ha desaparecido la paradoja: radica ahora en la relevancia desigual que el autor les concede a las bestias. Dado que estas se asocian por lo general a un simbolismo básico tradicional y conocido de todos, se esperaría una sucesión sencilla y regular de historias, ritmada por la correspondencia “un animal = un relato breve”, norma que Tomeo se niega a seguir. Prefiere dedicar varios episodios a unas criaturas y uno solo a otras. Hasta aquí, solo se trata de una pequeña heterodoxia narrativa, pero esta se transforma en auténtica paradoja cuando uno se entera de que los animales que más espacio ocupan son el asno —ocho episodios— y el gato —siete—, dignos y proverbiales representantes de la necedad y la cotidianidad más rutinaria. Las “lecciones” que podemos sacar del *Nuevo bestiario* proceden contradictoriamente de los maestros menos recomendables, lo que no carece de ironía.

Y quizás no sea pura casualidad que el crustáceo que ocupa el centro de la obra —se cuentan 39 textos breves antes y el mismo número después de este— sea el cangrejo, un animal cuyo cuerpo no es otro que una ejemplificación perfecta de la paradoja, expresada a través de los oxímoros ya citados anteriormente: “Yo mismo [habla el cangrejo] puedo servir de ejemplo. Fíjate en mí: *¿avanzo retrocediendo o retrocedo avanzando?*” (128)²¹².

Además de estos principios estructurantes, la paradoja tiene repercusiones directas en la manera de considerar los fines específicos del género: en el bestiario tradicional suelen ser independientes los textos dedicados, cada uno por su parte, a un animal —o vegetal, o piedra— específico, pero dependientes unos de otros en cuanto a su enfoque temático-simbólico. En otras palabras, un discurso exterior, por lo general de orden teológico-moral, se yuxtapone al mundo animal, a veces de manera completamente artificial, sin que haya interacción alguna entre ellos, es

²¹² El subrayado es nuestro. La figura del cangrejo constituye, como hemos señalado, un *leitmotiv* de las obras de Tomeo. Aparece en casi todas sus publicaciones, en los recovecos de una conversación, colocando así todo el edificio literario tomeano bajo el signo de la paradoja y la relatividad.

decir, entre el narrador anónimo, voz de la sabiduría de naturaleza humana, y el animal del que saca provecho el símbolo.

A su manera, como hemos dicho, el aragonés no respeta esta directiva, al instaurar un diálogo permanente entre animales que asumen el papel de sujetos del discurso y se erigen en auténticos contertulios. Y esta observación se aplica tanto al *Nuevo bestiario* como al *Bestiario*, obra en la que creemos descubrir monólogos sucesivos de distintas figuras del reino animal, cuando se trata en realidad de una red de tomas de palabras relacionadas unas con otras mediante deícticos anafóricos. El ejemplo siguiente bien demuestra cómo el autor consigue cohesionar los relatos de su primer bestiario: cuenta el hemeróbido que “en [su] primera juventud fu[e] un pequeño ser de brillantes colores negro y naranja, provisto de fuertes mandíbulas” y que “nac[ió] audaz y con un apetito insaciable”. Sin embargo, “cuando cumpl[ió sus] primeros doce días de vida terminó súbitamente [su] carrera de crímenes. Enroll[ó su] cuerpo hasta formar una bola y [se] adh[irió], brillante como una perla, a la hoja del rosal. Hi[zo] penitencia y pocos días después, redimido, [se] conv[irti]ó en un adorable personaje de cuento de hadas” (37). En las líneas inaugurales del capítulo siguiente, consagrado a la cantárida, se lee un comentario que remite deíctica y semánticamente al hemeróbido: “Comprendo que *ese ogro*, transformado hoy en una criatura indefensa, no consiga olvidar completamente *sus crímenes de juventud*. [...] Yo tampoco puedo olvidar que, en mis años mozos, fui una ladrona” (38)²¹³.

Dicho esto, no hay que olvidar que, entre todos estos animales que se expresan en primera persona, existe también una entidad humana, un narrador extrahomodiegético, discreto, cabe admitirlo, pero presente. Por varias razones, evoca al protagonista de la novela *El canto de las tortugas* (1998), un hombre víctima de alucinaciones auditivas que escucha y transcribe todo lo que le cuentan los animales de la aldea en la que vive refugiado tras haber huido de la ciudad y del psiquiátrico. La lectura paralela de este título y de los bestiarios tomeanos nos enseña, por otra parte, que la novela saca mucha materia de estos, pero volvamos a la voz narrativa de *Bestiario*. Se manifiesta primero a través de incisos lacónicos en las palabras de los animales –“explica el sapo” (20), “se lamenta la luciérnaga” (22)–, antes de provocar un diálogo con la mantis religiosa. Aunque los verdaderos diálogos no son frecuentes en la obra, las breves intervenciones de este narrador, al que varios animales llaman “querido señor”, revelan su carácter ávido de conocimientos. Elige a menudo la forma interrogativa y muestra una gran cultura, así como una real admiración por “la[s] minúscula[s] criatura[s] que descubr[e] a [sus] pies” (42) y ante las cuales prefiere desvanecerse. Su naturaleza humana se confirma por otra parte en varios textos, particularmente en los dedicados al sapo (20), al murciélago (28), al caracol (30) y a la hormiga

²¹³ Subrayamos nosotros.

rosa (44), en los que adivinamos que lleva botas y está afuera, bajo la lluvia, observando y charlando con los animales a la orilla de una superficie de agua –lago o río, no sabemos, porque el narrador se contradice en las páginas 20 y 67–. Nos encontramos por lo tanto frente a una adaptación atrayente del tópico del *Theatrum mundi* barroco, en la que desfilan y se presentan los animales uno tras otro ante una instancia humana, pero el paralelo no va más allá, ya que esta no asume el papel de un dios todopoderoso que emitiera juicios definitivos. Es más bien ingenua, culta y curiosa, erigiéndose así como antítesis de la eminencia divina propia del *topos* barroco.

No obstante, tal comparación y similitud estructural nos permite tomar conciencia de la evolución paradójica del bestiario hacia una visión no maniquea de la existencia. A Tomeo no le interesa la antigua dicotomía del bien y el mal, que vertebraba las versiones medievales y renacentistas del bestiario. En cambio, mantiene la insignificancia y la transitoriedad patentes del género humano mediante un personaje desprovisto de relieve y espectador de la complejidad y la perfección faunísticas. Más que un moralizador, un teólogo o un mero copista, Tomeo es ante todo un ser inquieto, un pensador que se plantea preguntas sobre la existencia humana en general y sobre distintas actitudes, defectos la mayoría, en particular. Aborda así en un espectro amplio, siempre por medio de los animales, grandes problemáticas de la condición humana, tales como la muerte, la identidad, la felicidad, la gestión del pasado y del porvenir, la belleza y la fealdad, la libertad, el destino, el sueño, la pasión amorosa y la soledad. Les agrega reflexiones que versan sobre tendencias positivas o negativas del carácter humano, como son la presunción, la ignorancia, la crueldad, la perseverancia, la resignación, la culpabilidad, la inconstancia, la búsqueda de la verdad, la sinceridad, las dudas, las angustias y la inteligencia. Pero tanto en la actitud de su narrador de la sombra como en la de los animales han desaparecido las posturas preceptivas y dogmáticas. Tomeo opta por el tono moderado y sutil de un intelectual ilustrado, clarividente, que procura ante todo extraer al lector de su “narcotización” mediante interpelaciones basadas en elementos de una naturaleza con la que ha perdido el contacto directo, por culpa de la civilización urbanizada e informatizada.

Por lo tanto, en segundo plano de su *Bestiario* se dibuja sin duda ninguna una utopía de la fusión de la naturaleza con la cultura, un ideal de la Totalidad armónica y de la enseñanza recíproca. Prueba de ello es la aparición reiterada, en los discursos de los animales, de apelativos que son susceptibles de designar e incluir a los lectores en el círculo de los intercambios²¹⁴. En el trasfondo, temáticamente hablando, aparece, pues, la visión que los surrealistas, encabezados por André Breton y Benjamin Péret, defendían de una Naturaleza primitiva en la que el Hombre

²¹⁴ No escasean los “señores”, “fíjense ustedes”, “¿saben ustedes?”, “amigos míos” y “ustedes” en el volumen. Acentúan la impresión de que los animales van presentándose uno tras otro delante de un público constituido por sus pares y el testigo humano, pero también incluyen al lector. De ahí la idea de un enriquecimiento mutuo.

viviese reconciliado y en íntima correspondencia con lo inanimado²¹⁵. Tomeo asume así a su manera el ideal de un contacto directo y primitivo con la naturaleza, que Breton homenajeara en la persona y la obra del pintor Arshile Gorky en 1945²¹⁶:

Gorky es, entre todos los artistas surrealistas, el único que se mantiene en contacto directo con la naturaleza, colocándose para pintar *delante de ella*. Sin embargo, ya no se trata con él de tomar la expresión de esta naturaleza por *fin*, sino de requerir de ella sensaciones capaces de actuar como *trampolines* hacia la profundización, tanto en conciencia como en disfrute, de determinados estados de ánimo²¹⁷.

Y en la continuidad de tal ascendencia surrealista se percibe asimismo la presencia de otras tradiciones estrechamente vinculadas, la alquímica y la heráldica, que con toda probabilidad han regido la elección del medallón y del lema de la cubierta del *Bestiario* tomeano y que, no lo olvidemos, seducían al grupo de Bretón. La idea de las correspondencias universales entre naturalezas, géneros y especies procede en efecto del hermetismo y más específicamente del mago Ostanés, autor del lema “*Natura natura delectatur, natura naturam vincit, natura naturae dominatur*” que, gracias a Demócrito, llegó al conocimiento de los primeros alquimistas griegos, convenciéndolos de la necesidad de una visión global y combinatoria del universo con objeto de alcanzar los arcanos de este.

Las consecuencias más directas de tal orientación y *quête* didáctico-filosóficas del bestiario son, según nuestro parecer, la desaparición de la idea de irreversibilidad de la alegoría y la multiplicación de las potencialidades simbólicas, así como un hibridismo genérico digno de las vanguardias.

En efecto, la ausencia paradójica de intenciones dogmáticas y moralizadoras que caracteriza el peculiar desfile de ánimas de *Bestiario* facilita la aparición del pluriperspectivismo y de una fragmentación que unos calificarían de posmoderna²¹⁸ –mientras que se arraiga intrínsecamente en el surrealismo y, más allá, en tendencias esotéricas–. Por eso se estructura la obra incrementando las maneras de percibir un mismo problema: por ejemplo, en el caso de la proximidad entre Eros y Thánatos, temática que, por otra parte, tanto fascinaba a los surrealistas,

²¹⁵ Véanse al respecto *Histoire naturelle* (en Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo IV, París, José Corti, 1987, pp. 215-242) y *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* (en Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tomo VI, París, José Corti, 1992, pp. 15-35), así como “Océanie” (en André Breton, *La clé des champs*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1967, pp. 212-217).

²¹⁶ Cf. Carlos María de Luis, “Naturaleza, hermetismo, mitos y bestiario surrealista”, *Revista laboratorio*, 2009, núm. 1, <<http://www.revistalaboratorio.cl/2009/12/naturaleza-hermetismo-mitos-y-bestiario-surrealista>>.

²¹⁷ André Breton, “Arshile Gorky”, en *Le surréalisme et la peinture*, París, Gallimard, 1979, p. 200: “Gorky est, de tous les artistes surréalistes, le seul qui se garde en contact direct avec la nature, en se plaçant pour peindre *devant elle*. Il ne s’agit cependant plus, avec lui, de prendre l’expression de cette nature pour *fin* mais bien de requérir d’elle des sensations pouvant agir comme *tremplins* vers l’approfondissement, tant en conscience qu’en jouissance, de certains états d’âme”.

²¹⁸ Cf., entre otros, el artículo “Fragment/Fragmentation/Tranche de vie” en el *Lexique du drame moderne et contemporain* de Jean-Pierre Sarrazac (dir.), Belval, Circé, 2005, pp. 89 y ss.

podemos rastrear varios monólogos que le están vinculados y que tratan el asunto desde perspectivas diferentes y complementarias. Tomeo no se basa en la idea de que a un animal determinado le corresponde alegóricamente hablando un aspecto particular de la existencia humana, sino que parte de un número restringido de temas, que podríamos llamar los “invariantes tomeanos” —la soledad, la muerte, la fealdad, la identidad, el destino, la sexualidad problemática, etc., temas que surgen todos de una manera u otra en sus textos—, y los presenta, insistiendo en unos más que en otros, a través de las especificidades de varios animales. Encontramos así nada menos que ocho relatos encaminados a la cercanía del amor y la muerte²¹⁹, diseminados con total libertad en las páginas del bestiario.

Frente a la tradición archicodificada del género se da por lo tanto una evolución en cuanto al tratamiento simbólico-alegórico de los animales. Recordemos que en el esquema que vino afirmándose hasta la decadencia post-renacentista del bestiario, partiendo del *Fisiólogo*, el símbolo animal estaba, en palabras de Arnaud Zucker, “viv[o]”, “libre [y] a salvo de la veladura de la alegoría y la puesta en ecuación unívoca y definitiva”. Aclara el helenista que “si el *Fisiólogo* da una lección de simbología, es por su insistencia en el hecho de que los animales no proporcionan una traducción espiritual unilateral y definitiva. Las significaciones simbólicas de los animales no están adquiridas”²²⁰, característica que es perfectamente aplicable, asimismo, a todos los bestiarios medievales, que no dudan en hacer hincapié en la ambivalencia constitutiva de los símbolos²²¹. De hecho, no es raro localizar, en una sola obra, interpretaciones distintas, variadas e incluso contradictorias del mismo animal. La serpiente, por ejemplo, símbolo simultáneo de una sabiduría positiva y de la tentación demoníaca, refleja muy bien esta dualidad propia del pensamiento medieval. En cuanto a Tomeo, juega a su manera con dicha ambigüedad simbólica exacerbándola y provocando cambios de rumbo de unos símbolos que, con el paso del tiempo y la fuerte intertextualidad de los bestiarios, habían terminado cristalizando en alegorías conocidas y emblemas —el león que vela, el zorro astuto, la paloma pura, etc.—. Para conseguir la complejificación de las redes de significación, Tomeo se sirve en *Bestiario* de dos técnicas complementarias: por un lado, como hemos visto con los ocho relatos dedicados a Eros y Thánatos, multiplica los representantes de una misma realidad representada y, por otro lado, facilita al símbolo una apertura máxima al posibilitar la atribución de varias realidades

²¹⁹ Pensamos en los textos dedicados al tábano (18), la luciérnaga (22), la mantis religiosa (23-24), la araña II (41-42), los escarabajos (“Escarabajos, gusanos y petirrojos”; 63-64), el ánade real (67), las angulas (71-72) y el unicornio (76).

²²⁰ Cf. Arnaud Zucker (ed.), *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, Grenoble, Jérôme Million, 2004, pp. 41-42: “vivant[...]”, “libre [et] épargné par le glacié de l’allégorie et la mise en équation univoque et définitive”. Aclara el helenista que “si le *Physiologue* donne une leçon de symbolologie, c’est bien par son insistance sur le fait que les animaux ne fournissent pas de traduction spirituelle unilatérale et définitive. Les significations symboliques des animaux ne sont pas acquises”.

²²¹ Cf. Janetta Rebold Benton, *Bestiaire médiéval*, Paris, Abbéville, 1992, p. 18.

representadas a un representante único. La tarántula (60-61) es así susceptible de dirigir nuestra reflexión hacia bien la superioridad del animal frente al hombre, bien la libertad a cualquier precio, bien la valentía. Tomeo trabaja entonces con la sugestión múltiple y evita cualquier apreciación previa, así como las aserciones tajantes y definitivas, dejando al lector una libertad interpretativa completa. Se esfuman, pues, en su caso las pretensiones pedagógicas de una exégesis fundamentada en la oposición bien/mal, lo que permite que cobre dimensiones insospechadas la aclaración antes básicamente bipolar –aunque variada en sus concreciones– de nociones abstractas que caracterizaba el uso simbólico medieval de los animales. He aquí la secuela de un influjo ideológico surrealista y hermético, trabajado con herramientas y técnicas subversivas propias antes que nada del expresionismo.

En esta perspectiva, ¿qué ocurre con *El nuevo bestiario*? Ante todo, nos es forzoso reconocer que esta obra se sitúa en otro nivel narrativo y argumental que la anterior. De hecho, *Bestiario* se halla en el nivel de la significación a través de la asociación y comparación de objetos, lo que no es el caso del *Nuevo bestiario*, que está, por así decir, por encima de aquel, al proponernos una discusión y puesta en tela de juicio de dicha significación. En otras palabras, *Bestiario* se centra en el sentido mientras que *El nuevo bestiario* se focaliza en la discusión del sentido, en un movimiento que evoca directamente la *mise en abyme* y que une de manera indisoluble ambos volúmenes en el seno de la producción tomeana.

Naturalmente, la herramienta más eficiente y adecuada para ilustrar y dar cuerpo a tales debates sobre las significaciones potenciales de cada animal es el diálogo, forma expresiva que estructura todos los relatos de los que consta este segundo bestiario, exceptuando el del águila (236-238), y que facilita la creación de una dinámica a través de las hipótesis, las refutaciones y las interrogaciones. Descubrimos así diálogos de tipo enciclopédico-didáctico entre los animales seleccionados y un narrador extrahomodiegético mucho más activo que el de *Bestiario*, pero que, sin embargo, deja todo el espacio necesario a la libertad de expresión de las bestias. Este personaje, suerte de reencarnación laica de san Francisco de Asís, resulta ser, pese a las apariencias, un ente complejo, puesto que se confunde en varias ocasiones con el autor ficticio, por ejemplo, cuando el elefante le reprocha: “no está bien que nos despaches con unas cuantas líneas” (35); “ya sé que has hablado de nosotros otras veces (creo que fueron dos, y una de ellas sólo porque yo te lo pedí encarecidamente), pero me gustaría que volvieses a hablar también esta mañana, aunque sólo sea por aquello de que no hay dos sin tres” (38), o cuando el león, con el mismo tono, le dice:

yo soy, sin lugar a dudas, el rey de todos los animales. Todo el mundo lo sabe y nadie me lo discute. A pesar de mi realeza, sin embargo, no fui el primer animal

de tu lista. Me incluyes, por fin, en ese curioso bestiario que estás componiendo a trancas y barrancas cuando hace ya semanas que te ocupaste de animales insignificantes.
(122)

Estas metalepsis son discretas pero importantes porque, además del contenido metaliterario que ofrecen, subrayan la existencia de una verdadera distancia entre el modelo antiguo y la versión tomeana del bestiario. Aún aquí hay que admitir, igual que en el caso de *Bestiario*, la existencia de una conjunción peculiar de procedimientos de cuño vanguardista, ya que la *mise en abyme* y los aspectos metaficcionales consiguientes constituyen una técnica cara a la mayoría de los vanguardistas, pero que es objeto en *El nuevo bestiario* de un uso cuya motivación principal es de orden paradójico y, por tanto, más específicamente expresionista. En efecto, ¿qué hay más contradictorio, en vista de la *doxá* vinculada al género del bestiario, que servirse de una fauna al fin y al cabo bastante tradicional para meditar sobre las prácticas intertextuales y sobre la elaboración de la obra literaria en una suerte de repliegue introspectivo? Se alcanza ahí el colmo de la paradoja, al ver que un bestiario, fruto más perfecto de una intención interpretativa de esencia dogmática, se metamorfosea para ilustrar una carencia de autoridad exterior que empuja a la vez la obra, el escritor y los sujetos, o actantes, de esta a volverse sobre unos mismos y sobre sus propios mecanismos internos²²².

Incluso si son discretas las manifestaciones de la “metaficción metaléptica”²²³, bastan para destruir la ilusión mimética absolutamente necesaria al buen funcionamiento simbólico del bestiario, al facilitar la apertura de una brecha de tono solipsista en todos los niveles de la obra.

Ha llegado el momento, precisamente, de recorrer las muestras de dicha heterodoxia a través de la intertextualidad problemática, empezando por las dos especificidades más importantes de esta, a saber, que se encuentra asumida tanto por el narrador como por los animales del *Nuevo bestiario* y que se ve reducida al rango de motivo susceptible de ser contradicho por medio de un diálogo argumentativo. En efecto, no se notan diferencias entre las capacidades expresivas, conceptuales y los conocimientos del hombre y del ser inanimado. Ambos son sabios, ávidos lectores que comparten sin pudor un saber policromo como si no existiese semejanza alguna entre ellos, salvo la de la apariencia. Las referencias intertextuales no son privilegio de una sola

²²² Cf. Domingo Ródenas de Moya, *Los espejos del novelista* (op. cit., p. 86).

²²³ Usamos la terminología que Domingo Ródenas de Moya presenta en *Los espejos del novelista* (ídem, p. 15) y que distingue tres tipos de metaficción, la “discursiva”, la “diegética” y la “metaléptica”. En esta “se fractura el marco o frontera entre los niveles ontológicos debido a la irrupción del narrador extradiegético, o del autor explícito, en el mundo de los personajes o viceversa”. Quizá sea más conveniente hablar, en el caso del *Nuevo bestiario*, de “guiños metaficcionales metalépticos” por su carácter moderado.

especie y tal expresión de igualdad refuerza el antidogmatismo propio del contenido de todos los relatos.

En segundo lugar, en la continuación de lo dicho, el diálogo de los personajes es en sí ajeno al género literario del bestiario, puesto que facilita un intercambio de ideas y una indeterminación final contrarios a la índole prescriptiva, teológico-moral y estancada del mismo. Su funcionamiento y arquitectura interna son, *grosso modo*, similares en todos los textos del volumen: uno de los dos interlocutores pone de relieve una especificidad del animal –propiedad fisiológica, simbólica, de comportamiento, literaria, etc.–; el otro le añade un contra-argumento, un matiz o una opinión personal y el esquema se repite varias veces hasta desembocar en el final de la secuencia, caracterizado siempre por su apertura. El lector asiste por lo tanto a una perpetua discusión de los tópicos, de las connotaciones simbólicas antiguas y arquetípicas. Es así como Tomeo rompe genérica y semánticamente lo que podríamos llamar las “líneas de herencia” del bestiario que venían bosquejándose desde tiempos remotos. Esta discusión de las ideas recibidas y de los motivos intertextuales mediante un diálogo argumentado y razonado presenta distintos perfiles complementarios, que analizamos en los párrafos siguientes.

El nuevo bestiario desarrolla una intertextualidad explícita masiva, heterogénea y ecléctica, que hace de la obra una especie de caja china que remite sin parar a fuentes eruditas de distinta procedencia y época. Podemos contar nada menos que un centenar de figuras de autoridad históricas nítidamente nombradas. Son en mayoría escritores –Cervantes, Baudelaire, Petrarca, Schiller, Menandro–, teólogos –Lutero, Odorico de Pordenone, san Isidoro de Sevilla, santa Brígida de Suecia–, filósofos –Aristóteles, Descartes, Epicuro, Pascal– y científicos –Buffon, Dioscórides, Mattiolo–. También aparecen, en orden decreciente de importancia, historiadores, políticos, músicos y artistas famosos, a los que hay que agregar textos sagrados anónimos como el *Corán*, la *Biblia* o los *Upanishads*, así como leyendas y mitos que forman parte de la cultura universal²²⁴. Pero el peso del prestigio y de la tradición no amedrenta a Tomeo, que mantiene su irreductibilidad arisca: mediante las voces del narrador o del animal, no vacila en contradecir o desviar las palabras más expertas, convencido de que la verdad es algo personal y, por tanto, subjetivo. Por ejemplo, en la primera aparición del perro, que consta de solo dos páginas de texto, se advierte la presencia de siete *auctoritates*: Claudio Eliano, Miguel de Cervantes, Henry Murger, Arthur Schopenhauer, Johann Wolfgang von Goethe, Amado Nervo y san Agustín. De ellos mencionan los protagonistas cuatro obras –la *Historia de los animales* de Eliano; *Don Quijote* y *El coloquio de los perros* de Cervantes; *Scènes de vie de la bohème* de Murger–, de las que sacan citas señaladas con letra cursiva o ideas generales. De los otros autores también proponen citas, pero

²²⁴ Cf. Apéndice, punto 7.1.6.

sin revelar la fuente exacta, o conceptos. Hasta aquí, nada sorprendente, mas los interlocutores no se contentan con repetir las observaciones de aquellos, sino que cuestionan su veracidad y fiabilidad. Afirma el mastín: “ese Claudio Eliano, por el que tú [el narrador] pareces sentir tanta veneración, no es un autor absolutamente fiable. Han pasado ya muchos siglos desde que escribió su *Historia de los animales*” (18). En cuanto al narrador, reacciona ante la acumulación de referencias cultas que el perro le regala como pruebas de su carácter fiel y leal, diciéndole: “No quiero desilusionarte [...], pero a mí me parece que le echas demasiada poesía a la vida. [...] ¿No recuerdas ya que san Agustín decía que la poesía es el vino del diablo?” (19). En todos los relatos se repite este recelo explícito respecto a las autoridades en la materia, como bien se ve en esta réplica de la instancia narrativa a una tortuga “torpe, pesad[a] y lent[a]” (203): “¿Me dices todo eso en serio? ¿Te consideras realmente un animal primordial, principio y fin del cosmos? ¿Te llegaste, pues, a creer todas las tonterías que los hombres de otros tiempos dijeron de vosotras?” (204). Sin embargo, intervienen otros factores que el paso del tiempo y los avances de la ciencia para rechazar las fuentes tradicionales o, como mínimo, mantenerlas a cierta distancia, entre los cuales destaca el problema de la responsabilidad individual. Es evocador al respecto el diálogo que el narrador entabla con el cisne y en el que se descarga de la responsabilidad de lo dicho, a saber, que el cisne es una perfecta imagen del hermafroditismo, citando al filósofo Gaston Bachelard²²⁵. Tomeo parece defender y buscar una nueva asunción personal de la verdad interior propia de todos los seres, fuera de los tópicos, los símbolos y los modelos burilados por el tiempo. La actitud de la pantera es, en este sentido, ejemplar: menciona el mito, recuperado por el bestiario cristiano, que la describe como un animal cuyo aliento perfumado atrae las presas y la coteja con Cristo y sus palabras que cautivan las muchedumbres. No obstante, no se siente cómoda con tal definición y multiplica las preguntas relacionadas con su naturaleza íntima, lo que suscita la reacción inmediata del narrador: “¿Y es posible que no encuentres la respuesta a esa pregunta grabada en tu propio corazón?”, a lo que contesta la fiera: “No, no la encuentro” (178). Una vez más, pues, se deja adivinar la utopía de una adecuación entre la cultura y la naturaleza, así como un nítido rechazo del modelo jerárquico que coloca el saber y el dogma por encima de la intuición y la voluntad propias.

Ahora bien, paradójicamente, se perfilan en *El nuevo bestiario* defensores de la posición inversa, a saber, seres apegados a una tradición legendaria juzgada fructífera, a un imaginario fecundo, muy alejados de la objetividad científica y de la sensación individual, a imagen y semejanza de la salamandra, que, persuadida de su incombustibilidad mítica, exclama:

digan lo que digan las revistas científicas, continúo siendo la salamandra misteriosa de otros tiempos. Ni Aristóteles ni Plinio pudieron equivocarse. [...]

²²⁵ Cf. *El nuevo bestiario*, op. cit., pp. 227-229.

¡Soy todavía, amigo mío, el espíritu universal del fuego, el símbolo de la castidad
que es capaz de atravesar sin recibir daño la abrasadora llama de las pasiones
[...] ¡Que Dios se apiade de ti y de todos los descreídos como tú!
(234-235)

En las primeras líneas del diálogo, el bicho asocia de manera interesante y provocadora la ciencia con el prosaísmo y la vulgaridad, vulgaridad que Ortega y Gasset presentaba en *La rebelión de las masas* como una plaga de su época: “Lo característico del momento es que el alma vulgar, sabiéndose vulgar, tiene el denuedo de afirmar el derecho a la vulgaridad y lo impone donde quiera” (233).

Y esta situación no es única en la obra. Para convencerse de ello, basta pensar en la secuencia del lobo, en la que la voz narrativa rehúsa un uso excesivo del método psicoanalítico a la hora de buscar el sentido de determinadas creaciones literarias. Remite aquí, evidentemente, al cuento de Caperucita roja, que fue analizado en tal perspectiva por Bruno Bettelheim en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1976), y le responde al lobo: “yo no soy de los que se dejan deslumbrar a las primeras de cambio por esas interpretaciones psicoanalíticas, por muy brillantes que sean” (171). Por lo tanto, grande es la sorpresa del lector cuando la ballena, unas pocas páginas después, asevera que “la psicología es una ayuda inestimable para una correcta exégesis” (186) y explica que las estancias legendarias de determinados héroes en la barriga de sus congéneres “equivale[n] a una muerte iniciática” (187), atribuyendo así a los animales de su especie una función claramente psicopompa.

Frente a tales contradicciones internas, el lector puede sentirse manipulado, pero otros procedimientos aplicados a los intertextos explícitos del bestiario le permiten ir construyendo poco a poco el sentido y la medida exactos de la obra tomeana. De hecho, más allá de la aceptación o el rechazo de las figuras de autoridad, es conveniente advertir que gran parte de los textos que conforman *El nuevo bestiario* hacen hincapié en una necesaria desmitificación y relativización de los legados culturales.

En esta perspectiva, resulta natural el recurso al humor y a la trivialización, técnicas narrativas ambas que posibilitan la desacralización de las *auctoritates* acumuladas. Por ello salpica Tomeo su bestiario con guiños que evocan el dibujo animado cómico y que alejan la obra de su seriedad tradicional. Es así como descubrimos que el pelícano lleva gafas, el elefante está en la ducha, el gallo lee el *Fedón* de Platón, el cuervo fuma un cigarro habano y lleva puesto un sombrero de copa, el zorro se abanica con su cola, el gato se admira en el espejo y los peces leen libros entre los restos de antiguos naufragios. En cuanto a las manifestaciones de un rebajamiento que podemos calificar de paródico-satírico –paródico respecto del género del bestiario, pero también de obras concretas, y satírico para con sus autores–, cobran, para empezar, la forma de un

proceso de individualización mediante la atribución de nombres de pila a varios animales: la paloma se llama Amalia, el cuervo, Teodoro, el gallo, Nicanor, el asno, Florián, el gato, Micifuz, etc. Consideramos conveniente incluir esta originalidad paradójica en la lista de los procedimientos paródicos porque implica una cierta familiaridad que, por lo general, no suele ser propia de los bestiarios. Conlleva además una buena dosis de autoburla, o de autoparodia, al quitar parcialmente al *Nuevo bestiario* el papel tradicional y esperado de interpretación definitiva y representativa de todo un haz de conductas humanas. Por esta razón, Tomeo erige en contrapartida a estos animales como dignos descendientes de la raza a la que pertenecen. El hecho de que almacenen en su cabeza los recuerdos y la historia de toda una especie les vuelve a conferir la capacidad representativa que habían perdido al recibir identidades propias algo grotescas, tal como ejemplifica el cuervo cuyo antepasado no volvió al arca de Noé y que se siente “abrumado por el sentimiento de culpabilidad que, al cabo de tantos siglos, continúa atormentándole” (51).

A ello hay que añadir las repetidas críticas a la razón y a sus defensores, críticas que, asimismo, funcionan como otros tantos dardos lanzados al género del bestiario, basado en asociaciones y apreciaciones guiadas por el razonamiento y la necesidad de explicación de lo irracional y abstracto. Buenas muestras de este fenómeno se esconden en dos de los textos dedicados al asno Florián, el quinto y el séptimo, lo que ya es en sí bastante irónico, por la tradicional unión de este animal con la necedad. En el primer relato comentan el narrador y el asno el episodio bíblico de la huida a Egipto de Jesús, María y José. La instancia narrativa no consigue creer en esta historia porque los conocimientos socio-históricos actuales impiden presentarla como un acontecimiento verosímil. Ahora bien, según ella, “la fe tiene que apoyarse, siempre que le sea posible, en la razón” (90), razón que considera “fuerza reguladora del universo” (90). La reacción del asno no se hace esperar: en su opinión, vale más el esfuerzo por alcanzar la verdad que la utilidad de esta y del nuevo conocimiento que supone, sabiendo además que “la verdad se ofrece siempre fraccionada a los hombres y [...] no hay nadie que pueda presumir de poseerla en su totalidad”²²⁶. Exhibe la razón como una fuerza protectora pero estéril y defiende el sentir a expensas del pensar. El rebajamiento es en este caso doble, ya que, además de la atribución de la sabiduría al más estúpido de los animales, se encuentra el pasaje inmediatamente seguido de unas observaciones prosaicas sobre la función barométrica de las orejas del asno.

El segundo texto desarrolla un razonamiento complejo del mismo Florián, no exento de ironía y contenido implícito. Tras un preámbulo que versa sobre la estima de sí y el orgullo, el

²²⁶ Javier Tomeo, *El gallitigre*, *op. cit.*, p. 26.

animal explica que los burros rebuznan “por hambre o por amor” (95) y que los hombres también lo hacen “metafóricamente” (96), pero no les gusta tener que admitirlo. Por eso, los maestros de la razón y la inteligencia, a saber, el pueblo francés y su mayor filósofo, Descartes, se niegan a conjugar el verbo rebuznar en otras personas que en la tercera. Así, “el único que puede rebuznar es el otro, el que está tan lejos que ni siquiera puede contaminarles con su estupidez” (97). Sin entrar en todos los detalles de los sobrentendidos que conlleva la secuencia, no es difícil entender que el rebuzno metafórico mencionado por el jumento es una alusión al orgullo, a la convicción muy humana de la superioridad racional de lo no animal.

En este sentido, la última réplica del narrador es sumamente evocadora:

no se puede decir que no pienses, aunque pienses tonterías [...] No hay duda, amigo Florián, de que existes y de que, además, eres un burro pensante. Las teorías de Descartes están a salvo. Lo contrario hubiera sido una pena, porque el buen René fue un gran filósofo y un gran científico que creía en el progreso ilimitado de la ciencia, creó la geometría analítica y sentó los principios del determinismo fisiológico y biológico y de la psicología fisiológica.
(97)

Gracias a los tecnicismos grandilocuentes de los que consta, remite con ironía a los rebuznos antes mencionados por el asno y funciona como una denuncia del carácter algo pretencioso de Descartes, de sus seguidores y compatriotas. El rebajamiento satírico se expresa por lo tanto aquí a través, por un lado, de la atribución a un burro estúpido de una locución tan conocida como el *Cogito, ergo sum* cartesiano y su encarnación, y, por otro, de la familiaridad con la que el narrador nombra al filósofo, ese “buen René”. Podemos así percibir en esta fábula privada de moraleja una invitación enmascarada a la humildad y a un necesario sentido común, lo que implica también indirectamente y de manera paródica una crítica de la eficacia del bestiario con relación a la perduración de determinados prejuicios y connotaciones negativos.

Al contrario, ocurre asimismo que el bestiario sea responsable de una mitificación de los animales, fenómeno que Tomeo se apresura a delatar mediante constantes trivializaciones y de un uso de la razón que puede parecer algo paradójico a la vista de los dos últimos relatos analizados. No faltan las ilustraciones de dicha tendencia a regular los excesos de la imaginación por medio del prosaísmo pero mencionaremos solo tres entre todas. Cuando la rana explica al narrador que sus hermanas de Sérifo fueron condenadas al silencio por el todopoderoso Zeus, aquel se ríe de su ingenuidad y la cuestiona: “¿No será [...] que el agua de la charca en la que vivían aquellas ranas estaba demasiado fría y que eso las entumecía y les quitaba las ganas de croar?” (145). Frente a la hermosura vanidosa del pavo real, que, pese a su belleza irresistible, debe aplicarse en seducir a la hembra, la instancia narrativa reacciona diciendo que su apariencia perfecta tampoco lo libra “de la servidumbre de las cazuelas” y “de la voracidad de algunos gastrónomos”. Incluso pregunta al pavo si “no fue el romano Hortensio el primero en matar un pavo real para ofrecerlo

a sus huéspedes en un banquete” (163). Y para terminar, deshace las ilusiones del íbis, ave sagrada del pueblo egipcio, explicándole que “los egipcios no os respetaron por vuestra belleza, sino por vuestra utilidad. [...] Eres un ave feísima. Rozas incluso lo espantoso. [...] puedes consolarte pensando que fuiste y continúas siendo un ave beneficiosa y que los hombres, al fin y al cabo, sólo aman naturalmente aquello que puede serles útil” (207-208)²²⁷.

Llegados al término de nuestro análisis, constatamos que van acumulándose con rapidez las pruebas del carácter subversivo y hondamente paradójico de las reescrituras tomeanas del bestiario. Si aún fuese necesario, podríamos traer a colación dos textos más del *Nuevo bestiario*, creaciones que servirán de conclusión a nuestro recorrido crítico y que enfatizan con creces la finalidad de tales alteraciones expresionistas del modelo tradicional.

Si bien hay un juego que no carece de aspectos arquetípicos, transmitido de una generación a otra con levísimos cambios desde la época de los Médicis y cuya estructuración espacial inmutable representa supuestamente las vicisitudes de la existencia, es el juego de la oca. A su didactismo, que podemos calificar de primario, y su final feliz —el trayecto recorrido desemboca imperecederamente en un jardín o un *locus amoenus*, a modo de recompensa—, el narrador opone un franco pesimismo, señal de su desestimación de las moralejas simplistas, así como de los juegos, pero también de los textos, que han perdido la adecuación con la vida real. Por eso le pregunta a la oca, “con el triste acento que conviene a los que empiezan ya a perder definitivamente la esperanza”: “¿y crees tú que hoy hemos llegado por fin a esa [última] casilla?” (223). Esta interrogación final no recibe respuesta, dejando así presagiar lo que viene confirmándose en la secuencia dedicada al pelícano, a saber, que el método educativo más adecuado es, en opinión de los interlocutores subversivos del bestiario, la sugestión y el antidogmatismo. En otras palabras, el “puede que sí, puede que no” (217) conclusivo del pelícano constituye una negación de todo aprendizaje mediante la precepción y el indicio evidente de una invitación a un escepticismo de cuño claramente sedicioso en el marco de un género literario como el del bestiario. Las mordeduras de la duda que acosan primero a los personajes y luego al lector de Tomeo reflejan hasta qué punto el aragonés cultiva el rechazo de la representación unidireccional y unitaria de las cosas. Resaltan el carácter polisémico del universo y, en consecuencia, la imposibilidad de la mimesis literaria por medio del bestiario frente a un mundo-palimpsesto arduo de descifrar.

Nos parece, pues, legítimo considerar los bestiarios tomeanos como ilustraciones convincentes de una necesidad de poner a distancia un cierto número de conceptos y enseñanzas

²²⁷ En esta perspectiva, se consultarán con provecho las páginas 111, 138, 166, 193, 232 y 238 del *Nuevo bestiario*.

y de proponer, en lugar y reemplazo de la pasividad a la que nos acostumbra la tradición, una mirada que penetra “la epidermis de las cosas en busca de su esencia” o, como asevera Ródenas, una suerte de “espeleología artística en pos de la Esencia de los objetos”, de los seres y del material literario²²⁸. Para ello, recurren a la puesta en escena de sujetos cognoscentes y “dudantes” confrontados a distintos problemas de orden ontológico. Ya no se desplazan en un universo regulado por las fuerzas del bien y del mal, sino en una esfera desgarrada entre los polos del conocimiento absoluto –intelecto, razón cartesiana– y de la intuición innata –sentimientos, fe–, una esfera en movimiento y en completa indeterminación. Es ahí donde tienen como misión buscar la parcela de verdad que les corresponde íntimamente.

Tales consideraciones ofrecen un paralelo evidente con las poéticas vanguardistas, puesto que tanto Tomeo como sus insignes predecesores reivindican una misma subjetivización de la percepción del mundo y, en consecuencia, un mismo rechazo de toda idea de uniformidad y uniformización impuesta por un modelo de autoridad cualquiera. Solo importa el prisma individual, trátase de la existencia de un ser humano, un animal o una obra literaria, y para expresar esta convicción, ¿qué mejor que delatar, mediante la acumulación de paradojas, el carácter artificioso del bestiario como manual de reglas de etiqueta y de interpretación del mundo?

Y si efectivamente a primera vista puede parecer difícil acercar el uso tomeano de la paradoja de un ismo en vez de otro, es ciñéndonos a la determinación de su *ethos* profundo como conseguimos avvicinarlo de manera definitiva al expresionismo tal como se manifiesta en las obras de Kafka y Borges. En ese sentido son *El discutido testamento de Gastón de Puyparlier* y los bestiarios perfectamente representativos de las intenciones serias de su autor, ya que facilitan una toma de conciencia crítica: más allá de las contradicciones lúdicas, la composición paradójica, por su puesta a prueba sistemática de las certidumbres compartidas, aguza el espíritu crítico del lector algo conformista y constriñe su inteligencia a emprender la penosa búsqueda de determinadas verdades. No hay jugueteo en los textos de Tomeo, sino más bien un anhelo por promover la paradoja edificante de tipo didáctico-filosófico. Sin duda alguna, si no fuese así, el narrador falaz del *Discutido testamento* no cotejaría la expresión de una sentencia jurídica por el lector con el acto de condenación de Cristo por la opinión pública:

fue la opinión pública la que crucificó a Cristo, de acuerdo, pero ¿hemos de ser también nosotros quienes, con nuestras opiniones, crucifiquemos a Gastón de Puyparlier? ¿Hemos de ser nosotros quienes determinemos si aquel anciano caballero, dolores y achaques aparte, pudo despedirse de este mundo con una

²²⁸ Expresiones sacadas de *Los espejos del novelista* (*op. cit.*, p. 100).

sonrisa inteligente y comprensiva? ¿No se nos obligará de ese modo a reflexionar sobre nuestras propias miopías e impotencias?
(131-132)

4.5. Cuando la lógica se muerde la cola

El análisis pormenorizado de la paradoja que hemos llevado a cabo en el capítulo anterior ha permitido poner de relieve la presencia en varias creaciones de Tomeo de un nítido rechazo de la lógica tradicional por medio de constantes oposiciones a la *doxá* narrativa requerida por los géneros de la novela y del bestiario. Es importante tomar conciencia de que el fenómeno y la consecuente frustración de las expectativas del lector cobran la dimensión de una obsesión recurrente en la obra de nuestro autor, alejándose de la paradoja pura y acercándose esta vez de la contradicción o de la coexistencia de elementos difícilmente conciliables, pero en una relación de proximidad más distanciada, evitando así el impacto decisivo del oxímoron.

El estudio contrastivo de las primeras publicaciones del aragonés, *El cazador* (1967) y *Ceguera al azul* (1969), reeditada en 1986 bajo el título de *Preparativos de viaje*, así como de su última obra publicada en vida, *Constructores de monstruos*²²⁹, bien demuestra que el tratamiento vanguardista y subversivo reservado a la lógica forma parte de los elementos ineludibles de la prosa tomeana, sobre los que el tiempo no tiene asidero. De hecho, pese a los casi cuarenta y cinco años que separan las novelas citadas, no han cambiado fundamentalmente los roles asignados al componente utópico de las obras, a saber, la tierra prometida de Julián, el Benujistán de Luis Murrieta y Karolus, el monstruo soñado por Raimonius Von Bernstein, elementos todos que funcionan como entidades monstruosas de contornos fantasmales, difíciles de construir y que representan el *Fatum*, el destino de toda existencia humana y la necesidad vital de concreción de algún proyecto personal y de agonía —en el sentido etimológico de la palabra— para conseguirlo.

Tomeo parece finalizar, con su texto de 2013, un camino emprendido en los años 60, en una lógica que recuerda a Buñuel. De hecho, este termina su producción cinematográfica con una imagen y unos sonidos que remiten directamente a su primera película, cerrando así el círculo: la mano femenina que zurce, bajo los sonidos de Wagner, una tela rasgada al final de *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) completa, repara, la herida de la primera escena de *Un perro andaluz* (1929), en la que se corta un ojo con una navaja²³⁰. En cuanto al escritor, reproduce el mecanismo a su manera a través de los protagonistas de las novelas seleccionadas, ya que Julián y Raimonius comparten,

²²⁹ Tomeo presentó esta obra en el “II Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero” en primavera del 2011. Tuvo la gran generosidad de regalarnos las primeras y segundas galeradas de la misma a finales de 2010. En marzo de 2013 se publicó la versión definitiva de la obra en la editorial barcelonesa Alpha Decay, versión en la que nos basamos en los comentarios que siguen.

²³⁰ Cf. el documental de Luc Lagier, *Une œuvre à reprendre*, Francia, StudioCanal, 2005.

además de la misma edad de treinta y cinco años y de un carácter obsesionado semejante, el anhelo por adueñarse de una utopía que les es propia y volverla heterotópica, es decir, concreta con arreglo a los parámetros que definen su realidad de papel, su existencia ficcional de primer grado²³¹. Julián emprende valientemente el viaje a la “pequeña y entrañable isla” (79) de su destino, pero nunca desembarcará en ese lugar tan soñado: la novela termina con su suicidio prematuro.

No puede dominar la impaciencia. Los botones de nácar de la chaqueta del pijama relucen en el fondo del patio como tres pequeñas lunas. Soy el hombre mosca, susurra Julián, por última vez. Y mientras él pierde el equilibrio y cae de cabeza hacia el tejadillo de plástico, su madre se despierta y piensa una vez más en la corbata de seda²³².
(108)

En cuanto a Raimonius, suerte de Prometeo o de Frankenstein medieval²³³, aspira a resucitar la materia muerta mediante la creación del monstruo Karolus, lo que consigue hacer tras múltiples peripecias. Julián se ha quedado en las puertas de la tierra prometida, al contrario de Raimonius, que cierra así implícitamente el círculo de los seres en camino que persiguen su destino en las creaciones tomeanas.

Y si deseamos incluir en el análisis contrastivo de las antípodas de la obra tomeana *Ceguera al azul*, es porque resulta ser perfectamente complementaria –y, por tanto, enriquecedora– respecto de la actitud de los protagonistas frente al desafío que representa la construcción, autoafirmación y asunción de una fortuna individual. En efecto, tanto Julián como Raimonius y Luis Murrieta deciden emprender la conquista de sus existencias respectivas mediante las leyes de la lógica que han regido sus vidas hasta el momento decisivo de la toma de conciencia. Por ello, Julián, el oficinista, se aferra a las ecuaciones matemáticas, los dibujos esquemáticos, los cálculos, la

²³¹ Además, a pesar de las dos publicaciones póstumas de 2014, *El hombre bicolor* (novela) y *El fin de los dinosaurios* (microrrelatos), podría constituir un indicio del carácter testamentario de *Constructores de monstruos* el hecho de que repita la estructura particular y única en la producción tomeana de *Ceguera al azul*, que empieza con la novela y termina con unas “Breves historias de insectos”. Las segundas galeradas de aquella acaban con un cuento titulado “Las hormigas vampiro” (pp. 103-108), cuento que desaparece de la versión definitiva publicada por Alpha Decay y que queda, por tanto, inédito hasta la fecha.

²³² Este objeto, que constituye el regalo de cumpleaños habitual de una de las tías de Julián, es altamente simbólico. Representa la fascinación del protagonista por la muerte y, más específicamente, por el ahorcamiento: “piensa que si las corbatas de seda fuesen un poco más largas serían ideales para ahorcarse. Hace años que le fascinan las muertes por ahorcamiento. Alguna vez pensó incluso en ahorcarse en el sótano de la oficina donde archivaban todas las facturas. Hubiese sido un buen modo de demostrar a sus compañeros que no estaba tan loco como suponían y que precisamente por eso prefería hacer mutis y dejarles con un palmo de narices. Hay, además, otras cosas. En la muerte por ahorcamiento, lo leyó en sus tiempos universitarios en un libro de medicina forense, se distinguen tres fases: Primera fase de sorpresa. Segunda fase de visajes y desarmonía de movimientos. Tercera fase de apnea [corregimos el ‘amnea’ original] y, en consecuencia, falta de respiración y muerte” (26). Es el elemento decisivo que permite considerar la desaparición de Julián como un suicidio.

²³³ Cf. la entrevista hecha a Javier Tomeo por *El Cultural* en octubre de 2010, titulada “Javier Tomeo: ‘Confío en que los jóvenes escritores se olviden de la guerra civil’”, <<http://www.elcultural.es/noticias/letras/Javier-Tomeo-Confio-en-que-los-jovenes-escritores-se-olviden-de-la-guerra-civil/994>>.

estructuración y compartimentación lógica de los acontecimientos “reales”²³⁴ para ir elaborando poco a poco en su mente el *locus amoenus* en el que puede con total libertad ser el cazador de tigres violetas de sus sueños. Su actitud reaparece en los trámites de Murrieta, el vendedor de sillones giratorios, para preparar su viaje al desconocido país de Benujistán: empieza consultando todas las agencias de viaje de la ciudad, antes de decidir encerrarse en la biblioteca y buscar todos los datos disponibles en las enciclopedias geográficas del lugar, tal como lo había hecho el Borges-personaje de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. En ello no se diferencian de Raimonius que, basándose en sus brillantes estudios de Física y Medicina en la Universidad de Sachastein y siguiendo fielmente las pautas del seudocientífico “*Manual de construcción de monstruos*, del maestro Gropius, publicado hace unos cuantos años en la ciudad de Korontus pero que, en su última revisión, recoge los más recientes descubrimientos”²³⁵, prepara las etapas sucesivas de la construcción de su “*spes hominis*”²³⁶, Karolus. El recurso a la ciencia constituye el primer reflejo de los tres personajes masculinos, que procuran dar consistencia a su espacio utópico partiendo de lógicas que forman parte de su existencia “real” de funcionario, comercial y médico, respectivamente. Pero pronto se revelan los límites de dichas lógicas y de la racionalidad para alcanzar las tierras de su destino, como bien deja a entender el narrador de *El cazador*:

[...] su porvenir podría ser el porvenir del silencio y la incompreensión.
 Sus perspectivas son, pues, bastante sombrías, pero, por suerte, no le falta imaginación. Ahora mismo, por ejemplo, nadie le impide pensar que el triángulo Futuro-Presente-Pasado configura la vela de un balandro mágico que podrá conducirlo hasta su pequeña y entrañable isla.
 Adelante, pues. Aquí está la brújula y aquí el timón. [...] Se asoma a la borda, cierra un ojo y con el otro escudriña el fondo del océano. Seis o siete metros más abajo avanza un gran pez aplanado y rojo, con la piel lisa y largas pestañas de prostituta acuática. [...]
 El pez desaparece en las profundidades y Julián continúa navegando. Hace ya seis años que abandonó el último puerto y desde entonces no ha vuelto a ver tierra. Calcula, sin embargo, que debe de encontrarse a la altura de Cabo Blanco, treinta millas a sotavento de las costas patagónicas. Mientras el balandro continúa avanzando hacia el Sur, recuerda que hace años dio un par de sardinas a la pareja de focas del zoo.
 (79-80)

De manera similar, Murrieta cae en la cuenta de que sus deducciones que parten de premisas poco fiables no son más que la ilustración de sus “ganas de tranquilizar [su] conciencia, demostránd[se] a [sí] mismo que estaba haciendo todo lo humanamente posible por encontrar [su] camino” (63). Y el recorrido de Raimonius no es, al fin y al cabo, muy distinto de los dos anteriores ya que, aunque logra, gracias a sus conocimientos médicos, darle vida a su criatura monstruosa, no domina tal éxito, sino que, de algún modo, lo sufre, lo consigue por

²³⁴ Cf. Apéndice, punto 7.1.3.

²³⁵ Cf. *Constructores de monstruos*, op. cit., p. 20.

²³⁶ Cf. *idem*, p. 63.

intervenciones ajenas. En efecto, la lógica hubiera debido llevarlo a la muerte por envenenamiento, pero el azar quiso salvarlo y permitir que engendrara a la “criatura de más de dos metros, torpe y desmañada, que apenas entiende [sus] órdenes” (111), a partir –y sin que se percatase de ello– del cadáver de su primer ayudante, Tadeusz, fallecido tras haber engullido la misma ponzoña.

Por lo tanto, la lógica poco tiene que ver con la oportunidad de alcanzar los “Mares del Sur”²³⁷ que le corresponden a cada personaje. Y para entender completamente a qué consecuencias lleva tal insuficiencia de los parámetros racionales en la consecución de un destino, un porvenir o un sueño, basta pensar en el carácter monstruoso de las tres tierras prometidas que amenizan las existencias de los protagonistas. El espacio interior de Julián es inquietante porque carece de límites; el territorio de sus andanzas imaginarias es infinito, igual que su fantasía. El país de Murrieta es asimismo intranquilizador, por la resistencia sin fallo que opone a los esfuerzos del vendedor incansable, que ha pasado cinco años viajando sin poder franquear una sola de sus fronteras. En cuanto a Karolus, sus múltiples asimetrías, su fealdad extrema y su naturaleza cadavérica lo vuelven perfectamente monstruoso, en todos los sentidos de la palabra. Así pues, cada uno de estos “*spes hominis*”, por su carácter contra-naturaleza, ilustra los límites de los parámetros racionales humanos a la hora de construir objetos “todavía no inventado[s]”²³⁸, basándose ya no en la noción tradicional, sólida y tranquilizadora de “sustancia”, sino en el concepto escurridizo de “orden de coexistencias posibles”²³⁹.

En tal fracaso programado de la lógica –un fracaso que recuerda, en segundo plano, el dibujo de Goya titulado “El sueño de la razón produce monstruos”²⁴⁰–, interviene con gran probabilidad el influjo de la noción de relatividad, que tanto impacto tuvo en el expresionismo. De hecho, la tierra prometida a la que tienden los tres protagonistas es un “bricolaje” de elementos disparatados que les corresponde íntimamente porque consiste en una proyección de aspiraciones personales. Es una suerte de monstruo subjetivo, pero cuya concreción, aún parcial, es pese a todo imprescindible a su existencia. Por eso mismo muere Julián, porque su espacio resulta hallarse demasiado lejos de la realidad –la vida aburrida con sus padres en un bloque de viviendas ruidoso y su trabajo poco interesante– y, por lo tanto, imposible de concretizar. El instante en el que intenta juntar estos mundos es el que lo ve saltar al vacío y estrellarse. E incluso si el camino de Murrieta parece más apaciguado, no es imposible que lleve también a la muerte, por falta de concreción posible. ¿No concluye el protagonista diciendo, como si estuviese hablando de su

²³⁷ Los menciona explícitamente Murrieta en la página 40 de *Preparativos de viaje*, recordándonos de paso la aparición de la expresión, con el mismo sentido, en *Los mares del Sur*, de Manuel Vázquez Montalbán (1979).

²³⁸ Cf. *Preparativos de viaje*, op. cit., p. 13.

²³⁹ Ídem. p. 17.

²⁴⁰ Cf. Apéndice, punto 7.3.1.

llegada a las puertas del paraíso: “me parece oír un coro de voces amigas, muy próximas ya, entonando himnos de bienvenida y solemnísimos tedeums”²⁴¹?

El único en conseguir la realización de su deseo es Raimonius, que aparece en las últimas páginas de la novela sereno, paseando a Karolus por la ciudad y sentándose con él por el atardecer en la plaza de la catedral. Tal final es totalmente novedoso en el seno de las creaciones tomeanas. Además de implicar un cierre nítido de la diégesis, lo que ya es en sí rarísimo entre los textos de nuestro autor, traduce cierta paz, ilustra el descanso del que, a pesar de los obstáculos y de la imposibilidad de contar con la lógica, logra salir del túnel y pisar la tierra soñada.

No necesitamos más argumentos para resaltar, además del probable estatus de “testamento literario”, el carácter metaliterario de *Constructores de monstruos*. De hecho, parece ahora convincente la interpretación del personaje monstruoso como ilustración de la obra literaria, que Tomeo ha presentado repetidas veces como el resultado de un pillaje y como un cuerpo cuyos miembros reservan sorpresas y se independizan a veces de la autoridad de su creador, obligándolo a aceptar la presencia de elementos contrarios a la lógica, así como el imperio de la relatividad. En esta perspectiva, no olvidemos que el inventor Raimonius ofrece una identidad que, fonéticamente, evoca a Ramón, el *alter ego* del autor o su doble, con el que entabla apasionadas charlas, en *Conversaciones con mi amigo Ramón*. Así se cierra el círculo²⁴².

Y es importante observar que, hasta esta concreción última, el camino recorrido por las novelas de nuestro autor es un constante error, en el sentido de que todas sin excepción niegan someterse al tradicional remate diegético y a la progresión narrativa. El esquema clásico de la lógica de las acciones novelescas, tal como aparece por ejemplo en las publicaciones de Jean-Michel Adam o Paul Larivaille²⁴³, implica necesariamente una evolución entre la situación inicial y la situación final, un nudo que requiere algún desenlace. Las novelas de Tomeo no pertenecen al grupo de las narraciones lineales y lógicas que permiten ejemplificar las teorías de los especialistas mencionados y en esto se asemejan a numerosas creaciones expresionistas, entre las cuales cabe destacar los textos de Kafka en los que se enfrentan dialécticamente la lógica del protagonista y la inverosimilitud de la situación alógica en la que este se encuentra, antes de verse borrados todos

²⁴¹ Cf. *Preparativos de viaje*, op. cit., p. 128.

²⁴² Aunque escribimos estas líneas antes de la defunción de Javier Tomeo y, por tanto, antes de la publicación de *El hombre bicolor* y del *Fin de los dinosaurios*, mantenemos la idea de obra testamentaria porque la novela póstuma reelabora con mínimos cambios y simplifica motivos que ya figuraban en producciones anteriores, esencialmente en *La ciudad de las palomas*. En cuanto al *Fin de los dinosaurios*, su pertenencia al género del microrrelato la excluye del análisis aquí emprendido.

²⁴³ Cf. Jean-Michel Adam, *Le texte narratif: traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Paris, Nathan, 1994; Paul Larivaille, *Perspectives et limites d'une analyse morphologique du conte: pour une révision du schéma de Propp*, Paris, Université de Paris X-Nanterre, 1979.

estos conceptos por lo que Alex Broch llama “antifinales narrativos”²⁴⁴. Pensemos por ejemplo en *La condena* (1912), esta obrita muy freudiana que Kafka escribió en una sola noche, siguiendo una inspiración imperiosa y fulgurante, y que es la única que el autor nunca puso en tela de juicio. El relato, que nos cuenta la historia de un tal Georg Bendemann, carece por completo de continuidad lógica en el desarrollo. El lector va de sorpresa en sorpresa, hasta que empieza a entender que lo importante no son los hechos con sus esperadas causas y efectos, sino la verdad profunda subconsciente que poco a poco se abre paso en los intersticios de una acción privada de lógica y que no es otra que el odio recíproco de un padre y un hijo.

Radica en esto una simetría con *El castillo*, puesto que, contra todo pronóstico, el argumento de la novela no es sino una acumulación de variaciones a partir de una situación inicial que apenas evoluciona²⁴⁵. La longitud del texto deja de hecho presagiar una acción densa y variada, pero Kafka ha elegido un punto de partida teñido con lo absurdo –un castillo que lo determina todo sin que nadie tenga pruebas determinantes de su existencia– y hacia el cual el protagonista vuelve sin parar con objeto de dilucidar su misterio a lo largo del volumen. Bernard Lortholary califica incluso este movimiento repetitivo y circular de “asalto inmóvil y encarnizado”²⁴⁶. Y pese a la voluntad feroz de K., el castillo permanece un lugar inaccesible, un objeto que escapa a toda tentativa de prensión, por lo menos hasta el final del manuscrito inacabado del que disponemos.

Los enigmas kafkianos no se solucionan nunca, reflejando e ilustrando de una manera que Lorenzo Silva considera unívoca, las teorías escépticas de David Hume sobre las relaciones de causalidad²⁴⁷. Sin posibilidad de acceder al conocimiento de las relaciones que unen verdaderamente un hecho con otro, resulta imposible, tanto para el escritor como para el lector, acercar entre sí los objetos que coexisten en la trama ficcional.

Estos asientos de origen filosófico son, asimismo, los que presiden determinadas elecciones narrativas de Tomeo. Es la misma convicción de que la causa y el efecto son misterios irresolubles la que lleva el aragonés a escribir “rizando el rizo”²⁴⁸ de manera casi obsesiva y prefiriendo a la acción evolutiva el *statu quo* narrativo. En sus obras de cierta extensión no se respetan las tradicionales relaciones de causalidad, auténtico esqueleto del relato realista que insiste en la generalización del silogismo a veces abusivo *post hoc ergo propter hoc*. Por eso se queda

²⁴⁴ Cf. La Rubia, *op. cit.*, p. 263; Alex Broch, “Relaciones de verosimilitud y antifinal narrativo en la obra de Franz Kafka”, *Camp de l’Arpa*, núm. 63, mayo de 1979, pp. 26-28.

²⁴⁵ José Luis Calvo Carilla escribe al respecto que Kafka “desarrolla[...], a partir de una anécdota insignificante como situación de partida, historias que van tomando cuerpo de forma imperceptible mediante una lógica narrativa que reúne lo opaco y rutinario del discurso forense, junto al rigor taxonómico de la descripción científica, con lo sombrío de la deducción policiaca” (“El Tomeo más breve y la herencia de Kafka”, *art. cit.*, p. 30). Falta sin embargo en esta caracterización, en nuestra modesta opinión, la referencia a las rupturas de la lógica.

²⁴⁶ Bernard Lortholary (ed.), *Le château*, *op. cit.*, p. 8: “assaut immobile et acharné”.

²⁴⁷ Lorenzo Silva, *op. cit.*, cap. VII.

²⁴⁸ Ramón Acín aplica esta expresión al desarrollo narrativo propio de las obras de Tomeo en su introducción a *El cazador*, “Los ocultos demonios de la fiebre”, Zaragoza, Mira, 1993, p. 10.

el lector con la impresión de que el autor rechaza toda idea de progresión, de desarrollo diegético, y que, cuando se siente cansado de escribir, abandona la obra pretextando que no le pertenece formular sentencias conclusivas y definitivas, tal como se esperaría de un escritor comprometido —excluyendo de este adjetivo toda connotación política—.

En esta perspectiva, son más que evocadoras las dos últimas frases cortantes de *Los misterios de la Ópera*: “a partir de aquí, no añadiremos ya nada más. Lo nuestro no es dictar sentencias”²⁴⁹, expresiones que completan perfectamente la actitud que venía esbozándose en *El gallitigre*, una obra dominada, como ya hemos señalado, por un importante contenido de tipo metaliterario, en la que el “archinarrador”²⁵⁰ admite que “después de cuatro o cinco horas escribiendo, le entran unas prisas locas por poner un punto final a sus relatos en busca de otros argumentos que le parezcan más estimulantes” (113) y que “lo más difícil, como siempre, es desollar la cola” (137), en otras palabras, encontrar un final adecuado.

¿Deberíamos contentarnos con esta explicación comprensible pero algo prosaica? No, por cierto. Los remates abiertos, o antifinales, constituyen, asimismo, una resultante necesaria de la confianza con la que el autor mira a sus lectores implícitos a la hora de escribir, así como del anhelo por suscitar la reflexión en vez de imponer un pensamiento previamente elaborado.

Incluso convendría matizar lo dicho, añadiendo que el aragonés opta a veces por una economía novelesca entrópica, es decir, regresiva y no meramente estancada. Tal tendencia se observa en las narraciones abiertamente paradójicas, que, en cierto modo, aniquilan lo que podría justificar su propia existencia y terminan destruyendo en los últimos párrafos todo el edificio construido en las páginas anteriores, dejando a los lectores con un gran punto de interrogación y un hondo sentimiento de frustración²⁵¹.

Globalmente, sin embargo, da la impresión de que el autor procura aferrarse a una cierta lógica en las primeras páginas de sus novelas, a imagen y semejanza del narrador-escritor de *Pecados griegos*, que lleva de la mano a sus lectores con paciencia y los introduce poco a poco en el universo de Fedra, Teseo e Hipólito, describiendo en primer lugar “el escenario de los hechos” para que “sepan desde el primer momento dónde se encuentran” y diciendo que “la claridad, al fin y al cabo, es una demostración de buena educación para quienes deben entendernos”²⁵². Tal actitud ejemplar prosigue en las páginas siguientes, ya que el narrador presenta a sus personajes uno después de otro, pensando incluso en las posibles objeciones de los lectores potenciales

²⁴⁹ Javier Tomeo, *Los misterios de la Ópera*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 169.

²⁵⁰ Así califica Marco Kunz al narrador principal de la novela, el que se encarga de escribir la historia del circo imaginario. Cf. *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid, Gredos, 1997, p. 305.

²⁵¹ Cf. el capítulo 4.4., “Del buen uso de la paradoja y la contradicción”.

²⁵² Javier Tomeo, *Pecados griegos*, Barcelona, Bruguera, 2009, p. 9. Citamos siempre esta edición.

acerca de la elección de los nombres o de los desvaríos de unos de ellos. Mas pronto escatiman estas prevenciones y la narración vuelve a una trama irregular constituida por el flujo incesante y arborescente de los diálogos, hasta desembocar en un misterio no resuelto.

En efecto, el argumento de la novela 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 posible: 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 envenenará²⁵³. Todo parece por lo tanto dirigido hacia una intriga de revelación y de aprendizaje, en la que el personaje femenino debería tomar una decisión con pleno conocimiento de causa. Sin embargo, tras varias horas de una conversación por momentos descabellada, pasa una nube delante de la luna, oscureciendo la escena, y Fedra desaparece. El narrador sabe que “entró en el palacio por alguna de sus dos puertas”, pero concluye con la afirmación de una indecisión completa, diciendo que “puede que lo haya hecho por la puerta de la derecha, pero puede también que lo haya hecho por la puerta de la izquierda” (149).

Y en la perspectiva que nos interesa, a saber, la ruptura de los esquemas narrativos basados en la lógica, conviene considerar con aún más atención las últimas líneas de *Pecados griegos*, ya que Godofredo, que se encuentra solo en el jardín tras la desaparición de la reina, se refiere inmediatamente a una de las teorías del matemático griego Tales de Mileto. Este fue uno de los primeros sabios que quiso explicar racionalmente el universo y lo hizo mediante la teoría del agua como principio superior y original. El enano de la ficción tomeana remite precisamente a estas conjeturas cuando asevera: “Puede que tenga razón quien dijo que todas las cosas son agua” (149), pero el narrador se encarga de subrayar hasta qué punto las tentativas de racionalización, en otras palabras, las leyes de la lógica, son de alcance limitado. Por eso añade que Godofredo “se queda todavía más en el centro de la noche pensando que hubo un tiempo en que los hombres eran parecidos a los peces y en que sus almas eran entonces de naturaleza gaseosa” (150), lo que, por supuesto, es absurdo e ilustra bien el hecho de que la lógica, la explicación racional, llevada a sus extremos desemboca en unas ineptias y que el misterio de las cosas permanecerá irresoluble para siempre.

Interpretando este final como una metáfora de la ruptura de los esquemas narrativos clásicos, podemos sacar la conclusión de que Tomeo admite tener que abandonar la lógica argumental

²⁵³ El ahorcamiento evoca la versión euripidiana del mito, mientras que el envenenamiento recuerda la versión propuesta por Jean Racine.

para volver a una forma de autenticidad creativa y, quizás, a una nueva especie de verosimilitud, en el sentido de que lo real, en toda su complejidad, no puede ser reflejado por una novela en la que tras la constitución de un nudo aparece un desenlace conclusivo. Por un lado, y desde un punto de vista estrictamente literario, este planteamiento es revelador de lo que hemos nombrado una economía novelesca regresiva y caótica pero, por otro lado, transmite al lectorado la idea de una búsqueda de adecuación sincera entre el autor y la obra, de una franqueza y una verosimilitud psicológica que evocan la “ausencia de falsificaciones” con la que José Luis Calvo Carilla califica la mirada del expresionista sobre el mundo²⁵⁴.

Volvemos a encontrar, por lo tanto, en las obras de Tomeo una conjunción de principios filosóficos que ya desempeñó un papel determinante en la construcción del irregular edificio expresionista y que vale la pena ampliar brevemente con objeto de entenderla mejor y de tomar conciencia del impacto decisivo que tuvo en las vanguardias en general. De hecho, la matización negativa –términos que preferimos al de “negación”, demasiado tajante en nuestra opinión y poco respetuoso de la concepción humeana original del problema– de la causalidad racional por los artistas vanguardistas del siglo XX deriva no solo del primer y lejano volumen del *Tratado de la naturaleza humana* (1739) dedicado al “entendimiento”, sino también de otros grandes textos de la filosofía decimonónica, entre los cuales cabe destacar *El mundo como voluntad y representación* (1818) de Schopenhauer, *El concepto de la angustia* (1844) de Kierkegaard y *El Anticristo* (1895), así como *El crepúsculo de los ídolos* (1889) de Nietzsche. Sintetizando mucho, podemos decir que, juntos, dichos textos erigen y justifican el predominio de una subjetividad neorromántica y, en consecuencia, de la conciencia y la percepción del mundo del artista. El objeto en sí, el mundo, pasa en segundo plano y la realidad, del estatus de omnipotencia se desliza hacia el de elemento percibido por una conciencia humana.

Ahora bien, tal incremento del prisma individual no es ajeno al descrédito que grava las leyes de la causalidad, como bien explica György M. Vajda en su artículo “Outline of the Philosophic Backgrounds of Expressionism”:

con el papel creciente de la conciencia del artista, la eficacia de la ley de causalidad empezó a flaquear. El principio de espontaneidad regía sus visiones, sus sueños y estallidos emocionales; ello explica también la falta de motivación en sus obras teatrales y sus novelas. El mundo interior de las obras, emanación del capricho del sujeto, los contenidos de su conciencia y de su libertad de espontaneidad, no eran sometidos a las leyes de la causalidad²⁵⁵.

²⁵⁴ Cf. *La mirada expresionista*, op. cit., pp. 61 y ss.

²⁵⁵ György M. Vajda, “Outline of the Philosophic Backgrounds of Expressionism”, en Ulrich Weisstein (ed.), op. cit., p. 47: “with the increasing role of the artist’s consciousness, the effectiveness of the law of causality began to falter. The principle of spontaneity ruled their visions, dreams, and outbursts of emotion; it also explains the lack of motivation in their dramas and novels. The inner world of the works, issuing from the caprice of the subject, the contents of his consciousness, and freedom of spontaneity, was not subject to the laws of causality”.

Sin existencia previa a la de su reflejo en una conciencia, los objetos, la realidad, pierden la posibilidad de verse atribuidos de manera definitiva a una categoría tradicional: dependiendo del punto desde el que se miran, pueden ser, o causas, o efectos, o entidades consideradas independientemente, sin que entren en cadenas seriadas y con la finalidad exclusiva de suscitar emociones en vez de deducciones. Las nociones de explicación racional y de frontera entre realidad y apariencia ya no tienen razón de ser, abriendo así el camino a las fluctuaciones de toda clase, a la abstracción y a la búsqueda, ya no del “ser-en-el-mundo”, sino de la esencia, de la verdad profunda de las cosas.

Tomeo, en la línea de estos pensamientos, repugna imponerse e imponer a sus narradores y personajes sucesiones de hechos justificables y analizables. Prefiere encomendarse a la subjetividad de cada uno, convencido de que lo real es un misterio cuya comprensión se zafará siempre de nosotros. Por esta razón, respetando la subjetividad de sus lectores, no intenta jamás imponer sus propias conclusiones y se autoriza una libertad de movimiento muy intuitiva que jaquea los parámetros de la lógica racional²⁵⁶.

A tales postulados filosóficos, Kafka respondía instaurando en sus textos la presencia de leyes ininteligibles y caóticas, aplicadas por unas figuras de autoridad enigmáticas cuando menos se espera que surjan, lo que crea atmósferas ficcionales pesadas, hasta asfixiantes, llenas de tensiones no explicadas, de sospechas, temores y sentimientos de culpabilidad desprovistos de origen concreto²⁵⁷. *En la colonia penitenciaria* (1919) y *El proceso* (1925) constituyen las mejores, por más extremas, ilustraciones de tal tendencia, puesto que en ambas creaciones mueren los hombres sin saber cuál es el pecado que los lleva a ser ajusticiados.

En el paisaje desértico de la colonia, un oficial está a punto de ejecutar a un soldado con la máquina inventada por el antiguo jefe de los lugares. Explica a un investigador prestigioso, viajero de paso, que esta herramienta es una maravilla sobre la que se acuesta el condenado y que se encarga de grabar literalmente en su cuerpo el mandamiento o la ley que ha infringido. El hombre que va a morir no conoce su condena y, peor aún, ni siquiera sabe que está condenado y no ha tenido la oportunidad de defender sus intereses. Además, no habla nunca el mismo idioma que los de la colonia, pero, según el oficial, “la culpa es siempre indudable”²⁵⁸ y por ello el hombre merece agonizar durante más de doce horas. Esta crueldad ilógica de un régimen militar todopoderoso vuelve a aparecer, aunque con menos virulencia, en la historia de Josef K., el empleado bancario detenido por los esbirros de un extraño tribunal, pero que, de manera contradictoria, no pierde su libertad, acusado de haber cometido un grave delito, pero sin que él

²⁵⁶ Volvemos a encontrar aquí la idea central que rige los ensayos de Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* (1907), y de Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* (1907).

²⁵⁷ Cf. Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, op. cit.

²⁵⁸ Franz Kafka, *Obras completas*, vol. 2, op. cit., p. 713.

mismo sepa identificar cuál —“tenía que recordar y examinar concienzudamente toda su vida, sin tener conocimiento de la acusación y de sus posibles ampliaciones”²⁵⁹—. Su recorrido sembrado de trampas es el de un inocente que intenta, mediante constantes hipótesis y conjeturas y sin éxito, comprender cómo es posible que una Ley y un sistema judicial inexorables sean simultánea y completamente fantasmales y evanescentes. El diálogo que entabla con el pintor Titorelli es al respecto muy sugerente: en un barrio miserable de los arrabales de la ciudad, en un edificio feo de varias plantas, vive el artista, en medio de unos ruidos y sustancias asquerosos, descritos de manera tremendista por la instancia narrativa. Incurriendo en constantes contradicciones, Titorelli explica a Josef K. que

las sentencias definitivas del tribunal no se hacen públicas, ni siquiera son accesibles para los jueces, por eso sólo se han conservado leyendas sobre casos judiciales antiguos. Estas leyendas, en su mayoría, contienen absoluciones reales, se puede creer en ellas, pero no se pueden demostrar. No obstante, no se deben descuidar, contienen una cierta verdad, y son muy bellas [...] ²⁶⁰.

Define además en qué consisten las dos salidas posibles a la situación del acusado, a saber, la “absolución aparente” y la “prórroga indefinida”²⁶¹: aquella no impide sucesivas detenciones si así lo ordenan los jueces superiores y solo es aparente porque se conservan los escritos procesales, mientras que esta consiste en mantener indefinidamente el proceso en una fase preliminar. En consecuencia, ya no hay libertad factible y no se condena al acusado, pero tampoco se lo absuelve.

Frente a tales rupturas de la lógica más básica, el personaje no puede sino sentirse agobiado e imaginarse preso de una tela de araña con múltiples ramificaciones, que hasta consigue deformar los espacios circundantes o, como mínimo, distorsionar la percepción que aquel tiene de ellos. De ahí una impresión de asfixia progresiva:

al llegar al tercer piso tuvo que ir más lento, le faltaba la respiración; los peldaños, así como las escaleras, eran excesivamente altos y el pintor debía de vivir en el ático. El aire también era muy opresivo, no había hueco en la escalera, sino que ésta, muy estrecha, estaba cerrada a ambos lados por muros, en los que sólo de vez en cuando había una pequeña ventana²⁶².

[...] sintió cómo el sudor bañaba su frente—. El calor es casi insoportable. [...] ¿No se puede abrir la ventana? —preguntó K.

— No —dijo el pintor—. No es más que un vidrio fijo, no se puede abrir.

Ahora se daba cuenta K. de que todo el tiempo había alimentado la esperanza de que el pintor, o él mismo, se levantaría y abriría la ventana. Estaba incluso preparado para respirar la niebla a todo pulmón. La sensación de estar allí encerrado le produjo un mareo²⁶³.

²⁵⁹ Franz Kafka, *El proceso*, 2002, p. 76, <<http://Librodot.com>>.

²⁶⁰ *El proceso*, *op. cit.*, p. 92.

²⁶¹ *Ídem*, pp. 93 y ss.

²⁶² *Ídem*, p. 83.

²⁶³ *Ídem*, p. 93.

Vemos en estos pocos ejemplos gemelos de numerosas imágenes, sensaciones y técnicas que aparecen en los textos de Tomeo y, más específicamente, en obras como *El unicornio*, *Los enemigos*, *La agonía de Proserpina*, *La máquina voladora*, *Los misterios de la Ópera*, así como *Los nuevos inquisidores*.

Son, por otra parte, estos aspectos –sentimiento de lo absurdo derivado de una carencia de lógica, atmósfera asfixiante y pesadillesca, leyes misteriosas, motivos de la culpabilidad y la sospecha– los que impulsaron a los primeros reseñistas de las publicaciones de nuestro autor²⁶⁴ a establecer un paralelo, por cierto, acertado, con el escritor checo. Sin embargo, queremos insistir en el hecho de que no se puede tachar a Tomeo de plagario, o de “hijo de Kafka”, ya que los elementos que los reúnen aparecieron en las creaciones del español antes de que leyese al checo, como bien explicó en varias entrevistas, entre las que seleccionamos este fragmento:

no lo [Kafka] había leído, a pesar de que ya me parecía un poco a él. Después de emparentarme tanto con Kafka me picó la curiosidad y lo leí, y descubrí que escribía como yo soñaba escribir en mis sueños más audaces. Hasta cierto punto era irritante porque veías que emprendías dificultosamente un camino que otro ya había recorrido gloriosamente antes²⁶⁵.

Existen así entre las obras de ambos escritores unas semejanzas extrañas, que se deben, entre otras muchas cosas, a condiciones de vida similares en cuanto a la presencia más o menos próxima de regímenes dictatoriales y de grupos marginados por las autoridades instaladas, a estudios de derecho similares y a un interés idéntico por lo invisible y, particularmente, por los misterios del subconsciente. Tomeo subraya a menudo este último punto común, diciendo que

[...] con Kafka coincido a través de Freud y del subconsciente. Yo soy el escritor del *ello*, en mis personajes lo que prevalece es el *ello* –atávico, irracional, agresivo–, frente al *yo* –civilizado, contemporizador–. Y Gregorio Samsa es la gran metáfora del *ello*²⁶⁶.

Igual que en los textos kafkianos, la ruptura de las leyes de la lógica implica en las obras de Tomeo la aparición de figuras de autoridad misteriosas, que hacen reinar un ambiente de sospecha y arbitrariedad, al imponer leyes que carecen por completo de fundamento racional. Para acentuar el peso de estos jueces, colaboradores y directores, el autor recurre en todos sus textos a la técnica ya analizada para los personajes²⁶⁷ del anonimato y del título o de la posición jerárquica que sustituyen al nombre, que tiene como ventaja insistir en la preeminencia y el poder bien establecido de la persona designada. Más allá de la atribución de identidades impersonales, el autor aragonés crea un sistema legal y una aplicación de la ley enigmáticos, que parten del

²⁶⁴ Pensamos en Argenis Rodríguez, Julio Manegat, José Domingo, Manuel Cerezales o Ignacio Soldevila Durante.

²⁶⁵ Entrevista publicada en *El Día*, 4 de junio de 1989. Citamos por la edición de Daniel Rodríguez Gascón y Antón Castro, *Parábolas y monstruos de Javier Tomeo*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Servicio de Cultura, 1999, p. 26.

²⁶⁶ Entrevista publicada en *El Periódico de Aragón*, 1 de febrero de 1998. Citamos por la edición de Daniel Rodríguez Gascón y Antón Castro, *idem*, p. 27.

²⁶⁷ Cf. capítulo 4.2., “Personajes privados de perfil”.

principio de que cada ser humano tiene que reprocharse algo, es culpable de algo, se trate de hechos claramente identificados o de mecanismos subconscientes. No es raro que el personaje tomeano se encuentre rodeado e incluso sitiado por seres malintencionados y potentes que quieren su fin o su condena, lo que origina en los textos la aparición de la suspicacia, de tendencias marcadamente paranoicas, así como de espacios cerrados, laberínticos a veces, que llevan a sentimientos de asfixia y desesperanza.

Estos aspectos temáticos, presentes, como hemos dicho, en varias obras de Tomeo, no reciben tratamientos idénticos en las novelas y en los cuentos o microrrelatos de nuestro autor. En las novelas, la amenaza constituida por autoridades y leyes incomprensibles se ve matizada por numerosos toques grotescos y caricaturescos que recuerdan el esperpento, mientras que en los textos breves, más serios e inquietantes, los mismos temas adquieren un alcance más filosófico e invitan al lector al examen de conciencia. Las creaciones de este tipo incluidas en *Los nuevos inquisidores* funcionan así como contrapuntos “serios” a las novelas, mecanismo que proponemos analizar detalladamente en los párrafos siguientes.

El tema del juicio aparece primero en *El unicornio* y emigra luego con leves diferencias a varias creaciones novelescas: *Patio de butacas*, *La agonía de Proserpina*, *La máquina voladora* y *Los misterios de la Ópera*. En *El unicornio*, un texto híbrido que no podemos calificar de novela, ya que mezcla una obra de teatro con dos historias, la de una pareja impotente y la de los espectadores de la pieza en el patio de butacas, aparece el tema en dos niveles de la obra: en la pieza que narra la existencia del duque Tancredo IV, así como en la historia de los espectadores. Tancredo, un tirano enano, ridículo y presuntuoso, decide formar un tribunal tras su victoria sobre unos aldeanos rebeldes y sobre las tropas de un primo desterrado que quería usurpar su autoridad. Explica el narrador que

tras la inesperada victoria, Tancredo IV formó un tribunal que fue condenando, sucesivamente, a muerte a todos los vencidos supervivientes. [...] Tancredo IV decidió juzgar luego a los vencedores —las condenas a la última pena fueron igualmente unánimes, con lo que el Duque demostró una encomiable objetividad—, y Vandalía, tras tanta muerte, no dispone en estos momentos de más habitantes que los que ahora aparecen reunidos en el escenario²⁶⁸.

Así pues, sin razón aparente, el duque castiga indistintamente a todos sus súbditos e incluso toma la decisión de juzgar a los miembros del tribunal, sus más fieles apoyos, a saber, la condesa Mahelda, el Chambelán, Narváez, el Capitán Tercero, el Capitán Segundo, el Cortesano Rojo, el Cortesano Azul y el Bufón, que caen todos gritando en un abismo antes de hundirse en un “lúgubre río subterráneo, atestado de cadáveres, que fluye lentamente hacia algún remoto mar” (202). Pero, de manera sorprendente, el proceso no para allí: tras una confusión de los niveles

²⁶⁸ Javier Tomeo, *El unicornio*, Barcelona, Bruguera, 1971, pp. 194-195. Usaremos siempre esta edición.

narrativos de la obra que se parece mucho a una metalepsis, Tancredo condena a tres personajes del patio de butacas: el acomodador, el hombre de la ametralladora y la mujer vestida de rojo. Decide asimismo autojuzgarse y suicidarse, convencido de que no le “serviría continuar viviendo en un mundo en el que el diálogo se ha hecho imposible” (211). Es así como

cierra los ojos, se acerca el cañón del revólver a la sien derecha y oprime el gatillo, pero en lugar de bala, sale únicamente un débil chorrito de agua que le humedece las patillas.
(211)

La última farsa del Bufón lo condena a permanecer solo en medio de los cadáveres del patio de butacas, encerrado en un teatro de la ciudad que se ha metamorfoseado en cementerio gigante.

En cuanto a los nueve espectadores de la pieza, mueren todos bajo los golpes de los actores y de los gestores del teatro, después de haber aguantado una representación aburrida y larga en una sala de la que no podían salir. Parecían haber llegado al teatro como por casualidad –unos habían recibido entradas en sobres anónimos– y pronto se dieron cuenta de que algo no funcionaba en este lugar. El acomodador “de mirada aviesa” (30) no los dejaba salir y recibían órdenes de fumar en la sala por un altavoz. Este encierro inquietante, que evoca el de los personajes de *El ángel exterminador* de Luis Buñuel, abrió la puerta a lo irracional y a una confusión de la realidad con la ficción, ya que el acomodador empezó a matar a los espectadores a martillazos, mientras que Tancredo ordenaba la decapitación de dos espectadoras enanas.

Observamos por lo tanto en esta obra constantes intromisiones de la ficción en la realidad que, por la negación de las leyes de la lógica que implican, hacen de las figuras de autoridad presentes tiranos imprevisibles y crueles y, en consecuencia, inquietantes. Todos los personajes que mueren pagan por culpas que nadie conoce, pero lo más impresionante es que no parecen rebelarse ante la decisión que les condena. Reconocen de grado su culpabilidad y se colocan sin vacilar en la trampa que, una vez abierta, los deja caer en el abismo, como si el hecho de ser vivo excluyese de entrada toda forma de inocencia.

Todos estos motivos vuelven a aparecer en la novela *La máquina voladora*, así como en el cuento “El artefacto”, publicado seis años antes, en 1990²⁶⁹, y que constituye un antecedente evidente de la misma. El inicio de la novela es interesante por varias razones: en primer lugar y pese a pertenecer sin equívoco el texto al género novelesco, empieza con una didascalia en

²⁶⁹ Javier Tomeo, “El artefacto”, en *El fin del milenio*, Barcelona, Planeta, 1990, pp. 137-164. Esta antología consta, además del “Artefacto”, de cuentos de Juan Eslava Galán, Juan Marsé, Álvaro Pombo y Soledad Puértolas. Vemos aquí la reproducción de un mecanismo frecuente en la trayectoria de Tomeo, que consiste en publicar una versión breve y previa del tema elegido en la prensa o en volúmenes colectivos, y, unos años más tarde, una versión definitiva y más extensa, llevada a sus últimas consecuencias, bajo la forma de una novela. Tomeo madura sus materias durante años y nunca se satisface del trabajo hecho, como bien demuestra el hecho de que haya publicado estos últimos años nuevas ediciones revisadas de sus primeros textos –cf. por ejemplo la reedición de *Los enemigos* por Alpha Decay en noviembre de 2010–.

cursiva que sitúa al lector en el lugar de la acción, “*Tribunal de la Santa Inquisición reunido en la Sala de Sentencias del castillo de P.*”²⁷⁰. En segundo lugar, siguen esta ubicación espacial comentarios del narrador acerca de lo que considera “detalles puramente escenográficos” (9) y descripciones elípticas y yuxtapuestas –en otras palabras, didascálicas– de las columnas de la sala, del arquitrabe, el cornisamento, los muros, el crucifijo, los ventanales, los candelabros, etc., así como de los miembros del Tribunal –el Obispo de T. (Presidente del Tribunal), el Obispo Auxiliar de S., el Obispo de K., el Fiscal, el Escribano, el Dominico-Asesor, personajes oficiales a los que se suman el Reo, dos Maceros en la puerta y Alabarderos en el pasillo–. Y para terminar, en el mismo orden de ideas, aparecen la acotación “Pausa” en medio de un párrafo de la página 12, así como en la página 164, y otra didascalia teatral a modo de conclusión: “Hagamos ya que descienda el telón. No demoremos más tiempo esa maniobra. De ese modo tan simple nos ahorraremos un epílogo que podría comprometernos excesivamente” (166).

Da por lo tanto la impresión de que la temática misma requiere una puesta en escena teatral, realidad que se confirmará en *Los misterios de la Ópera*, cuyo argumento se sitúa en los bastidores laberínticos de un teatro prestigioso. Así pues, además de tal adscripción al mundo de la escena, de la que volveremos a hablar en adelante, nos encontramos desde el principio sumidos en un contexto histórico específico y fuertemente connotado, el de la Inquisición. La referencia temporal es significativa, dado que Tomeo suele descontextualizar sus creaciones con objeto de conferirles un carácter universal, y permite al autor acentuar implícitamente el peso de las figuras de autoridad seleccionadas, así como de sus decisiones y sanciones, jugando con los estereotipos que el lector tiene en mente.

Sin embargo, a diferencia de lo que, con toda probabilidad, hubiera hecho un Kafka con tal contextualización, Tomeo no se contenta con describir el largo juicio absurdo del Reo, culpable de haber inventado una máquina voladora, y su condena escalofriante, sino que orienta rápidamente su texto hacia la sátira grotesca y la reflexión filosófica de tendencia existencialista. De hecho, varios indicios invitan de entrada al lector a considerar la obra como una metáfora continuada de la necesidad humana de soñar y de superarse, empezando con la reproducción del cuadro de Stanislaw Lepri “El complejo de Ícaro” (1972) en la portada²⁷¹. Este representa una especie de Torre de Babel montada sobre un enorme carro de seis ruedas, de la que salen volando numerosos Ícaros desnudos. A esta primera señal se añade una extraña dedicatoria “A Don Nuño de Bracamonte, que una noche de verano se soñó cigüeña” (7), un personaje que no hemos conseguido identificar, posiblemente ficticio, pero cuya característica esencial a ojos del escritor empírico es la capacidad de ensoñación. Vienen completados estos indicios por las

²⁷⁰ Javier Tomeo, *La máquina voladora*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 9. Seguiremos siempre esta edición.

²⁷¹ Cf. Apéndice, puntos 7.1.2.5. y 7.4.5.

palabras que el narrador dedica al Reo: son pocas, puesto que se niega a describirlo con detalles, pero muy sugerentes en la perspectiva interpretativa que proponemos. En efecto, la instancia narrativa se limita a decir que es joven y que “hace unos días vimos un hombre parecido, aunque vestido de otro modo, sentado frente al mar y con una mirada alucinada puesta en el horizonte, como si estuviese esperando alguna nave cargada de extraños tesoros” (14). Esta evocación típica del hombre que está soñando refuerza el nacimiento de la metáfora continuada, que se confirma unas páginas atrás cuando el Reo explica a los miembros del Tribunal que su artefacto no solo permitiría “a los hombres viajar con más comodidad y rapidez”, sino que les ayudaría a “volar por encima de sus propias limitaciones” (16). Al usar el infinitivo “volar” en el sentido figurado de “superarse”, el inventor orienta su proyecto, pero también toda la obra, hacia la trascendencia y la filosofía de la realización de uno mismo, lo que viene corroborado por los debates que oponen a continuación los inquisidores y que versan sobre la voluntad, el instinto, el orgullo, el sueño y la virtud, entre otros.

Parece por lo tanto legítimo interpretar *La máquina voladora* como una alegoría de los obstáculos externos e internos que se oponen a la concretización de los sueños de todo ser humano y tal perspectiva se encuentra, en nuestra opinión, reforzada por la esperpentización de la que son víctimas todos los miembros del Tribunal inquisitorial. El Obispo de S., por ejemplo, se emborracha durante el proceso y acaricia su bota de vino como si se tratase de “los senos de una novicia” (33); los tres Obispos tienen “miradas mortecinas, en las que falta el brillo de la inteligencia” (42); el Obispo de T. no para de bostezar y se “met[e] el dedo en la nariz” (57); el Obispo de K. “consulta la lista de penas y se siente tan orgulloso de la diversidad de opciones como un viajante de comercio de la variedad de su catálogo de productos” (119); los Maceros y los Alabarderos “son individuos de acusado prognatismo, orejas en forma de asa y arcos ciliares muy desarrollados” (12), y estas no son más que algunas muestras de esta tendencia a la caricatura degradante. Dichas figuras de autoridad pierden así su aspecto omnipotente y realmente inquietante e impulsan al lector a darles más importancia a las facetas metafóricas del relato. Ello no impide, no obstante, que sea digna de interés la crítica no disimulada de numerosas “autoridades” que Tomeo propone y que analizaremos en el capítulo dedicado a las reescrituras del mito²⁷².

Evidentemente, no queremos negar la presencia en las obras de Kafka de aspectos grotescos, por ejemplo a través de la animalización de determinados personajes, pero procuramos poner de relieve la diferencia de intensidad del fenómeno entre los autores que estamos cotejando. En las creaciones del checo permanecen fundamentalmente vitandas las figuras de autoridad, mientras

²⁷² Cf. capítulo 5.4., “Modalidades y propósitos de las reescrituras del mito”.

que en Tomeo pierden o, por lo menos, ven muy reducidas sus características ominosas, lo que no constituye una traba al mantenimiento de decisiones y actos escalofriantes. Mas estos, por la mediación de lo grotesco, encaminan al lector, ya no hacia el temor –sentimiento provocado por *En la colonia penitenciaria* kafkiana, por ejemplo–, sino hacia la búsqueda de una significación escondida y figurada, alegórica.

De hecho, varios elementos y acontecimientos diegéticos proceden nítidamente de una autoridad de tipo inquisitorial, castradora e irrespetuosa de los derechos humanos más básicos. Basta pensar en la soledad del Reo, que no puede tener abogado defensor porque los defensores demasiado entusiastas suelen ser acusados de herejía por el mismo tribunal. Además, debe facilitar pruebas de su inocencia, lo que demuestra que no se respeta la tradicional presunción de inocencia y que se considera a la persona juzgada como culpable y, en consecuencia, condenable de inmediato. La actitud del Obispo de T. es reveladora al respecto:

pronunció su veredicto en el instante en el que entró en esta Sala, antes incluso de que compareciese el Reo, y si no se retira ahora mismo a sus aposentos para cambiarse de ropa y ponerse alguna cosa más cómoda no es sólo por respeto a sus colegas [...] sino, sobre todo, por respeto al procedimiento, que le obliga a presidir el Tribunal hasta que se agoten todas las fases del juicio.
(59)

Más tarde, el mismo personaje comete un lapsus revelador, al aseverar: “No estamos aquí [...] para juzgar a los murciélagos, sino para condenar a este hombre” (86). Parece por lo tanto que no existe salida para los Reos y que no hay ninguna noción de justicia en las sanciones decididas por el tribunal. Y es precisamente en este momento en el que surge un fragmento que evoca demasiado directamente a *El proceso* de Kafka como para no ser un hipertexto de este –en este caso determinado nos atreveríamos a hablar de filiación directa entre ambos autores– y que resalta la exclusión de toda lógica en la expresión de la autoridad judicial:

lo que el Reo no sabe –porque nadie se lo ha contado– es que aunque los jueces le declaren inocente, no conseguirá jamás la absolución completa. Su proceso será suspendido, es cierto, pero podrá ser reanudado en cualquier momento. Nadie le ha dicho, en suma, que todos aquellos que una vez fueron acusados se convierten de por vida en sospechosos.
(106)

Creeríamos escuchar aquí las explicaciones que Titorelli, el pintor kafkiano, daba a Josef K. acerca del carácter eterno de todo juicio.

La condena irremediable y el funcionamiento del tribunal adquieren matices verdaderamente espeluznantes a partir de la página 117, cuando se expresa sin ambages el placer sádico de los miembros del tribunal a elegir una pena con, a modo de ruido de fondo, los gritos y aullidos de los presos encerrados desde hace años en las numerosas jaulas del castillo. Los refinamientos de crueldad con los que se ha elaborado el “Sistema” (149) son asimismo reveladores de una

impiedad llamativa, puesto que la disposición arquitectural de las celdas alrededor de un patio interior crea un “cámara de resonancia” (148) que amplifica los ruidos del horror, volviendo locos a los presos y aterrorizando a los que esperan un veredicto de los jueces inquisitoriales.

La materia negra, como bien se ve, no está ausente de la obra, pero las numerosas alusiones sarcásticas que denigran a los protagonistas que la asumen y defienden, resaltando su grotesca y grosera superficialidad, la reorientan hacia fines más alegóricos. A diferencia de Kafka, no predomina aquí una burocracia omnipotente o los “prodigios de la opresión etática”²⁷³, sino más bien distintas instancias posibles que son susceptibles de ser responsables de la ausencia de sueños –un motor imprescindible para todos los personajes tomeanos, no lo olvidemos– en las mentes humanas. En efecto, el inventor de la máquina voladora, hermano en la osadía de Ícaro, ha querido ir más allá de sus límites y se ha presentado un “principio” de lógica dudosa –los jueces inquisitoriales, que condenan por temor a la novedad y a lo desconocido, basándose por ejemplo en interpretaciones fraudulentas e invertidas de los principios bíblicos²⁷⁴– para devolverlo a su humilde condición humana, para fustigar su orgullo e intrepidez. Mas el autor no se detiene en este primer nivel de significación, sino todo lo contrario, ya que abre mediante anacronismos bien calculados las posibilidades de aplicación de tal ley castradora a las dictaduras en general y al Dogma franquista en particular, así como al superego, considerados todos en *La máquina voladora* como entidades que matan la imaginación creativa²⁷⁵. De esta manera invita a sus lectores a reflexionar sobre los mecanismos complejos que nacen entre la necesidad de libertad, de estabilidad racional y la imaginación fértil, sugiriendo a través de las rupturas de la lógica esperada –en esta perspectiva, cabe recordar que el Reo condenado consigue evadirse y que los miembros del tribunal mueren todos– que la vida es un camino tortuoso trazado por un “poderoso escenógrafo” “capricho[so]” (96) y en el que la aplicación de la teoría de la causalidad no es más que una ilusión²⁷⁶.

²⁷³ Cf. Bernard Lortholary (ed.), *Le procès*, Paris, Flammarion, 1983, p. 10: “les prodiges de l’oppression étatique”.

²⁷⁴ Las palabras de la Biblia sirven para justificar hasta los pecados más groseros de los Obispos: el Dominico dice por ejemplo al emborrachado Obispo de S. que, tal como las Sagradas Escrituras nos enseñan, “el vino alegra el corazón del hombre” (82). El intertexto bíblico al que se refiere es el Salmo 104, versículo 15^a, pero invierte los principios cristianos, ya que, en este salmo, David alaba a Jehovah por su creación y providencia –“haces producir el pasto para los animales, y la vegetación [...], el vino [...], el aceite [...] y el pan”– y no intenta disculpar una inclinación nefasta.

²⁷⁵ Cf. específicamente las páginas 107 y 133, en las que se menciona “la necesidad de acabar con la tradicional política hostil a las innovaciones tecnológicas y con el desprecio que esa política supone para los naturales del país que, por lo general, es decir, con las lógicas excepciones, son imaginativos y despiertos” y se emite la hipótesis de que ya no sea Dios el “regidor” de las vidas humanas: “tal vez, a partir de hoy, el destino de los hombres sólo reine con la secreta complicidad de su instinto y de su voluntad”. Ahora bien, Tomeo expresó en repetidas ocasiones su interés por los enfrentamientos del ello –el instinto–, el yo y el superego –la voluntad–. Véanse, por ejemplo, la introducción de Ramón Acín Fanlo a *Aproximación a la narrativa de Javier Tomeo*, op. cit., p. 19, o la entrevista concedida por Tomeo a Ángeles Encinar (“La galería de espejos de Javier Tomeo”, *El Urogallo*, núm. 97, junio de 1994, p. 17).

²⁷⁶ Para poner de relieve el carácter absurdo de la teoría de la causalidad, Tomeo pone en boca de su narrador la pregunta siguiente: “¿habrá que aplicar también aquí [...] la teoría de la causalidad (*causa cause, causa causorum*) que

Si bien todas las interpretaciones del Tribunal inquisitorial pretenden demostrar el carácter satánico de la máquina voladora, enmarcando así la obra en un esquema binario tradicional que opone el bien al mal, el autor nos enseña que esta dualidad ya no es funcional, que debe considerarse obsoleta y poco adaptada en una época en la que el instinto y la voluntad propios, así como la poesía, o el sueño, guían o deberían guiar a los hombres. Por esta razón son tan importantes las rupturas de la lógica diegética externa e interna que hemos mencionado. Más que el reflejo de unas autoridades completa y brutalmente arbitrarias, ilustran e insisten metafóricamente en los límites y los defectos destructores de los criterios simplistas, tales como el binomio del bien y el mal, alejándonos así de una interpretación historicista de la obra.

En otras palabras, Tomeo rompe las lógicas esperadas para invitarnos a considerar la posibilidad de crear, de acuerdo con el inventor de su novela, una tercera clase de aire, un tercer bando, que, entre “el bando de los ángeles y de los santos, que vuelan con la ayuda del Señor” y “el bando de las brujas, que vuelan con la ayuda del Diablo” (32-33), pertenecerán a “los hombres de buena voluntad”, a los “intrépidos” que “cruzarán” el cielo “montados en su artefacto” (32). Y además de este ideal, nos anima a identificar cuáles son las figuras de autoridad castradoras que nos impiden adherirnos a la visión del hombre como un ser “mortal, pero creador y portador de sueños” (62).

En cuanto a *Los misterios de la Ópera*, lleva hasta sus últimas consecuencias la asociación del tema de la autoridad alógica, omnipresente e inquietante con el universo del teatro, al situar la acción, como ya hemos señalado, en los sótanos de la Ópera de H. Esta vez se juzga a la soprano frustrada Brígida von Schwarzeinstein, que se ha perdido en los pasillos de la ópera en la que tenía que cantar *Sigfrido* de Wagner y asumir el papel de Brunilda. Comparece ante un Juez “vestido de negro” y con “cabeza en forma de pera invertida” (11), en una sala vacía vigilada por un Portero. Detrás de la puerta están sentadas varias mujeres “que esperan su turno para ser juzgadas” (12). Pasan las horas de interrogatorio, pero la novela termina sin que los lectores conozcan la sentencia a la que la soprano culpable tendrá que someterse. El Juez no es sino un intermediario que entregará a los Jueces supremos la carpeta roja en la que ha supuestamente apuntado todo lo que le ha contado la condenada. Acaba saliendo de la sala de audiencias con el Portero y el narrador clausula bruscamente el relato, afirmando: “a partir de aquí, no añadiremos ya nada más. Lo nuestro no es dictar sentencias” (169).

Antes de analizar el rol que el teatro desempeña en la obra, es importante resaltar la repetición de las técnicas narrativas que hemos puesto de relieve en *El unicornio* y *La máquina voladora*. Efectivamente, a lo largo de la novela se encuentra la imagen de la autoridad

permitió a un alemán acusar de cómplice al carpintero que construyó el lecho donde se consumó [sic] un adulterio?” (163).

omnipotente matizada por imágenes grotescas que destruyen la impresión de asfixia vinculada con la situación de la soprano. Igual que en los otros textos, Tomeo crea un mundo inquietante de lógica misteriosa, pero lo desdramatiza mediante el contraste grotesco. En esta perspectiva, no duda en elegir un lugar misterioso y silencioso que sitúa “seis pisos por debajo del escenario”. Su instancia narrativa explica que “hasta [allí] no llega la menor señal de la vida que palpita en la superficie. Las risas y los aplausos no pertenecen a este submundo” (11). Se trata por lo tanto de un espacio aislado, cerrado y muy semejante a una tumba gigante —el Juez admite vivir “sepultado en estas profundidades” (57) desde hace años y Brígida habla de “catacumbas” (138)— ornada con “grandes tapices de color violeta”, un pigmento que simboliza la “tristeza” y el “dolor, tal vez porque moradas son las ojeras que dibuja la pena en nuestro semblante y porque es el color predominante de la trinitaria, que es la flor de los muertos” (12). Estos tapices “cuelgan [...] como sudarios” (163) al final de la obra, cuando termina el interrogatorio de la soprano. Confirma esta impresión la atmósfera sonora del lugar, puesto que, en varios momentos, se escuchan notas del *Réquiem* de Berlioz, también llamado *Gran misa de los muertos*²⁷⁷. Estamos por lo tanto frente a un teatro monstruoso, a una matriz voluminosa de contornos ilimitados, de la que parece imposible salir. Por eso se pierden los personajes en su configuración laberíntica de plantas múltiples, escaleras, pasillos sin fin en los que, a veces, ni siquiera hay luz, y “aposentos secretos” (12) que se comunican entre sí. Como bien dice el narrador al hablar de “los interminables subterráneos del Teatro” (12), ese espacio carece de fronteras, es infinito y poblado de gente que anda perdida en busca de la salida²⁷⁸ y, en consecuencia, fundamentalmente ominoso.

A esta configuración de los lugares se añade la espada de Damocles del juicio que espera a Brígida y a las mujeres sentadas detrás de la puerta. El juicio es una certeza y el Juez que sirve de intermediario se refiere varias veces a la etapa definitiva que seguirá su interrogatorio²⁷⁹. Además, la soprano se siente culpable, aunque no sabe de qué, y acepta someterse con resignación a las múltiples preguntas del Juez:

no tiene la conciencia demasiado limpia y no le extraña que, de pronto, se haya topado con un hombre que se disponga a juzgarla por todos los viejos pecados que ha cometido a lo largo de su vida, aunque ni ella misma tenga conciencia de qué pecados puedan haber sido éstos. Acepta pues su obligación de responder a todas las preguntas que le vayan haciendo.
(13)

Un oscuro sentimiento de culpabilidad [...] hace que se someta con resignación al interrogatorio.
(22)

²⁷⁷ Cf. *Los misterios de la Ópera*, op. cit., pp. 56, 60, 63, 92 y 100.

²⁷⁸ *Ídem*, p. 145.

²⁷⁹ Cf. *ídem*, pp. 17, 151, 159, 161, 168.

La situación presenta, pues, parámetros muy kafkianos, puesto que no se dilucida en qué consiste la culpabilidad de la mujer, pero que su condena parece irremediable. Se aplican en estos sótanos una leyes de funcionamiento misterioso y de criterios sumamente evanescentes que llevan, pese a todo, a “una sentencia condenatoria” (147) y a la (im)posibilidad de salvar su alma²⁸⁰. No obstante, tales motivos no impiden la explosión de lo grotesco en la novela y la consecuente aparición de una oscilación constante entre tensión y risa, entre seriedad trágica y vulgaridad jocosa. Es así como se inmiscuyen en el interrogatorio temas ligeros, como la asimetría testicular, la obesidad maternal, los fantasmas sexuales, etc., temas que no parecen molestar a la autoridad judicial. Esta pierde, por otra parte, buena parte de su capital ascendente, al verse retratada como un hombre vulgar e incluso obsceno que hace dibujitos en su carpeta en vez de tomar apuntes²⁸¹, está envejeciendo —le están vacilando los dientes²⁸²— y es un ser fracasado, frustrado por una historia de amor que terminó mal²⁸³ y que se siente como “un niño prematuramente envejecido” (71).

Incluso se observan en determinados momentos una inversión o confusión de los papeles tradicionales de verdugo y víctima: Brígida se atreve a hacerle preguntas al Juez²⁸⁴, lo que está totalmente prohibido y así se lo explica el entrevistador, pero el desvarío no tendrá consecuencias. Es aún más significativa la actitud de la soprano cuando, humillada repetidas veces por el juez, decide “pasa[r] inesperadamente al contraataque” (93) y desafiar al representante de la autoridad, convencida de que “ha llegado también para [él] el momento de entonar el mea culpa” (167).

Todos estos elementos que evocan más al juego que al juicio decisivo se unen en una especie de esperpentización del argumento, provocando una risa sardónica muy valleinclanesca, una vez más, y alentando al lector a alejarse de una interpretación literal de los acontecimientos y a buscar el sentido escondido, figurado, de un asunto judicial que no es sino una máscara o, más exactamente, una metáfora continuada. Y es allí donde interviene la relación fundamental de la autoridad alógica con el mundo del teatro, que desemboca paulatinamente en la asociación de la matriz teatral absurda y laberíntica con la existencia humana.

En otras palabras, *Los misterios de la Ópera*, a continuación de *El unicornio* y *La máquina voladora*, constituye una magnífica concreción del antiguo tópico barroco del *Theatrum mundi*. No faltan las

²⁸⁰ Cf. *Los misterios de la Ópera*, op. cit., p. 77.

²⁸¹ *Ídem*, pp. 80, 97, 101, 127-129 y 145.

²⁸² *Ídem*, p. 82.

²⁸³ *Ídem*, p. 166.

²⁸⁴ *Ídem*, pp. 23, 32, 53, 55, 60, 80, 156 y 167.

referencias más o menos explícitas al tema, empezando con el epigrama de la novela²⁸⁵, entre las cuales seleccionamos dos, que nos parecen lo suficientemente nítidas como para ser incontestables.

Cuando Brígida cuenta al Juez que estuvo mucho tiempo buscando sin éxito en la oscuridad un “pasadizo que [la] comunicase con las alcantarillas de la ciudad” (140-141) para poder huir del teatro, comenta suspirando que “así sucede muchas veces en el gran teatro del mundo [...]. Llegamos montados en una carroza resplandeciente y luego lo abandonamos arrastrándonos por las cloacas” (141). Parece pues evidente la asociación del Teatro monstruoso de la obra y de su laberinto infinito con la existencia humana con todas sus dudas y su andar azaroso, con unos cambios de rumbo repentinos, debidos a las irregularidades y a los caprichos de la rueda de la Fortuna.

Ello viene confirmado unas páginas atrás, cuando el Juez afirma que, “si de [él] dependiese, la condenaría [a Brígida] a pasarse todas las noches de su vida recorriendo los pasillos de este Teatro” (164) y que sabe

que a las mujeres de su categoría les resulta muy difícil encontrar el camino de la felicidad. [Ella] se pasará toda la vida dando vueltas y más vueltas. Bajará por unas escaleras, subirá por otras, entrará en unas habitaciones, saldrá de otras y puede incluso que alguna noche, con un poco de suerte, pueda volver a tumbarse sobre la cama de dosel rojo. Nunca, sin embargo, se lo anticip[a] ahora, entrará en su habitación ese ansiado Fantasma de la Ópera con el que [ella] ha soñado tantas veces. Nunca conseguirá verse reflejada en las pupilas de ese pálido aristócrata.
(165-166)

El laberinto sin salida representa entonces bien las dificultades y múltiples frustraciones del ser humano en su trayecto vital, un trayecto que le toca dirigir a solas y sin ayuda de nadie, sintiéndose devorado y agobiado por el mundo: “que yo sepa, en este Teatro nunca hemos pintado flechas [en el suelo] –dice el Juez–. Preferimos pensar que cada cual tiene la obligación de encontrar su camino por sí mismo” (74)²⁸⁶. Y es precisamente esta interpretación alegórica de todo el contenido de la obra que funciona como garantía seria del mantenimiento y de la validez

²⁸⁵ Consiste en una cita de John Ray, un naturalista británico del siglo XVII, que se refiere a los obstáculos que cada uno encuentra en su camino a la hora de alcanzar su meta, de concretizar sus ideas: “solo hay un camino para llegar y mil para alejarse”. La multitud de itinerarios desviantes evoca de entrada la figura ansiógena del laberinto. En la perspectiva del cotejo con las obras de Kafka, cabe señalar aquí que el checo también se sirve de la metáfora teatral, por ejemplo en *El proceso*, texto en el que K. opina que su detención no es más que una comedia y en el que se describen los lugares de la acción como si fuesen teatros que acogen enfrentamientos puramente dramáticos. Además, el universo ficcional está lleno de espectadores escondidos detrás de las ventanas y las puertas y la narración insiste repetidas veces en el hecho de que los personajes presentan su pequeño número en una escena imaginaria. Cf. Bernard Lortholary (ed.), *Le procès*, op. cit., p. 16.

²⁸⁶ No hay que olvidar que el laberinto es, asimismo, caro a Kafka, así como a su mayor difusor y admirador, Borges. Karl Rossmann, por ejemplo, el personaje de *América*, se pierde en el barco al buscar su paraguas (cf. *Obras completas*, op. cit., vol. 1, pp. 117-118). Josef K., en *El proceso*, también descubre pasadizos secretos y ramificaciones entre el tribunal y los hogares de la gente que colabora con las autoridades judiciales, empezando por el pintor Titorelli (cf. *El proceso*, op. cit., pp. 98-99). Véase asimismo La Rubia de Prado, op. cit., pp. 214 y 241.

de los aspectos escalofriantes carentes de lógica y causalidad. Las leyes de la existencia asimismo son privadas de toda lógica pero llevan irremediabilmente a la muerte, a una incógnita que Tomeo asimila en numerosas creaciones con una forma de Juicio final o de apoteosis diluviana²⁸⁷.

Dicho esquema de funcionamiento de unas leyes y autoridades misteriosas, basado en una alegoría de tipo existencialista, conforma también el fundamento de seis cuentos del volumen titulado, no por casualidad, *Los nuevos inquisidores*²⁸⁸. Todos sin excepción hacen mención de culpas que merecen y reciben, o están a punto de recibir, castigo. A menudo el lector no consigue identificar en qué consisten exactamente estos pecados. Se esbozan sin embargo varias pistas: en “La ciudad incendiada” se adivina la presencia de un **orgullo** excesivo, a través del personaje rico y poderoso de Ricardo y del adjetivo “soberbia” (44) que califica la ciudad, así como de una **falta de respeto a la naturaleza**, puesto que no quedan en la civilización ficcional ni “islas vírgenes”, ni “peces exóticos” (43) y que “el mar es ahora una única mancha negra” (44). La **soberbia** también aparece en las actitudes de los árboles que luchan por el poder en “La última asamblea”, así como en los comportamientos de los grandes intelectuales de “Los nuevos inquisidores”. Todos estos personajes padecen misteriosas **miopías** que les impiden ver lo esencial y concienciarse de sus propios límites e insignificancia. En esto, no son diferentes de los habitantes de la ciudad de “Los pájaros cantores”, preocupados por la degradación de sus edificios, pero insensibles a las anormalidades de la naturaleza como la aparición de nuevas constelaciones o los cambios de comportamiento de las aves, o de la gente del pueblo de “Los invasores”, que no percibe el olor “a peces y a salitre” (257) que anuncia el asalto de la muerte y, a modo y semejanza del alcalde, sigue “desgranando mazorcas de maíz” (258) pasivamente y sin preocuparse por lo demás. En cuanto a “Los buitres”, designa más bien al pecado de la **crueledad**, a través de un tríptico de verdugos –el buitre en busca de carroñas, los niños que disparan a los volátiles y los hombres que, durante la guerra civil, asesinaron a jóvenes soldados, “muchachos [que] llegaron cantando del este” (264)– y víctimas –los mulos muertos abandonados en el barranco, el buitre quemado y los soldados “encerrados en cajas de pino que enterraron en un rincón, apretaditas las unas con las otras” (264)–, como el responsable de la llegada de una noche metafórica que evoca la muerte. Mas no se dan más precisiones sobre estas culpas que determinan un castigo ejemplar, volviendo así imposible la fijación de una causalidad precisa y unívoca.

²⁸⁷ No citamos aquí ningún texto en concreto porque el tema forma parte de las alusiones que aparecen en todas las obras de nuestro autor. Nos referiremos a ejemplos específicos en los análisis dedicados a los cuentos y microrrelatos relacionados con el tema de este capítulo.

²⁸⁸ Integramos en nuestra selección los textos siguientes: “La ciudad incendiada” (43-46), “Los pájaros cantores” (173-174), “La última asamblea” (201-205), “Los nuevos inquisidores” (211-216), “Los invasores” (257-258) y “Los buitres” (263-265).

Ello no constituye un obstáculo para que la sanción sea definitiva, es decir, mortal, pero hondamente purificadora. De hecho, en tres de los cuentos mencionados –“La ciudad incendiada”, “La última asamblea” y “Los nuevos inquisidores”– toma cuerpo la venganza mediante un fuego de llamas expiativas y catárticas. La hoguera del Juicio final presenta además varias especificidades que refuerzan su misterio: en primer lugar, es obra de una autoridad enigmática y nunca nombrada. Solo sabemos que viene “del cielo como una maldición” (43) y que no deja escapar a nadie, ya que, contrariamente a la lógica de propagación del fuego, es centrípeta (43). En segundo lugar, lo más extraño es que las víctimas, en una actitud de tono sadomasoquista, esperan su propia muerte con resignación y alivio –sonríe el ciprés de “La última asamblea” cuando se entera de la proximidad de las llamas–, e incluso, en el más extremo de los casos, provocan el inicio del incendio purificador –fuman todos los intelectuales de “Los nuevos inquisidores”, con la secreta esperanza de que se abrase la sala en la que charlan–, contrariando así de grado la ley lógica y protectora del instinto de supervivencia y metamorfoseándose en “inquisidores de sus propios pecados” (215).

Podemos deducir de esta constelación ficcional varios axiomas, que confirman y matizan la proximidad de Tomeo y Kafka. Para empezar, hemos puesto de relieve en la selección de cuentos la ausencia de lógica racional y de relación evidente de causa a efecto entre el pecado y el castigo. Además, este procede de una figura de autoridad justiciera que asombra por su omnipotencia y su invisibilidad contradictoria y que incluso parece haber sido interiorizada por algunos personajes. No perdona la vida de nadie y es esta intransigencia la que, agrupada con la desaparición de lo grotesco característico de las novelas arriba analizadas, confiere a los textos breves de Tomeo una seriedad y trascendencia llamativas.

Las metáforas del Juicio final y de la aplicación de unas leyes difíciles de perfilar por una autoridad no menos enigmática parecen funcionar como otros tantos dardos lanzados al lector para que se conciente de su propia ceguera y emprenda un cabal examen de conciencia. En este sentido, no es pura casualidad que la expresión “examen de conciencia” aparezca en dos de los cuentos analizados, “Los invasores” (258) y “Los buitres” (265): insiste en la importancia del autoanálisis, que viene a reforzar la idea de la pertenencia del hombre a una forma de trascendencia que lo supera.

Tomeo invita por lo tanto aquí a sus lectores a proyectarse en las situaciones ficcionales, desempeñando así un papel mucho más moralizador que en las novelas que desarrollan temáticas similares, algo que, en la perspectiva de un cotejo con Kafka, es novedoso y acentúa el carácter existencialista, didáctico y filosófico del expresionismo tomeano.

En esta perspectiva de una lógica desfalcada, no podemos dejar a un lado otro juego o efecto contrapuntístico casi permanente en las obras de Tomeo, que opone varias manifestaciones de la racionalidad a elementos fuera de control, en otras palabras, que refleja las superposiciones del orden y del caos en el universo de los personajes. No es raro, en efecto, observar en la prosa tomeana expresiones explícitas de una lógica pura y reproducible, a través de dibujos esquemáticos, cuentas, cálculos, medidas, hipótesis segmentadas, números y ecuaciones matemáticas. Ya hemos señalado la aparición de este fenómeno en *El cazador*, pero es crucial demostrar y entender que su extensión no se limita a unas pocas obras del autor aragonés, sino que vertebra el comportamiento de todos sus personajes, atribuyendo así a sus textos una geometría muy específica que no es ajena al universo kafkiano y, más allá, al expresionismo en general.

En este orden de ideas, hay que hacer hincapié, pese a todo, en el estatus específico ocupado por la primera publicación en formato de libro de Tomeo, en el marco de su prolífica producción global, puesto que es la única obra en la que las concreciones de la lógica se encuentran traducidas de manera gráfica y, por tanto, visual, mediante planos de la habitación de Juan, cálculos, ecuaciones, sonidos verbalizados y esquemas²⁸⁹. En el resto de las obras del aragonés se mantienen las referencias a la lógica, pero da la impresión de que han pasado por un proceso de esencialización que les ha quitado el aspecto puramente visual, a excepción de la presentación jerarquizada de las ideas, única superviviente de las originalidades gráficas de *El cazador*.

Respecto a estas apunta Ramón Acín en la introducción al volumen que

los dibujos insertados son la apoyatura lógica desde la esfera de lo *visual*; las operaciones matemáticas se configuran como los soportes relativos a la actividad *mental*; las onomatopeyas y canciones, por su precisión, actúan desde la perspectiva lógica de lo *auditivo*... Todo un trenzado y amplio haz de coordenadas, *sensitivo y mental*, en busca de la credibilidad de lo que se narra. No olvidar tampoco la abundancia de datos ‘científicos’ (zoología) y las apoyaturas de corte bíblico. Ciencia y Palabra de Dios, dos verdades que pesan, desde la razón y la fe, en la mente del lector. En las orquestaciones argumentales de Tomeo nada sobra, por mucho que la innecesariedad o la gratuidad planeen. Todo encaja en aras de esa búsqueda justificativa frente a la fuerza del absurdo y del azar aparente que rodea la historia. El lector debe quedar atrapado en la trampa tendida²⁹⁰.

Acierta el crítico al relacionar la lógica y los distintos elementos mencionados en las primeras cuatro líneas de la cita, pero la explicación que sigue nos parece, a la vista de los análisis inmediatamente anteriores, incompleta. En efecto, Tomeo piensa sin ninguna duda en la necesidad de verosimilitud sentida por sus lectores, mas es fundamental entender que estos

²⁸⁹ Cf. las reproducciones de la edición de 1993 por Mira que hemos incluido en el Apéndice, punto 7.1.3.

²⁹⁰ Cf. *op. cit.*, nota 10, p. 11.

motivos responden ante todo a un requisito interno a sus creaciones y, sobre todo, a sus criaturas de papel, que rayan con lo patológico y la psicopatía de raíz surrealista.

Dotados de una lucidez poco común, herederos de la gran tradición medieval de los bufones de la corte y de los locos surrealistas, los psicópatas tomeanos se aferran a distintas excrecencias lógicas para ofrecer algún contrapunto salvador a sus desvaríos personales y al universo caótico en el que están sumidos. En esto se parecen mucho a los protagonistas de Kafka que se sirven de herramientas racionales para procurar desenredar los elementos complejos y contradictorios en medio de los cuales se encuentran paralizados, y que pretenden de este modo dar sentido a la situación incomprensible en la se hallan. Basta pensar en Josef K., el banquero, cuya manera de proceder es ante todo hipotética y, en consecuencia, experimental: construye hipótesis y propone múltiples conjeturas con objeto de separar lo falso de lo verdadero, la apariencia de la realidad, tanto en los acontecimientos como en las instituciones y los seres que lo rodean. Nunca mira las cosas de frente, sino que las aborda contorneándolas mediante formulaciones hipotéticas. Las conjeturas, de origen científico y racional tienen, pues, una función tranquilizadora para este personaje que, de repente, se encuentra sumido en un embrollo judicial alógico por completo²⁹¹.

Como bien demuestran los dos fragmentos siguientes, lógica y cálculo estratégico corresponden a un intento de adueñarse una realidad huidiza para no perder el juicio²⁹²:

hace poco comentó [K. está dirigiendo la palabra a Titorelli] que el tribunal es inaccesible para todo tipo de argumentación, *después* ha limitado la validez de ese principio al tribunal oficial y *ahora* dice, incluso, que el inocente no necesita ayuda alguna ante el tribunal. *Abí se produce una contradicción*. Además, *antes* ha dicho que se puede influir personalmente en los jueces, *pero ahora* pone en duda que se pueda llegar a la absolución real, como usted la llama, mediante una influencia personal. *Abí se incurre en una segunda contradicción*.
(91-92)

K. se detuvo y miró al suelo. *Aún* era libre, podía seguir y escapar por una de las pequeñas y oscuras puertas de madera, que no estaban lejos. *Pero eso significaría o que no había entendido o que había entendido pero no quería hacer ningún caso*. Si se daba la vuelta, se tendría que quedar, *pues* habría confesado tácitamente que había comprendido muy bien su nombre y que quería obedecer. Si el sacerdote hubiese gritado de nuevo, K. habría proseguido su camino, *pero* como todo permaneció en silencio, volvió un poco la cabeza, *pues* quería ver qué hacía el sacerdote en ese momento. Se le veía tranquilo en el púlpito, se podía advertir que había notado el giro de cabeza de K. *Hubiera sido* un juego infantil si K. no se hubiese dado la vuelta por completo. Así lo hizo, y el sacerdote le llamó con una señal de la mano²⁹³.
(127)

²⁹¹ Cf. la introducción de Bernard Lortholary a la edición francesa de *El proceso* (*op. cit.*, pp. 10 y ss.).

²⁹² Usamos “perder el juicio” en el sentido de “enloquecer”, por supuesto.

²⁹³ En ambas citas los subrayados son nuestros. Ponen de relieve la estructuración lógica del pensamiento del personaje, sus constataciones, sus hipótesis y su tendencia a fragmentar la realidad en segmentos temporales y en evoluciones potenciales.

Pues bien, el objetivo de los personajes tomeanos es idéntico y la más elocuente prueba de ello se sitúa en la página 73 de *Los misterios de la Ópera*, cuando el Juez le aconseja a la pobre Brígida que le cuente cómo se perdió en los interminables pasillos del Teatro:

[...] en este mundo hay que contarle todo. Sí, sí, no me mire de ese modo, nos conviene contarle todo. Cuantificar todo lo que nos rodea: relojes, bombillas, o tubos fluorescentes. ¿Por qué?, se preguntará usted. Pues porque **en medio de tantas dudas el número es nuestro único consuelo**. Estoy por asegurar que usted no se hubiese sentido tan perdida de haber sabido que en esos pasillos había un total de cuarenta y nueve bombillas azules, treinta y tres tubos fluorescentes y veintidós hornacinas con sus correspondientes relojes²⁹⁴.

Existe por lo tanto una necesidad psicológica interna a tales microexpresiones de la lógica matemática que conviene no desatender, en la medida en que constituyen uno de los reflejos del hondo desasosiego paneuropeo que atormentaba a los expresionistas y las personalidades artísticas vanguardistas en general, heridos todos por circunstancias históricas desastrosas, y que encuentra un nuevo terreno fértil en la obra de Tomeo.

José Luis Calvo Carilla ya ha resaltado el uso similar de la hipótesis en Kafka y en algunos microrrelatos tomeanos, no obstante sin relacionarlo con la idea de una lógica ordenada salvadora en medio del caos y la incertidumbre. Presenta más bien el fenómeno como una de las manifestaciones de lógicas narrativas similares, influidas por los currículos respectivos de ambos escritores, abogados los dos y, en el caso de Tomeo, criminólogo además²⁹⁵, lo que se justifica sin dificultad, pero falta, en nuestra opinión, en este análisis la búsqueda de la motivación profunda del recurso técnico, del resorte filosófico que lo activa.

Con el fin de ilustrar debidamente la aspiración a un equilibrio entre orden y caos por medio de la lógica, nos parece muy útil interesarnos ahora por aspectos prosísticos y argumentales específicos que reflejan sutilmente esta búsqueda de seguridad en el seno de un universo caótico, lo que vamos a hacer, tras una presentación temática, indagando las expresiones de la confusión y las de la claridad matemática en una novela reciente de nuestro autor, *La noche del lobo* (2006), que presenta la ventaja de centrarse en una personalidad turbia, eminentemente psicopática, la de Macario, el jubilado.

La obra parte de un motivo sencillo, que volvemos a sintetizar para mayor claridad: Macario es un modesto pensionista ciberadicto que sobrevive en medio de un páramo y sueña con convertirse en licántropo. Una tarde neblinosa, sale de casa para estirar las piernas y se lastima el tobillo, viéndose obligado a permanecer sentado bajo una marquesina abandonada. Poco después, se percata de que otro hombre, Ismael, un agente de seguros, yace inmovilizado a pocos

²⁹⁴ Subrayamos nosotros.

²⁹⁵ José Luis Calvo Carilla, “El Tomeo más breve”, *art. cit.*, p. 30.

metros de él, por culpa también de un tobillo herido. Aunque no pueden verse, empiezan a dialogar mientras esperan que alguien llegue para socorrerlos.

La diégesis se desarrolla por lo tanto en un ambiente enigmático y surrealista, durante una noche especial en la que “no sirv[en] los parámetros de siempre” (109). La personalidad misma de Macario es extraña puesto que presenta rasgos anormales y sorprendentes sutilmente mezclados con atributos de la normalidad, haciendo de él un personaje ambiguo y “equilibrista” gravado con varios comportamientos límite. Pero más allá de su patología íntima, nos enteramos rápidamente de que se mueve en un universo caracterizado por una permanente tensión dialéctica entre orden y caos, entre lógica matemática y fantasía desenfrenada, entre certidumbre y titubeo, lo que confiere a la novela una geometría peculiar basada en la especularidad entre micro y macrocosmo. Por esta razón, descubrimos a lo largo del diálogo con Ismael reiteradas referencias a un mundo exterior colmado de dudas, ambigüedades, engaños e inseguridades, en otras palabras, a una realidad caótica o, por lo menos, percibida como tal. Son varios los principales episodios de la novela dialogada que traducen esta situación:

- En el capítulo 5, los personajes hablan de los colores, que no existen en la realidad y que solo son “una sensación producida por la energía luminosa que provocan ciertas longitudes de onda” (26). Lo que vemos es, por lo tanto, un engaño. En el mismo orden de ideas, las suposiciones formuladas por Macario acerca de sus respectivos tobillos heridos se derivan de la misma constatación:

[...] podría ser [...] que no estuviésemos tan impedidos como aparentamos. Puede que lo del tobillo sea sólo una excusa. [...] Nos fingimos cojos para estar juntos en medio de la noche y darnos caña el uno al otro. ¿Y si en el fondo no fuésemos más que dos masocas? [...] Puede incluso que esa luna sea una invención de Internet [...]. A lo mejor no existe y todos los aspirantes a hombres lobo la invocamos como una excusa.
(126)

- Macario, al compartir lo que sabe acerca de la luna, subraya sin quererlo la ambigüedad del conocimiento, basado tanto en supersticiones y creencias personales como en datos de origen científico. Cuando aparece la luna llena, el psicópata “siente como si una hermosa mujer le reconfortase y le pasase la mano por la frente” (16) y asegura a Ismael que “cuando la luna estaba en cuarto creciente, [se descubrió] en el espejo con los ojos pardos y oblicuos” (22), aserciones que contrastan rotundamente con la descripción exacta que da de las fases lunares y de las migraciones animales, fijándose en números exactos: “[...] la luna tarda solamente veintisiete días, siete horas y cuarenta y tres minutos en dar la vuelta alrededor de la Tierra” (34). Añade a esto que “durante el plenilunio tiene más poder porque actúa como un canal por el que pasa a los hombres la energía solar.

Hay incluso animales que regulan sus migraciones por el ciclo lunar” (35). Su sabiduría mezcla así sin distinción aparente ciencia y magia u onirismo.

- De entrada, Macario engaña a Ismael diciéndole que se llama Alejandro de la Iglesia. El diálogo entero se desarrolla, pues, bajo la influencia de la mentira y la superchería: Ismael conversa con un interlocutor “enmascarado” y la charla cobra un matiz decididamente espectral y absurdo.
- El psicópata cuestiona las certidumbres de su interlocutor que, a su vez, le hace una pregunta incómoda, poniendo en tela de juicio la estabilidad de sus referencias externas, es decir, de las tradicionales autoridades humanas: “¿Y usted cree que los de Internet dicen siempre la verdad? ¿Y si mezclasen las verdades con las mentiras? ¿Cómo podría distinguir las unas de las otras?” (60). Aquel repite varias veces este esquema del cuestionamiento, por ejemplo en los últimos capítulos de la novela cuando vuelven a hablar de Genoveva, la esposa de Ismael:

¿está usted convencido, lo que se dice realmente convencido, de que la suya le es fiel? ¿Pondría la mano en el fuego? [...] si estuviese en su lugar no me sentiría tan seguro [...] Lo que pasa es que cuando las mujeres tienen el cuello demasiado largo, las cosas cambian. Las posibilidades de que nos engañen son entonces muy altas.
(139-140)

Macario subraya así la debilidad de las certezas humanas.

- El personaje también pone de relieve el carácter inseguro de la identidad, las confusiones que se desprenden de la realidad observable, y presenta varias veces la metamorfosis como una potencialidad, por ejemplo en la secuencia 27, cuando piensa en el cuervo: “ese cuervo que parece encadenado a la marquesina podría planear a gran altura y remontarse como si fuese un águila, con las alas extendidas y las plumas primarias muy separadas. Algunas veces, viéndoles de lejos, Macario los ha confundido incluso con aves de presa” (88-89). Reitera esta idea cuando explica a Ismael que las estrellas “son algo más” que “simples masas de gases con reacciones nucleares” (90). El final del capítulo es asimismo fundamental porque desarrolla el concepto de la identidad como montaje o “*collage*” y la idea de la realidad como engaño a los ojos a través del episodio de la llegada de los astronautas a la luna: Ismael pregunta a Macario si cree “de verdad que aquellos fulanos llegaron tan lejos” y si no opina que “pudo ser un montaje” y este le contesta que “a lo mejor tiene [...] razón” (91). Este discurso conlleva sin ninguna duda la expresión de un temor a la manipulación, sentimiento que vuelve a manifestarse en el capítulo 35: “¿Cómo se las arreglaron Noé y su familia para conservar en buen estado los alimentos de tantas parejas de animales? ¿Por qué los de Internet, cuando hablan del arca, no explican nada al

respecto? ¿Y si [...] esa gente manipulase también la información a la medida de sus intereses?” (115-116).

- El psicópata, influenciado por la presencia inesperada de Ismael, narra anécdotas acerca de agentes, seguros, siniestros y riesgos. Todas ilustran los engaños mutuos que predominan en la sociedad. Habla entre otras cosas de los agentes que no cotizan a la Seguridad Social e intentan cobrar el subsidio de desempleo, de la gente que se inventa latigazos cervicales después de un accidente de tráfico para “estafar a las compañías de seguros” (99) y de un hombre que echó un ratón en su sopa para reclamar indemnizaciones al restaurante donde comía. Ilustra así la convicción de que la realidad, a veces, es distinta de la apariencia.
- Y para terminar, Macario insiste en la debilidad y en las limitaciones del lenguaje humano, en su incapacidad para descifrar realmente lo que son intrínsecamente las cosas, en otras palabras, en la inadecuación entre significante y significado, entre signo y referente. Cuando Ismael propone que lo llame Alex o Alexander, el protagonista loco le contesta: “Llámeme como le salga de las narices [...]. Las rosas tendrían el mismo perfume aunque se llamasen calabazas” (129). En esta perspectiva, pues, las palabras no son más que un engaño, un artificio lingüístico, un medio impotente para reflejar la complejidad de una realidad proteiforme.

Conjuntamente, estas facetas temáticas esbozan un universo hondamente marcado por la inestabilidad de sus referencias, que recuerda las arquitecturas laberínticas del Teatro de *Los misterios de la Ópera* y de la red judicial de *El proceso*. Pero más interesante aún es el hecho de que Tomeo proyecte en la estructura interna, sintáctica y lexicográfica, de su texto el enfrentamiento permanente de la duda –caos desestabilizante– y la certeza –orden tranquilizador–. Para ello, desarrolla en primer lugar el campo semántico del conocimiento, llegando a atribuirle un carácter omnipresente.

El problema epistemológico, fuente de una tensión argumental y léxica que nunca flaqueará en la novela, se plantea enseguida, en las primeras líneas del capítulo 1:

jueves, treinta de noviembre, festividad de San Andrés. Es el último día del mes, *eso lo sabe todo el mundo*. Después de noviembre vendrá diciembre, que tiene treinta y un días y es el último mes del año. Luego vuelta a empezar. *Lo que no sabe mucha gente* es que esta mañana el sol asomó la cabeza exactamente a las siete horas diecisiete minutos y que se pondrá a las dieciséis cincuenta, es decir, a las cinco menos diez²⁹⁶.
(9)

²⁹⁶ Los subrayados son nuestros.

La esfera del conocimiento propia de la obra empieza por lo tanto a estructurarse mediante el contraste: las cosas incontrovertibles y evidentes se oponen a los misterios o a los saberes reservados a una minoría. Tal presentación “orientada” y contrastiva del conocimiento desarrolla implícitamente la idea de una gradación del saber y, en consecuencia, de una vacilación eterna entre duda y certeza. En el texto, el campo semántico del conocimiento está relacionado con los verbos elegidos por el autor, que expresan, o bien el orden de la certeza, o bien el caos de la duda. Los principales infinitivos de certeza son los siguientes: “saber”, “conocer”, “recordar”, “acordarse”, “creer”, “distinguir”, “pensar”, “comprender”, “estar enterado”, “explicar”, “tratarse”, “estar seguro”, “enseñar”, “significar”, “considerar” y “estar convencido”. En cuanto a los verbos que traducen dudas e incertidumbres, son más numerosos: “parecer”, “poder”, “tener probabilidades”, “deber” –suposición–, “comprobar”, “sentir como si”, “suponer”, “tener que”, “soñar”, “sospechar”, “esperar”, “aclarar”, “vislumbrar”, “pretender”, “imaginarse”, “tener la impresión”, “adivinar”, “soler” y “reconocer”. Y es aún más extenso el campo asociativo²⁹⁷ vinculado a esta problemática. Basta con elegir casualmente una secuencia de la novela para percatarse de ello. Leamos por ejemplo la veintitrés:

en el horizonte, más o menos²⁹⁸ encima del pueblo, se enciende y se apaga una luz. Alguien nos está haciendo señales, **piensa**²⁹⁹ Ismael. Pero la luz se apaga y luego ya no vuelve a encenderse.

-Vamos a ver -empieza a explicar Macario-, antes que nada necesito **saber** qué estrellas está usted mirando. **Recuerde** que todavía no puedo verle. Póngase de cara al pueblo y eche la cabeza hacia atrás.

Ismael **sabe** que el pueblo queda a sus espaldas, pero piensa que no vale la pena darse la vuelta.

-**Ya** estoy -dice, levantando la voz.

-Muy bien, los dos estamos mirando ahora hacia el norte. Eso significa que, poco más o menos, estamos viendo el mismo trozo de firmamento. ¿Ve usted esa estrella que tiene encima de la cabeza?

Ismael se toma un poco de tiempo antes de responder, como si realmente estuviese escudriñando el cielo.

-**Ya** la veo -miente por fin.

-Pues esa estrella **es nada menos que** la Estrella Polar. Es la más brillante de la Osa Menor. Si se fija bien, verá que a su alrededor parecen girar todas las demás.

-**La verdad es que** es hermosa -dice Ismael, sin dejar de frotarse las mejillas.

Macario responde que no solamente es hermosa, sino también útil, porque **señala** a los hombres dónde está el Polo Norte.

-Gracias a esa estrella -dice- muchos hombres pudieron orientarse y encontrar el camino de regreso a casa.

Ismael se decide por fin a levantar la mirada al cielo.

-Lo que pasa -reconoce- es que no sé dónde ve usted una osa.

²⁹⁷ Hablamos de campo asociativo y ya no de campo semántico porque en aquel pueden caber verbos, adjetivos, sintagmas nominales, etc.

²⁹⁸ Los elementos subrayados constituyen todas referencias a las nociones de duda, relatividad, mentira, matización, precisión, equívoco, en suma, al ámbito de la inestabilidad caótica.

²⁹⁹ Los términos en negrillas ilustran las ideas opuestas a las anteriores, ideas de certeza y verdad, de absoluto, de convicción, resultantes de un universo ordenado y lógico.

Macario le echa la culpa a la luna llena, que no deja ver todas las estrellas.

-Además -añade-, la silueta de las constelaciones es algo que tiene que adivinarse.

-A lo mejor sólo pueden adivinarlas ustedes, los poetas líricos -dice Ismael.

-Un poco más a la izquierda -sigue explicándole Macario- está la Osa Mayor. Esta constelación tiene siete estrellas. Las cuatro de la derecha, que forman un rectángulo, **representan** el jamón de la osa, y las tres de la izquierda **representan** el rabo.

-**Que yo sepa** -dice Ismael, dándose palmadas en los muslos-, las osas no tienen rabo. Por lo menos, la que yo he visto en el zoo no tiene rabo ni nada que se le parezca.

-No es tan largo como el de los gatos, pero también lo tienen -dice Macario.

Admite, de todos modos, que tanto la Osa Mayor como las demás constelaciones podrían llamarse también de otro modo.

-Lo que sí puedo decirle es que todas tienen su historia. Fíjese, por ejemplo, la que tenemos poco más o menos encima de la cabeza, que es la constelación de Taurus. ¿La ve usted?

Ismael apoya la espalda en la pared de piedras que delimita el camino y cierra los ojos.

-**No** -responde.

-¡Craak, craak, craak! -grazna el cuervo.

(78-80)

El predominio de un vocabulario teñido de escepticismo responde a la clave interpretativa que encontramos al inicio de la novela: “De todos modos, tampoco hay que suponer que en este mundo se han acabado todos los misterios y que los hombres están hoy en condiciones de comprenderlo todo” (17). Dicha aserción del narrador presenta de entrada el conocimiento como un engaño o una utopía y afirma la realidad de la duda y del misterio.

Mas el enfrentamiento de la certeza y de la incertidumbre no se limita al desarrollo de los campos semántico y asociativo arriba mencionados, sino que además determina el comportamiento verbal de la instancia narrativa y del psicópata en su globalidad. El narrador nunca se contenta con la primera apariencia de lo observable e intenta explicar los fenómenos lo más acertadamente posible. Sus palabras son escasamente definitivas, las matiza y ejemplifica, buscando así una mejor adecuación con la realidad circundante y clarificando los actos de los personajes para el narratario. El uso frecuente de expresiones y de locuciones coordinantes explicativas como “dicho de otro modo”, “es decir”, “lo que quiere decir es que”, “esto es”, “en el fondo” o “quiere dar a entender”, descubre esta necesidad de exactitud y de verdad, de captación del mundo por la lógica explicativa, pero también pone de relieve el carácter problemático de la interpretación de la realidad.

En cuanto al psicópata, ofrece la misma polaridad lingüística puesto que, por un lado, se sirve a menudo, como emblemas de la certeza, de refranes y proverbios, de expresiones lexicalizadas, de adverbios de afirmación –“seguro”, “evidentemente”, “claro”, “naturalmente”, “verdaderamente”, “sí”, “bueno”, “seguramente”–, del tiempo verbal del imperativo, de distintas

modalidades epistémicas y de la recitación de saberes enciclopédicos, pero, por otro, usa constantemente adverbios de posibilidad, duda o probabilidad –“quizás”, “posiblemente”, “igual”, “probablemente”, “acaso”–, locuciones adverbiales –“sin embargo”, “no obstante”–, definiciones negativas –“X no es...”–, conjunciones coordinantes adversativas que aportan el significado de contraposición de los dos segmentos unidos –“pero”, “sino”, “mas”, “aunque”–, la conjunción subordinante condicional –“si”–, preguntas que se pierden en el vacío³⁰⁰ y tiempos verbales de la hipótesis –condicional, subjuntivo y futuro de conjetura–, sinónimos todos de incertidumbre, de duda corrosiva. En esta perspectiva, también son sugerentes su gusto por el oxímoron y la unión de contrarios³⁰¹, y el hecho de que sea capaz de pronunciar ineptias en un discurso rebotante de articuladores lógicos.

Bien se percibe a través de todos estos elementos la constatación de que el universo parece ante todo caótico y enigmático, igual que determinados rasgos de la personalidad patológica del protagonista principal, y que el ser humano concienciado procura con todas sus fuerzas serenarse ordenando y formulando lógicamente sus ideas o aplicando a la realidad circundante filtros de interpretación lógicos. Aparece al respecto una disparidad nítida entre el personaje licántropo de Macario y el agente de seguros, un hombre sentimental, prosaico y materialista, preocupado por su mujer y por su vehículo abandonado en el pueblo. A diferencia de aquel, Ismael es muy aficionado a la televisión, gordo y poco culto. También es temeroso e ingenuo, aunque está dotado de sentido común. Su obcecación y simplicidad le impiden percibir dicho enfrentamiento entre caos y orden y, en consecuencia, sentir la necesidad de encontrar respuestas y alivio en cualquier razonamiento lógico, de ahí la importancia del otro personaje, que desempeña el papel de revelador de verdades escondidas y fundamentales, a la vez que ilustra patéticamente la honda inseguridad propia de la especie humana.

En el mismo orden de ideas y para completar lo dicho, vale la pena dedicarle unas líneas a la estructura del diario redactado por otro personaje tomano alucinado, el protagonista de *El canto de las tortugas*. Reproduce a gran escala el fenómeno tan reiterado en las obras de Tomeo de la división racional por partes, puesto que a cada día o fecha de escritura pueden corresponderle varias secciones claramente diferenciadas por cifras o letras y blancos tipográficos. Así pues, por ejemplo, las páginas que remiten al día del 29 de marzo vienen organizadas en tres bloques

³⁰⁰ La mayor parte de las preguntas formuladas por los protagonistas y por el narrador no reciben respuestas. Véanse, por ejemplo, las páginas 48 y 103 de la edición que seguimos.

³⁰¹ Vuelven aquí los *leitmotiv* tomanos ya analizados del sistema que avanza retrocediendo y de la escalera que sube bajando. También aparecen frases oximorónicas de este tipo: “la verdad, y se lo digo con todo el respeto del mundo, es que parece mentira que las jirafas sólo tengan siete vértebras en el cuello” (141).

distintos, enumerados 1, 2 y 3³⁰². En cuanto a las páginas dedicadas a los acontecimientos del 14 de abril, se dividen en tres apartados, 1, 2 y 3, pero la segunda sección se encuentra además subdividida en trece puntos caracterizados por las letras del alfabeto, de A a LL³⁰³. De manera similar, a la fecha del 25 de mayo le corresponden, además de las dos secciones principales, 1 y 2, cuatro “interrogantes” (116), “primero”, “segundo”, “tercero” y “cuarto”, señalados como tal³⁰⁴. Este esfuerzo ostensible de dominio de los elementos, de superación del caos interior que representa el hecho de escuchar alucinaciones auditivas y transcribirlas en un diario bien estructurado, desemboca pese a todo en otra expresión del desorden, ya que, de repente, a continuación del 31 de mayo, surge la fecha fantástica del 32 de mayo. Ello no impide que el personaje siga compartimentando el tiempo en días y secciones, pero deja espacio a la expresión de su caos interior a través de una prolongación del mes de mayo hasta el día 56. Justifica poéticamente esta intrusión de la locura en la sucesión regular y apaciguadora de los días del año explicando que “necesit[a] creer que contin[úan] metidos en el mes de mayo porque [le] asusta entrar en el mes de junio y ver cómo van pasando los días sin que la primavera se decida a regresar. Se trata de una forma de dar a esa ingrata un poco más de tiempo” (135).

Todas estas técnicas, estos acercamientos, basados en lógicas conocidas con objeto de limitar el alcance de lo que no está bajo control, evocan de manera extraña –extraña por la proximidad incontestable– a los personajes y narradores kafkianos y más específicamente, una vez más, a *El proceso*, en cuya trama se repiten con frecuencia los tres adverbios “probablemente” –40 ocurrencias–, “naturalmente” –35 ocurrencias– y “aparentemente” –10 ocurrencias–. Bernard Lortholary ha notado el fenómeno y lo dilucida muy acertadamente, apuntando que

estos dos adverbios [está hablando de naturalmente y probablemente] señalan obviamente un esfuerzo desesperado por tranquilizarse frente a una realidad que no es natural ni verosímil. Pero manifiestan sobre todo que la naturaleza de dicha realidad es precisamente el trampantojo, la apariencia engañosa³⁰⁵.

Más que de enfrentamiento, cabe hablar, por lo tanto, de intromisiones o de tensiones entre principios opuestos que, a la fuerza, se compenetran en la existencia de los personajes tomeanos y kafkianos. De ahí procede una verdadera cultura de la inestabilidad, de la relatividad y de la perspectiva plural, digna de los pensadores más escépticos. La sabiduría del protagonista de Tomeo, perdido entre lógica matemática y caos, entre apariencia y realidad, es una sabiduría de la interrogación y del no afirmar. Inscribe lo real en un proceso de revaluación constante sin

³⁰² Javier Tomeo, *El canto de las tortugas*, Barcelona, Anagrama, 1998, pp. 26 y 27, respectivamente.

³⁰³ Cf. *idem*, pp. 53-55.

³⁰⁴ *Idem*, pp. 116-117.

³⁰⁵ Bernard Lortholary, *Le procès, op. cit.*, p. 15: “ces deux adverbes marquent à l’évidence un effort désespéré pour se rassurer, en face d’une réalité qui n’est ni naturelle ni vraisemblable. Mais surtout, ils manifestent que la nature de cette réalité est précisément le faux-semblant, l’apparence trompeuse”.

conseguir, pese a sus esfuerzos, atribuirle un orden, vencido por los brotes insistentes de una no lógica que dificulta la búsqueda de la Verdad y el conocimiento. En estas condiciones, no en vano surge un inevitable paralelo con filósofos escépticos como el griego Pirrón de Elis o los ingleses George Berkeley y David Hume, ya que todos luchan contra la pretensión aristotélica del conocimiento de la naturaleza auténtica de las cosas, en una actitud antidogmática. Desde su posición dubitativa, aporética, a igual distancia de la afirmación y de la negación, ven más allá de las tradicionales distinciones entre el bien y el mal, entre lo verdadero y lo falso, entre la lógica y lo inexplicable. No consideran la duda como sinónimo de exclusión de la búsqueda de la verdad, sino como condición previa de dicha búsqueda. En otras palabras, “ser escéptico (es decir, ‘zetético’, investigador) no significa necesariamente volver la espalda a la Verdad: significa admitir que esta solo consiste, en este mundo, en la *búsqueda* de la Verdad”³⁰⁶. Así deben entenderse los vaivenes y las zozobras de los personajes tanto tomeanos como kafkianos en un universo arduo de descifrar y frente a un destino no menos legible.

Para terminar nuestra pesquisa en busca del rechazo de las lógicas tradicionales, conviene agregar a este capítulo algunas observaciones acerca del desfase a veces notorio entre el objeto narrado y la manera de narrarlo, en otras palabras, entre el contenido y la forma. Ya hemos mencionado repetidas veces el surgimiento de una suerte de nueva objetividad en el seno de las obras expresionistas. Responde al anhelo de los creadores por concienciar al espectador o al lector y, además del esfuerzo por enseñar lo que la decencia y el pudor pedirían callar, puede cobrar en los textos literarios la forma de una disparidad provocativa entre el objeto y la narración, que tiene como consecuencia, en la mayoría de los casos, chocar la sensibilidad del lectorado.

El fenómeno es corriente en la prosa kafkiana y perfectamente analizado por Ernst Fischer en uno de sus ensayos publicado, junto con otros escritos, bajo el título *Literatura y crisis de la civilización europea. Kraus, Musil, Kafka*:

lo excitante en el método empleado por [...] Kafka es la intencionada falta de concordancia entre aquello que es narrado y la forma como es narrado, la contradicción entre lo extraordinario del acontecimiento y lo protocolario del relato que del mismo se hace³⁰⁷.

Desaparece así la lógica narrativa que quiere que lo espantoso, lo sentimental, lo pasional, es decir, todo lo que suscita emociones violentas, sea contado con palabras extremas, adaptadas a la

³⁰⁶ André Verdan, *Le scepticisme philosophique*, Paris, Bordas, 1971, p. 143: “être sceptique (c’est-à-dire “zetétique”, chercheur) ce n’est pas forcément tourner le dos à la Vérité: c’est admettre que celle-ci ne consiste, en ce monde, que dans la *recherche* de la Vérité”.

³⁰⁷ Ernst Fischer, *Literatura y crisis de la civilización europea. Kraus, Musil, Kafka*, Pedro Madrigal (trad.), Barcelona, Icaria, 1984, p. 149.

intensidad de los sentimientos provocados por el tema tratado. El narrador kafkiano reviste una neutralidad y ataraxia que le permiten mantener a distancia el elemento perturbador y dar de este un reflejo literario frío e indiferente, fingidamente objetivo. Cuando transcribe fielmente las explicaciones del oficial de *En la colonia penitenciaria*, así como la ausencia de reacción del explorador, conserva la calma, contentándose con relatar los hechos:

al vibrar, rasga con la punta de las agujas la superficie del cuerpo, estremecido a su vez por la Cama. Para permitir la observación del desarrollo de la sentencia, la Rastra ha sido construida de vidrio. La fijación de las agujas en el vidrio originó algunas dificultades técnicas, pero después de diversos experimentos solucionamos el problema. Le diré que no hemos escatimado esfuerzos. Y ahora cualquiera puede observar, a través del vidrio, cómo va tomando forma la inscripción sobre el cuerpo. ¿No quiere acercarse a ver las agujas?

El explorador se levantó lentamente, se acercó, y se inclinó sobre la Rastra.

—Como usted ve —dijo el oficial—, hay dos clases de agujas, dispuestas de diferente modo. Cada aguja larga va acompañada por una más corta. La larga se reduce a escribir, y la corta arroja agua, para lavar la sangre y mantener legible la inscripción. La mezcla de agua y sangre corre luego por pequeños canalículos, y finalmente desemboca en este canal principal, para verterse en el hoyo, a través de un caño de desagüe.

El oficial mostraba con el dedo el camino exacto que seguía la mezcla de agua y sangre. Mientras él, para hacer lo más gráfica posible la imagen, formaba un cuenco con ambas manos en la desembocadura del caño de salida, el explorador alzó la cabeza y trató de volver a su asiento, tanteando detrás de sí con la mano³⁰⁸.

Es evocador este fragmento y permite entender cómo funciona la mirada objetiva de la instancia narradora y con qué objetivo mantiene esta fría distancia emocional. Se trata de una especie de deformación expresionista al revés, que remite a un negativo de un cuadro como *El grito* de Edvard Munch, de expresividad tan potente. De la hiperbolización hemos pasado a la aniquilación del objeto. De hecho, da la impresión de que el oficial está hablando de una máquina para fabricar bolígrafos o salchichas y que el explorador escucha las explicaciones con cierto aburrimiento, lo que tiene por efecto amplificar la sensación horrorizada del lector ante tal discordancia. Así pues, paradójicamente, la carencia de todo sentimiento en la narración frente a la máquina asesina produce un resultado cuyo aspecto subjetivo —los sentimientos de asco y horror— se encuentra completamente hiperbolizado, aún más, quizás, que si el narrador hubiese expresado desaprobación y repugnancia ante la barbaridad del objeto.

Dicho procedimiento no es ajeno a la prosa de Tómeo y, más particularmente, a sus microrrelatos, aunque no llega a la fuerza extrema y la frecuencia del procedimiento kafkiano. Buenas muestras de ello son los textos XIV y XVI de *Historias mínimas*, un compendio de microrrelatos atípicos que el autor escribía en los primeros años de su carrera y gustaba de llamar

³⁰⁸ Franz Kafka, *Obras completas, op. cit.*, vol. 2, pp. 714-715. Pertenecen a la misma tendencia el final de *La condena*, el inicio y el final de *La metamorfosis*, o cuentos como “Un fratricidio” y “Un sueño”.

“textos psicopáticos”³⁰⁹, antes de publicarlos bajo un título menos heterodoxo. Ambas miniaturas o minipiezas teatrales son de naturaleza fantástica³¹⁰ y se centran en la temática de la muerte violenta y de la pulsión suicida, una materia que no deja indiferente a nadie y suscita siempre sentimientos exacerbados.

El primer microrrelato pone en escena a dos amigos, Ramón y Eugenio. Aquel es un hombre desesperado y frustrado, que padece cada día un poco más y ya tiene en su haber una tentativa fracasada de suicidio. Eugenio, “fastidiado por el talante de su amigo” (39) decide “comprobar hasta qué punto Ramón es sincero” (39) en su malestar y le propone la solución definitiva y radical del tiro en la sien. “Se dirige al pequeño secreter, abre un cajón y extrae un revólver plateado” (39). Ramón acepta el arma y, antes de cometer el gesto fatal, pregunta: “¿No te importaría que me pegase un tiro aquí mismo? ¿No temes por tus alfombras?”. A lo que contesta Eugenio: “Te diré, en secreto, que mis alfombras no son persas auténticas. Pero date prisa, suicídase ahora mismo. El té se está enfriando” (40). En estas réplicas aparece claramente el desfase entre fondo, o asunto, y forma expresiva que nos interesa. En unas pocas líneas, la materia pasa de una situación banal y trágica a un acontecimiento grotesco, ya que lo trágico aparece sometido a la burla en la última réplica que hemos citado. De hecho, la conclusión de Eugenio, más preocupado por su infusión que por la muerte próxima de su amigo, esconde un intertexto aleatorio, implícito, bastante sorprendente por la proximidad que tiene con el texto de Tomeo: el *Macbett* (1972) de Ionesco y, más precisamente, dos escenas de esta parodia del famoso *Macbeth* shakespeariano. La primera ofrece la imagen disonante de un gaseosero que propone sus bebidas en medio de un campo de batalla apocalíptico³¹¹, mientras que la segunda presenta a Duncan y Lady Duncan asistiendo a decapitaciones masivas tomando el té y comiendo pastelillos³¹². La colusión eficiente de la muerte y del recreo denota en Ionesco un anhelo por atenuar paródicamente la muerte de Cawdor en la tragedia de Shakespeare y por resaltar satíricamente la crueldad absoluta de los dictadores. En Tomeo pierde la escena sus matices paródicos, pero mantiene el alcance satírico, orientado esta vez hacia el blanco de la banalización de la muerte. Así rebajado y puesto en un contexto de indiferencia notoria, el suicidio de Ramón aparece aún más terrible y trágico, y el autor no para allí: incrementa el carácter grotesco de la

³⁰⁹ Javier Tomeo, *Historias mínimas*, Barcelona, Anagrama, 1996. La expresión aparece en la Nota del Editor firmada por Jorge Herralde, uno de los primeros editores que apoyó a Tomeo en sus inicios.

³¹⁰ Consideramos que lo fantástico es sinónimo de irrupción de un conflicto entre dos órdenes de realidad coincidentes e inconciliables, y que expone la transgresión de un contexto cotidiano mediante la manifestación de un universo paralelo que no tropieza con los mismos límites. Cf. Rosalba Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento, 2008, pp. 26-30. Para más detalles, véase el capítulo 5.2., “Alucinaciones, choques de perspectivas y provocaciones”, dedicado específicamente, en su primera parte, a la presencia de lo fantástico en la obra de Tomeo y a su relación con el surrealismo.

³¹¹ Eugène Ionesco, *Macbett*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 23-24.

³¹² *Ídem*, pp. 51-53.

situación al concluir el microrrelato con una ruptura repentina de la lógica racional y la aparición de un efecto fantástico. Ramón “apoya el cañón en la sien derecha, cierra los ojos y antes de que EUGENIO pueda impedirselo, aprieta el gatillo. La bala le perfora el cráneo, *pero él continúa de pie, firme sobre sus dos piernas*”³¹³ (40). Frente a esta imposibilidad ontológica, la instancia narrativa responsable de las didascalias no parece perturbada y sigue describiendo fría y neutralmente el segundo disparo fracasado y la “suprema perplejidad” (40) del suicida, que suspira contemplando tras la ventana “el renovado milagro de la primavera” (41) y sintiendo los latidos de su corazón, lo que pone de relieve, además de la transgresión de los parámetros de la realidad, lo horroroso y trágico de la situación, de la desesperanza humana que no encuentra fin, ni siquiera en la aniquilación. Tal sangre fría, que Calvo Carilla no duda en calificar como la manifestación de una “retórica residual, insensible ante las flaquezas y emociones humanas”³¹⁴, desfasado por completo con la lógica más natural, permite así al autor acentuar la absurdidad de las existencias frustradas, así como el sometimiento del hombre a leyes naturales inmutables y que no controla, sean estas fuerzas vitales o asoladoras del destino.

En cuanto a la segunda historia mínima seleccionada, se basa en una situación y experiencia mortal que combinan dos patologías complementarias, a saber, el deseo de autoaniquilación y la pulsión asesina. En una “barbería de barrio” (44), un cliente cansado de la vida decide someterse a la navaja de un barbero “de nariz aguilina y mirada ávida” (44) que parece haber contenido durante mucho tiempo una locura homicida y casi vampírica. Al contrario de los clientes habituales, que tienen fobia del cuchillo, aquel se muestra aliviado por haber encontrado, por fin, a un profesional que fuese capaz de no “defraudar[lo]” (44). La conjunción de ambas locuras en un lugar al fin y al cabo muy banal es el elemento imprescindible a la liberación de las pulsiones suicidas y asesinas de los personajes, reprimidas durante numerosos años. Así pues, cuando el cliente dice al barbero: “puede usted acabar lo que empezó”, este “se tapa los ojos con la mano izquierda y cercena limpiamente la fatigada cabecita del cliente, que muere sin proferir un grito” (45). Aquí también llama la atención el tono neutro de las didascalias intermedias, que se contentan con describir las acciones una tras otra, sin juzgar ni mostrar sentimiento alguno frente al *crescendo* de la violencia:

BARBERO. (*Afilando concienzudamente la navaja en el sentador.*) [...]
 (*Inclinándose sobre el rostro del CLIENTE.*) [...]
 (*Llevándose el primer grano por delante, que empieza a sangrar.*) [...]
 (*Cortando el segundo grano.*) [...]
 (*Agrandando la herida.*)
 (44-45)

³¹³ El subrayado es nuestro.

³¹⁴ José Luis Calvo Carilla, “El Tomeo más breve”, *art. cit.*, p. 30.

El mismo tono caracteriza el intercambio de palabras entre los dos protagonistas, lo que, en conjunto, delata la potencia de la transgresión puesta en escena y echa nueva luz sobre las problemáticas de la expresión de las pulsiones en una sociedad tan codificada como la nuestra y de la tentación suicida. Asistimos a una suerte de hiperbolización negativa y fantástica del fenómeno por el silencio que parece tener tanto impacto como la leyenda *gore* que constituye el intertexto implícito del microrrelato tomano: la historia del barbero londinense Sweeney Todd, uno de los primeros asesinos en serie, que es objeto de varios filmes en la época del cine mudo y en la actualidad³¹⁵, así como de una comedia musical de Stephen Sondheim, de 1979, *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*.

Además de estos microrrelatos, podemos traer a colación tres títulos que aparecen en el compendio tomano de cuentos *Los nuevos inquisidores*, “El apartamento”, “El poeta asesino” y “Visita al lobo feroz”. Los tres textos se centran, asimismo, en el tema ya citado de la muerte violenta narrada con una frialdad ilógica por completo. En el primero, descubrimos a un soltero que vive en una zona industrial y cuenta en forma autodiegética los pequeños acontecimientos de su vida monótona. Describe su manía del cómputo³¹⁶ y los ruidos que hacen los vecinos de la vivienda, en un lenguaje que no carece de vulgaridad y expresiones lexicalizadas muy populares. Y de repente, en medio de las referencias a una mancha de humedad en el techo –“Mira, mira, cómo crece la muy puta” (79)–, a una novia del pasado –“Aquella pájara, por cierto, acabó poniéndome una cornamenta de aquí te espero” (81)– y a los insultos de Orestes y Juana –“Cada dos o tres días ese matrimonio arma una trifulca de padre y muy señor mío” (83)–, aparece la muerte de un vecino, que el hombre considera una “sorpresa”:

una tarde de verano, mientras el violinista estaba tocando un vals, se oyó [...] como un bombazo que sobresaltó a todo el mundo. Me asomé por la ventana y vi al vecino del ático primera despanzurrado sobre la claraboya. Hubo comentarios para todos los gustos. [...] Cualquiera sabe qué es lo que le pasó a ese tipo por la cabeza.
(84-85)

Sin ninguna empatía por la viuda y el huérfano, el soltero anuncia el hecho y se permite incluso, en los párrafos siguientes, juzgarlos culpables del acontecimiento. Tal ausencia de sentimientos tiene por efecto resaltar las características patológicas de su personalidad, unas características que se muestran al desnudo en las tendencias paranoicas finales del relato y en la lucha desesperada del hombre por “resistir” (86) la lenta e inexorable invasión de la locura.

³¹⁵ *Sweeney Todd* de George Dewhurst en 1926; *Sweeney Todd* de Walter West en 1928; *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* de George King en 1936; *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* de Terry Hughes y Harold Prince en 1982; *The Tale of Sweeney Todd* de John Schlesinger en 1998; *Sweeney Todd* de David Moore en 2006 y *The Demon Barber of Fleet Street* de Tim Burton en 2007.

³¹⁶ Respecto del sentido de esta atracción por los números, véase el capítulo anterior.

En cuanto al segundo texto breve, “El poeta asesino”, se centra en la figura de un poeta cruel, suerte de Pascual Duarte, que decide matar a su perro por ser demasiado optimista y “parece[r] convencido de que [...] podemos llegar al lugar donde cada día empieza la luz” (177). “Así que para ahorrarle decepciones le quit[a] el seguro a la escopeta y le descerraj[a] un tiro en la cabeza” (177). La actitud resueltamente pesimista, nihilista y mecánica del hombre, en las antípodas de todo sentimiento y comportamiento poéticos, contrasta con el “buen humor” (178) de la persona que, unos segundos después de la matanza, empieza a tocar el acordeón. Una vez más, por lo tanto, se exagera mediante la frialdad de la voz narrativa, la crueldad horrorosa del hombre. En esta perspectiva, es por otra parte llamativa la yuxtaposición de acciones que, en la mente del personaje, parecen “tener un peso idéntico” cuando en realidad no lo tienen en absoluto. Por ello al disparo le subsigue la tajante frase conclusiva: “Luego me siento otra vez bajo la encina y en este preciso instante alguien que debe de estar de buen humor empieza a tocar el acordeón” (177-178), como si no existiese diferencia alguna entre matar, sentarse y escuchar música.

Estas coordenadas específicas se repiten en el último microrrelato que nos interesa, “Visita al lobo feroz”, dado que desarrolla y expone la *hybris* mortífera de un periodista que parece confundir realidad y mundo imaginario. Igual que un niño, vive en un “país de las maravillas” en el que los lobos acogen a la gente en sus hogares, la invitan a “pasar al salón” (206) y conceden entrevistas. Frente a la incredulidad e incompreensión de su amigo Nicanor, se enfada y amenaza desde su universo fantástico y usando el léxico del cuento infantil: “en ese caso, despídete de este mundo y muere ahora mismo como un bellaco” (207). Lo golpea con “la espada que hace tres años [le] regaló [su] tío abuelo” (207), pero el gesto, lúdico en un principio, tiene consecuencias definitivas al decapitar a Nicanor. El personaje-narrador no parece sorprendido por el dramático impacto real de lo que no era más que un juego y comenta sin emoción: “Me sorprende lo fácil que resulta decapitar a un hombre. La cabeza rueda escaleras abajo. El muy cretino continúa sonriendo. A juzgar por la expresión de su rostro, tampoco cree en su propia muerte. Tiene que pasar media hora antes de que se decida a cerrar los ojos” (207). Resultan evidente y eminentemente provocativas la apatía e insensibilidad del protagonista, llegando a acentuar el grado de su patología íntima, pero llamando también la atención del lector sobre la permeabilidad de las fronteras entre realidad y fantasía y sobre las repercusiones a veces trágicas que el mundo imaginario puede tener en la esfera de la experiencia inmediata.

Todas estas rupturas de la lógica del sentimiento o, como mínimo, de la lógica de expresión de este llevan, igual que en el expresionismo kafkiano, a una potenciación de determinados afectos del lector frente a lo inhumano, así como a una hiperbolización negativa de temáticas y

actitudes naturalmente repulsivas, tales como la crueldad, el placer sádico y demás patologías de la personalidad.

4.6. Subjetivaciones y desinhibiciones radicales

Al criterio de la objetividad renovada señalado unas páginas atrás le corresponde a menudo en las creaciones expresionistas una apertura, si no completa, por lo menos muy importante y sugerente, a una “sinceridad radical” que, como bien señala José Luis Calvo Carilla, “afecta, ante todo, al tratamiento del personaje”, un ser que suele presentar una “naturaleza psíquica que a veces estalla violentamente y a veces se repliega en su fibra más sentimental y emotiva” y “cuyo carácter resulta una función del instinto”³¹⁷. En otras palabras, las instancias narrativas y los protagonistas aparecen en el expresionismo en su más franca expresión, desinhibidos, como si se hubiesen quitado las máscaras acomodaticias de lo cotidiano y hubiesen recuperado un funcionamiento en adecuación con sus pulsiones más íntimas. Responden así todos al “grito expresionista”, idóneamente ilustrado por el famoso cuadro de Edvard Munch, del que Paul Hadermann dice que “transmite una intensidad de la vida subjetiva con más vigor que ningún otro estilo del pasado hubiese mostrado antes”³¹⁸ y que, en determinadas circunstancias, puede resultar chocante para el lector poco acostumbrado a la expansión libre de los instintos. Evidentemente, dicho fenómeno y su repercusión de naturaleza traumática en el espectador o el lector alcanzará cumbres en el surrealismo, tan influido por la noción de afanosa búsqueda del impacto a través de expresiones más que explícitas de los pensamientos lúbricos, las pulsiones asesinas, y del gusto sospechoso por los cuerpos amputados –entre otras perversidades–. En el expresionismo, se trata más bien de conseguir una adecuación de la producción artística con una realidad psíquica determinada, que lleva a los escritores y demás artistas a enseñarlo todo sin reserva pudibunda, aún lo feo, vulgar, macabro y bajo propios de la especie humana, considerando estos aspectos degradantes como componentes necesarios –necesarios porque reales– de la globalidad de una realidad íntima³¹⁹. La interioridad sincera es la esfera que atrae a

³¹⁷ José Luis Calvo Carilla, *La mirada expresionista*, *op. cit.*, pp. 61 y 62.

³¹⁸ Paul Hadermann, “Expressionist Literature and Painting”, *art. cit.*, p. 112: “[...] the Expressionist cry can express both joy and pain, but [...], in any case, it conveys an intensity of subjective life with more vigor than was ever shown by any style of the past, preventing, precisely on account of this, the birth of a truly unique Expressionist ‘style’”.

³¹⁹ Véanse las explicaciones de Hadermann al respecto (*idem*, p. 113): “[...] ya no se trataba de reproducir el mundo exterior, ni siquiera de verlo ‘a través de un temperamento’ y analizar las impresiones así obtenidas; al contrario, se trataba de expresar una realidad más auténtica y más profunda. [...] Lejos de corresponderse con la búsqueda de uno mismo o con una renuncia ascética, esta actitud era dictada por una necesidad compartida de adaptarse a la nueva imagen de la vida, del mundo y del hombre –esencialmente cambiantes, inestables y dinámicos– transmitida tanto por las ciencias como por las humanidades” (“[...] it was no longer a question of reproducing the external world, not even of viewing it ‘through a temperament’ and analyzing the impressions thus obtained; on the contrary, it was one

los expresionistas y esta tendencia se entiende perfectamente pensando en su anhelo por ver más allá de las apariencias y los acondicionamientos, esperando así encontrar la esencia y la verdad de los seres.

Sería legítimo ver en esta atracción por la franqueza una nueva manifestación de la “*paradoxia epidémica*”³²⁰ expresionista, ya que encontramos entre los grandes principios del arte modernista y vanguardista en general y del expresionismo en particular las ideas de antimimesis y de captación subjetiva de lo real, al lado de la reivindicación de una nueva forma de objetividad. Parece de hecho contradictorio buscar una sincera y renovada adecuación a la realidad a través de su captación por una conciencia individual. Sin embargo, según creemos, se puede entender esta paradoja aparente refiriéndonos a un pasaje clave de *La deshumanización del arte* en el que José Ortega y Gasset diferencia la sensibilidad humana, en la que “repercut[e]n las angustias y alegrías del prójimo”³²¹ y la sensibilidad artística, capaz de percibir los objetos puros y deshumanizados. Así pues, lo que se rechaza con vehemencia es la subjetividad de procedencia y cuño romántico-simbolistas, la sentimentalidad fácil y de “baja categoría”, pero en ningún caso la captación subjetiva de fragmentos de la realidad por el prisma de una conciencia creadora; se acepta sin problema el sello de la personalidad artística y su necesaria proyección en la obra –subjetivación y antimimesis–, siempre que evite el juego con el *pathos*, considerado eminentemente vulgar. Distinguiendo los fines –una visión más sincera y, consecuentemente, más objetiva de la esencia de los seres– de los medios –su percepción subjetiva por el filtro de una conciencia individual “educada” y visionaria, rimbaldiana, de alguna forma–, se reconcilian por lo tanto estas nociones que hubiésemos podido considerar contradictorias.

A esta opción por una sinceridad sin tabúes le corresponde, como parece lógico y como podemos intuir desde las primeras líneas de este capítulo, un recurso casi unánime de los expresionistas a las teorías psicoanalíticas que Freud desarrolla en la misma época. Es así como las pulsiones, el inconsciente y los sueños se adueñan de los espacios de la ficción, incluso a menudo sin que sepamos si los artistas han tenido un acceso directo a los escritos del médico austriaco, como bien ilustra el caso de Kafka.

La desinhibición elegida por las instancias narrativas y erigida como modelo de comportamiento desemboca con frecuencia en la aceptación y la ficcionalización de cambios repentinos de actitud en los protagonistas y, en consecuencia, en la adopción de unas líneas

of expressing a more authentic and profound reality. [...] Far from corresponding to self-searching or ascetic renunciation, this attitude was dictated by a common need for conforming to the new image of life, the world and man –essentially changing, unstable and dynamic– conveyed by the sciences as well as the humanities”).

³²⁰ Remitimos aquí a la definición de esta expresión propuesta en el capítulo 4.4., “Del buen uso de la paradoja y la contradicción”.

³²¹ *Op. cit.*, p. 359.

argumentales y psicológicas que dejan espacio a sorpresas múltiples. Estas tienen como función ilustrar la opacidad de la psique humana y lo hacen por medio de la aparición de los abismos insondables del inconsciente, así como de la aquiescencia de los autores al surgimiento de unas conductas irracionales, desequilibradas e íntimamente dislocadas. Los claroscuros emocionales adquieren de esta manera una prepotencia que nunca habían tenido antes. Testigos son de esta tendencia varias obras y, sobre todo, numerosas posturas personajísticas de Franz Kafka, Ramón del Valle-Inclán, José Luis Gutiérrez Solana, Thomas Mann y Alfred Döblin o, en el expresionismo más tardío, de Camilo José Cela o Ramón J. Sender³²². Estos autores se interrogan sobre el sujeto y su misteriosa constitución y organización interna, sobre aquellos mecanismos que serían susceptibles de dar algún sentido a proceder de difícil explicación. Buscando esbozos de respuesta detrás de las apariencias engañosas, no dudan en poner de relieve las contradicciones de la realidad íntima y, más específicamente, psíquica, algo que no se limita a los artistas contaminados por el expresionismo, sino que vuelve a aparecer, por ejemplo, en las personalidades patológicas de un Luis Buñuel, a imagen y semejanza de Francisco Galván, el psicótico machista de la película *Él* (1952), cuyo caso sirvió de ilustración a Jacques Lacan en un seminario que versaba sobre paranoia.

Aunque el trastorno psicológico tajante del personaje buñueliano lo sitúe claramente en el ámbito del surrealismo, merece la pena dedicarle un párrafo de síntesis para recordar en qué medida constituye una concreción interesante del claroscuro emocional mencionado, dado que *Él* era la película preferida de Javier Tomeo³²³. Francisco Galván es en apariencia un hombre perfectamente normal y sensato, puro y ejemplar, que va a misa, invita amigos a cenar, se casa y lleva a su mujer de luna de miel, pero su romanticismo y sus aspectos convencionales esconden una celotipia, una violencia y un egocentrismo enfermizos. En unos pocos minutos y repetidas veces en la película, es capaz de pasar de la ternura enamorada y apasionada a los gritos, los golpes y la amenaza, imponiendo así a su mujer Gloria unas condiciones de vida intolerables. La

³²² Cf. José Luis Calvo Carilla, *La mirada expresionista*, op. cit., pp. 14, 40 y 66. La estética del claroscuro, en otras palabras, la combinación de principios contradictorios emigrará más tarde a las obras de los teatros del absurdo. Eugène Ionesco, por ejemplo, explicará: “es hundiéndome en lo banal, empujando a fondo, hasta sus últimos límites, los clichés más gastados del lenguaje de todos los días cómo he intentado alcanzar la expresión de lo extraño en el que me parece que está inmersa toda la existencia. Trágico y farsa, prosaísmo y poesía, realismo y fantástico, cotidiano e insólito, he aquí quizás los principios contradictorios (no hay teatro sin antagonismos) que constituyen las bases de una construcción teatral posible. De este modo quizás pueda aparecer lo no-natural, en su violencia, natural, y aparecer lo demasiado natural no naturalista” (“c’est en m’enfonçant dans le banal, en poussant à fond, jusque dans leurs dernières limites, les clichés les plus éculés du langage de tous les jours que j’ai essayé d’atteindre à l’expression de l’étrange où me semble baigner toute l’existence. Tragique et farce, prosaïsme et poétique, réalisme et fantastique, quotidien et insolite, voilà peut-être les principes contradictoires (il n’y a de théâtre que s’il y a des antagonismes) qui constituent les bases d’une construction théâtrale possible. De cette façon, peut-être, le non-naturel peut apparaître, dans sa violence, naturel, et le trop naturel apparaître non naturaliste”; cf. *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 15).

³²³ Nos dijo Tomeo en una entrevista inédita que le hicimos el 17 de marzo de 2010 en Zúrich que *Él* era, junto con *El ángel exterminador*, su película preferida. La definió como “un estudio sobre el fenómeno de los celos patológicos, que es insuperable”.

primera escena del largo *flash-back* en el que el espectador descubre la verdad de Galván muestra, por ejemplo, a los cónyuges recién casados en el tren que los lleva de viaje a Guanajuato. En plena luz, Francisco besa a Gloria, dejándonos así imaginar su próxima unión carnal, pero de repente y como si estuviese respondiendo al oscurecimiento del espacio, se aparta de ella y empieza a interrogarla sobre la intimidad de sus relaciones anteriores con otros hombres. Gloria permanece en silencio, lo que termina enloqueciendo a Francisco. Sin embargo, la secuencia acaba pese a todo con el arrepentimiento del hombre y un tierno abrazo. Buñuel se esfuerza por lo tanto en diseccionar los comportamientos de su protagonista con la mayor sinceridad posible. No duda en poner en escena sus pulsiones más viles, sus delirios interpretativos y sus alucinaciones, así como su necesidad de dominar y de sentirse adulado. Sitúa al espectador en el corazón mismo de los tormentos de Francisco Galván, sin ocultarle nada de la etiología de su encierro final en un convento, afirmándose así como una entidad capaz de percibir el asunto tratado sin dejarse llevar por la tradición, la moral o el prejuicio³²⁴ y en esto radica su proximidad con la radical desinhibición de los expresionistas.

La conjunción de esta apuesta por una franqueza completa y de distintos motivos freudianos implica forzosamente una expansión de todo lo relacionado con los instintos y, en consecuencia, de la presencia y del desarrollo de las facetas degradantes, a veces incluso animales, que caracterizan al ser humano³²⁵. Ahora bien, tal aspecto temático requiere un uso específico de la lengua, que sea apto para reflejar esta liberación del hombre, incluso en sus peores pulsiones. Por esta razón no son exentas, ni mucho menos, las creaciones expresionistas de vulgaridades de todo tipo, groserías, obscenidades, impertinencias y bestialidades llamativas.

Todos estos motivos ocupan en la obra de Kafka un lugar privilegiado: *El castillo*, entre otros, rebosa de escenas y descripciones que ilustran de una manera u otra la libertad expresiva de los instintos primarios y la búsqueda, por parte del autor, de una renovada adecuación desinhibida con lo real, con sus aspectos más feos y contradictorios inclusive. Piénsese en el retrato que la instancia narrativa kafkiana propone de la dueña de la posada en la que se aloja K.: esta mujer fuerte, hija del herrero, que suele “esta[r] en todas partes, en la sala, en la cocina, en el establo, en

³²⁴ No olvidemos que Buñuel definía el objetivo de la máquina cinematográfica como un “ojo sin tradición, sin moral, sin prejuicios, capaz, sin embargo, de interpretar por sí mismo”. Cf. José Francisco Aranda, *Luis Buñuel, biografía crítica*, Lumen, Barcelona, 1975, p. 378.

³²⁵ José Luis Calvo Carilla, refiriéndose al personaje senderiano de Saila, habla de una “libre expansión instintiva” (*La mirada expresionista, op. cit.*, p. 66), característica que también es propia del Pascual Duarte celiano (*idem*, pp. 38-39). Explica el crítico que “esta concepción bestial –y, por lo tanto, radicalmente amorala, asocial, arreligiosa– del ser auténticamente humano tiene raíces anarquistas y [que] con ella se identificó en fechas tempranas el expresionismo alemán, familiarizado desde 1900 con *La interpretación de los sueños* y otras teorías freudianas, que pudieron leer en su lengua original nada más publicadas, y que llevaron a primer plano el mundo de los instintos y de la animalidad en su estado más puro” (66).

el patio”³²⁶ sin parar, mientras que el trabajo de su marido consiste en “fumar en pipa, escuchar a los huéspedes, vaciar la pipa y de vez en cuando coger una cerveza”³²⁷, está ahora en la cama, suspirando y quejándose, pensando con nostalgia en recuerdos del pasado:

yacía sobre la espalda con los miembros extendidos, era evidente que la respiración le causaba molestias, pues había arrojado el edredón. En la cama presentaba un aspecto más juvenil que vestida, pero el gorro de dormir de fino encaje que llevaba, a pesar de que era muy pequeño y no se ajustaba debido a su peinado, despertaba la compasión al destacar el decaimiento de su rostro.
(96)

El narrador no procura esconder las ambigüedades del personaje femenino, tan fuerte por un lado y tan débil por otro, ya que su vida parece depender de los tres objetos que le quedan de Klamm, su amante de hace veinte años: una fotografía, un chal y un gorro. Hay en esta presentación del personaje una sinceridad enternecedora, que vuelve a aparecer, por ejemplo, y con matices caricaturescos, en la descripción del padre de Amalia, Olga y Barnabás:

Amalia estaba de nuevo en la habitación, pero se encontraba alejada, en la mesa de los padres, allí alimentaba a la madre, que no podía mover sus brazos reumáticos y al mismo tiempo dirigía la palabra al padre para que tuviese un poco de paciencia con la comida, que iría con él en seguida para darle de comer. Pero no tuvo éxito con su advertencia, pues el padre, ansioso por tomarse la sopa, superó su debilidad física e intentó ya sorberla de la cuchara, ya beberla del plato, y gruñía enojado al no conseguir ni lo uno ni lo otro, la cuchara quedaba vacía mucho antes de llegar a la boca, mientras que la barba colgante se sumergía en la sopa, goteando y salpicando hacia todas partes menos hacia la dirección adecuada.
(229)

La voz narrativa no se esfuerza en salvar al hombre, al presentarlo en la decrepitud impuesta por la vejez, y esto no es más que una ilustración entre muchas de la actitud sin complacencia de aquella. En la misma perspectiva, cabe añadir a su franqueza un placer no disimulado en insistir en las dimensiones animales de los protagonistas, tal como hace cuando habla de los criados de Klamm y de su comportamiento indigno en el albergue:

pero los campesinos no la dejaban [a Olga], habían inventado un baile cuya protagonista era Olga; danzaban a su alrededor en corro y al lanzar un grito común salía uno del corro, aferraba la cadera de Olga con una mano y la remolineaba; el corro giraba cada vez más deprisa, los gritos, como resuellos hambrientos, se tornaron paulatinamente en uno solo; Olga, que al principio había querido romper el corro sonriente, se tambaleaba de mano en mano con el pelo suelto.
– Ésa es la gentuza que me envían –dijo Frieda, y se mordió con ira sus finos labios. [...] su presencia me trastorna. Apenas sé de qué he hablado hoy con usted, señor agrimensor, si fue de algo malo, perdóneme, la presencia de esa gente es la culpable: es lo más despreciable y repugnante que conozco y a ellos les tengo que servir cerveza. Cuántas veces le he tenido que pedir a Klamm que los envíe a casa; si tengo que soportar a los criados de otros señores, al menos

³²⁶ *El castillo*, op. cit., p. 103.

³²⁷ *Ídem*, p. 104.

podría tener consideración conmigo, pero todo ha sido en vano, una hora antes de su llegada se abalanzan como el ganado en el establo. Pero ahora deben irse realmente al establo, que es el sitio al que pertenecen.
(51-52)

K. y Frieda tampoco se salvan del resalto de lo animal en el ser humano. El narrador describe así una de las escenas de su pasión amorosa:

ella buscaba algo y él buscaba algo, furiosos, dibujándose extrañas muecas en sus rostros; buscaban horadando el pecho del otro con la cabeza, y sus abrazos y sus cuerpos violentamente entrelazados no les hacían olvidar, sino que les recordaban el deber de buscar; como perros desesperados que escarban en el suelo, así escarbaban en sus cuerpos e, irremediabilmente decepcionados, para sacar algún resto más de felicidad, deslizaron sus lenguas por el rostro ajeno. Sólo el cansancio logró calmarlos y que se mostrasen mutuamente agradecidos.
(59-60)

La desinhibición kafkiana se expresa también y quizás con más determinación aún en su narrativa breve, en la que los vicios, las desgracias, el instinto y las pulsiones se encuentran sin cesar revelados y desenmascarados: autosuficiencia frívola –“Camino de casa”, en *Contemplación*–, duda existencial –“Compañero de viaje”, en *Contemplación*–, superficialidad cruel –“El rechazo”, en *Contemplación*–, soledad agobiante –“Desdicha”, en *Contemplación*–, crueldad y odio del padre hacia su hijo –*La condena*; *La metamorfosis*–, misteriosos sueños difíciles de interpretar –“Un médico rural”, en *Un médico rural*–, perversidad humana –“Chacales y árabes”, en *Un médico rural*–, juicios arbitrarios –“Once hijos”, en *Un médico rural*–, pulsión asesina insondable –“Un fratricidio”, en *Un médico rural*–, sueños inquietantes –“Un sueño”, en *Un médico rural*– y omitimos muchos. Hay que agregar a esta lista un aspecto importante, que se manifiesta de forma no despreciable en *El proceso*: la sensualidad lasciva y animal. De hecho, en varias ocasiones, Josef K. se deja llevar por impulsiones eróticas violentas, por ejemplo cuando abraza a la señorita Bürstner: “la estrechó en sus brazos y la besó en la boca, luego ávidamente por todo el rostro, como un animal sediento que introduce la lengua en el anhelado manantial. Finalmente la besó en el cuello, a la altura de la garganta: allí dejó reposar sus labios un rato”³²⁸. Esta suerte de vampirismo lujurioso vuelve a aparecer cuando K. conoce a Leni, la enfermera del abogado Huld:

ayudándose con las rodillas, trepó por el cuerpo de K con la boca abierta; K la miró consternado, ahora que estaba tan cerca notó que despedía un olor amargo y excitante, como a pimienta; ella atrajo su cabeza, se inclinó sobre ésta y lo mordió y besó en el cuello, luego mordió incluso su pelo³²⁹.

Existe por lo tanto en la prosa kafkiana todo un caudal de pulsiones a las que los personajes no pueden ni intentan resistir. Vienen completadas por la presencia frecuente de los sueños, a los

³²⁸ *El proceso*, op. cit., p. 23.

³²⁹ *Ídem*, p. 68. Introducimos algunas modificaciones en la traducción propuesta por Librodot por parecernos excesivamente alejada del texto original.

que Kafka concedía una suma importancia en su existencia personal, ya que describía con esmero su vida intelectual nocturna en su *Diario* y se percibía a sí mismo como un puente entre los mundos antagónicos del día y de la noche: “soy ciudadano de ese otro mundo que está con el mundo ordinario en la misma relación que el desierto con una comarca agrícola. [...] El sueño revela la calidad, la concepción permanece muy detrás”³³⁰. De ahí derivan las atmósferas oníricas que caracterizan numerosas escenas de sus ficciones, empezando con la resistencia a los parámetros espacio-temporales tradicionales que singulariza el inicio de *El castillo*.

Todos estos ejemplos demuestran hasta qué punto la liberación expresionista del hombre en su verdadera naturaleza encuentra una resonancia duradera en la obra de Kafka. Sin embargo, nos es forzoso reconocer que tiene ciertos límites en cuanto a la traducción puramente lingüística del reino de lo pulsional. Si bien el autor checo no cierra los ojos ante las facetas animales e irracionales del ser humano, no se resuelve a aprehenderlas mediante un uso instintivo y totalmente liberado de las palabras y, más específicamente, de los registros menospreciados y estimables de la expresión humana. Se resiste a la vulgaridad y la grosería, alejándose así en parte de las tendencias más genuinamente expresionistas y manteniendo una cierta distancia entre sus instancias narrativas y sus personajes. En este sentido, muestra más prudencia y circunspección que, por ejemplo, un Valle-Inclán, tan propenso a dejar en boca de sus criaturas de papel su lenguaje natural, por muy vulgar que sea³³¹, o que un ilustrador y escritor como Alfred Kubin – que, por otra parte, era amigo suyo³³² –, autor de dibujos y textos onírico-fantásticos muy negros, goyescos a su manera, centrados en una humanidad animal sometida a fuerzas pulsionales incontrolables, guiada por deseos lúbricos y obsesionada por la idea de una muerte cercana³³³. Las creaciones de Kafka resultan ser, con excepción de *La colonia penitenciaria*, mucho menos atrevidas que las del austriaco, que no dudaba en afirmar en 1931: “Basta una mirada para cerciorarme de que existe algo elemental y vivo. Sondeo su empuje y observo de paso el fondo de su abismo, creo ahí donde otros han cerrado los párpados desde hace tiempo, cegados por su horrible resplandor”³³⁴.

³³⁰ Gustav Janouch, *Conversations avec Kafka*, Maurice Nadeau, 1978, p. 91: “je suis citoyen de cet autre monde qui est avec le monde ordinaire dans le même rapport que le désert avec une contrée agricole. [...] Le rêve révèle la qualité, la conception reste bien en arrière” (citado por Jacqueline Sudaka-Bénazéraf, *art. cit.*, p. 209).

³³¹ Véanse las obras valleinclanescas de la posguerra como *Divinas palabras*, *Luces de bohemia* o *Tirano Banderas*, que recuperan, resucitan, el dinamismo espontáneo de los personajes y la expresión de sus instintos más turbulentos.

³³² Cf. Gérard-Georges Lemaire, *Kafka et Kubin*, Paris, La Différence, 2002.

³³³ Véanse las reproducciones de Kubin que proponemos en el Apéndice, punto 7.3.3.

³³⁴ Traducimos partiendo del francés: “un regard suffit à m’assurer qu’il existe quelque chose d’élémentaire et de vivant. J’en éprouve la poussée et j’observe par la même occasion le fond de son gouffre, je crée, là où d’autres ont depuis longtemps fermé les paupières, éblouis par son horrible éclat” (Alfred Kubin, *Fragment d’une image*, en *Le travail du dessinateur*, Paris, Allia, 1999, p. 85). Cf. Daniel S. Larangé, “L’animal, l’homme et le monstre dans l’univers onirique d’Alfred Kubin. Du bestiaire à la tératologie humaine”, *Sociétés et Représentations*, vol. 1, núm. 27, 2009, pp. 141-154.

Como corolario a esta expresión de las pulsiones, de una suerte de humanidad arcaica y auténtica, se encuentra también a veces una marcada gestual, por lo general inconsciente y, en consecuencia, reveladora de realidades profundas. Quizás sea su importancia en las obras de Kafka el elemento determinante que permite compensar lo que la expresión verbal no transmite a nivel emocional y con función catártica, puesto que alcanza, según unos especialistas, un nivel más que significativo³³⁵. Resaltaba al respecto Gustav Janouch que el autor mismo –y no solo sus personajes– había desarrollado todo un sistema complejo de signos físicos:

Kafka tiene grandes ojos grises bajo unas densas cejas oscuras. Su cara morena es muy vivaz. Kafka habla a través de su rostro.

Siempre que puede sustituye las palabras por un movimiento de la musculatura facial. Una sonrisa, una contracción de las cejas, el fruncimiento de su estrecha frente, un asomar o aguzar los labios... Todo ello son movimientos capaces de sustituir frases articuladas.

Franz Kafka ama los gestos y por eso economiza con ellos. Sus ademanes no son una duplicación de las palabras que transcurre paralela a la conversación, sino las unidades significativas de un lenguaje gestual igualmente autónomo, un medio de comunicación³³⁶.

Tal sensibilidad al lenguaje corpóreo, poco estudiada en las creaciones kafkianas, desemboca prosísticamente hablando en una auténtica dramaturgia constituida por “notaciones precisas relativas al tono, la mímica, las miradas, los gestos, los movimientos”³³⁷ que se erigen como respuestas perfectas a uno de los aspectos de la naturaleza profunda del expresionismo: la proclividad a la teatralización, que Walter von Hollander señalaba ya en 1917 aseverando que “el expresionismo está más dispuesto que ningún otro arte al juego teatral. Ambos tienen en común la corporeidad como causa y la puesta al desnudo como consecuencia”³³⁸.

Teóricamente hablando, se suele considerar que los signos quinésicos conforman un sistema de signos independiente del lenguaje y que puede mantener con este tres tipos de relación: la acentuación, la contradicción y la sustitución. En otras palabras, los gestos, las mímicas y los movimientos son susceptibles de apoyar los contenidos verbales, de desmentirlos, revelando así la existencia de falacias subyacentes, e incluso, en los casos más extremos, de suplir una expresión

³³⁵ Cf., entre otros, Leopoldo La Rubia de Prado (*op. cit.*, pp. 217-222 y 261), Walter Benjamin (*op. cit.*, pp. 200-202) y Bernard Lortholary (prólogo a *Dans la colonie pénitentiaire et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 1991, pp. 18-19 y prólogo a *Le procès*, *op. cit.*, pp. 16-17).

³³⁶ Gustav Janouch, *Conversaciones con Kafka*, Barcelona, Destino, 1999, pp. 47-48.

³³⁷ Así lo dice Bernard Lortholary en su introducción a *Le procès*, *op. cit.*, p. 16: “notations précises concernant le ton, la mimique, les regards, les gestes, les déplacements”. Menciona el fenómeno sin profundizar en su análisis.

³³⁸ Traducimos basándonos en las versiones alemana e inglesa que Paul Hadermann da de esta frase en “Expressionist Literature and Painting”, *art. cit.*, p. 139: “keiner Kunst ist der Expressionismus gemässer als der Schauspielkunst. Körperlichkeit als Urgrund und Entblössung als Folge wären beiden gemeinsam”; “Expressionism is more congenital to acting than to any other art. Both have in common corporeality as the cause and exposure as the consequence”.

oral balda³³⁹. A modo de ilustración, concentrémonos en el episodio del arresto de Josef K. en *El proceso* que, para mayor claridad y porque no hemos encontrado análisis de tales especificidades, citamos *in extenso*, subrayando todas las referencias a signos quinésicos³⁴⁰:

en ese instante le **asustó** tanto una llamada de la habitación contigua que **mordió el cristal del vaso**.

—El supervisor le llama —dijeron.

Sólo había sido el **grito** lo que le había asustado, ese **grito corto, seco, militar**, del que jamás hubiera creído capaz a Franz. La orden fue bienvenida.

—¡Por fin! —exclamó, **cerró el armario y se apresuró a entrar en la habitación contigua**.

Allí estaban los dos vigilantes que le **conminaron** a que volviera a su habitación, como si fuera algo natural.

—¿Pero cómo se le ocurre? —**gritaron**—. ¿Cómo pretende presentarse ante el supervisor en mangas de camisa? ¡Le dará una paliza y a nosotros también!

—¡Al diablo con todo! —**gritó K**, que ya **había sido empujado hasta el armario ropero**—. Cuando se me asalta en la cama no se puede esperar encontrarme en traje de etiqueta.

—No le servirá de nada resistirse —dijeron los vigilantes, quienes, siempre que K gritaba, **permanecían tranquilos, con cierto aire de tristeza, lo que le confundía y, en cierta medida, le hacía entrar en razón**.

—¡Ceremonias ridículas! —**gruñó** aún, pero **cogió una chaqueta** de la silla y **la mantuvo un rato entre las manos, como si la sometiera al juicio de los vigilantes. Ellos negaron con la cabeza**.

—Tiene que ser una chaqueta negra —dijeron.

K **arrojó la chaqueta al suelo** y dijo:

—Aún no se puede tratar de la vista oral.

Los vigilantes **sonrieron**, pero no cambiaron de opinión:

—Tiene que ser una chaqueta negra.

—Si eso contribuye a acelerar el asunto, me parece bien —dijo K, que **abrió el armario, buscó un buen rato** entre los trajes y por fin **sacó su mejor traje negro**, un chaqué que por su elegancia había causado impresión entre sus amigos. A continuación, **sacó también una camisa y comenzó a vestirse cuidadosamente**. Creyó haber logrado un adelanto al comprobar que los vigilantes habían olvidado que se aseara en el baño. Los **observaba** para ver si se acordaban, pero naturalmente no se les ocurrió; sin embargo, Willem no olvidó **enviar a Franz al supervisor** con la noticia de que K se estaba vistiendo. Una vez vestido tuvo que **atravesar, pocos pasos por delante de Willem, la habitación contigua**, ya vacía, y **entrar en la siguiente**, cuya puerta, de dos hojas, estaba abierta. Esta habitación, como muy bien sabía K, había sido ocupada hacía poco tiempo por una mecanógrafa que solía salir muy temprano a trabajar y llegaba tarde por las noches, y con la que K apenas había cruzado algunas palabras de saludo. Ahora la mesilla de noche había sido desplazada desde la cama hasta el centro de la habitación para servir de mesa de interrogatorio, y **el supervisor se sentaba detrás de ella. Tenía las piernas cruzadas y apoyaba un brazo en el respaldo de la silla**. En una de las esquinas de la habitación había **tres jóvenes que contemplaban las fotografías de la señorita Bürstner, colgadas de la pared**. Del picaporte de la ventana, que permanecía abierta, colgaba una blusa blanca. **En la ventana de enfrente se encontraban de nuevo los dos ancianos, pero la reunión había**

³³⁹ Cf. Tadeusz Kowzan, “El signo en el teatro”, en María del Carmen Bobes Naves (ed.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 121-153.

³⁴⁰ Elegimos las negrillas para señalar las manifestaciones concretas de lo quinésico en el texto y el subrayado para poner de relieve los fragmentos en los que la instancia narrativa construye poco a poco la noción de ambigüedad relacionada con el lenguaje corpóreo.

aumentado, pues detrás de ellos destacaba un hombre con la camisa abierta, mostrando el pecho, que no paraba de retorcer y presionar con los dedos su perilla pelirroja.

—¿Josef K? —preguntó el supervisor, tal vez sólo para captar su atención dispersa.

K asintió.

—¿Le han sorprendido mucho los acontecimientos de esta mañana? —preguntó el supervisor y, como si fueran elementos necesarios para el interrogatorio, **desplazó con ambas manos algunos objetos que había sobre la mesilla: una vela, una caja de cerillas, un libro y un acerico.**

—Así es —dijo K, y le invadió una sensación de bienestar por haber encontrado al fin a un hombre razonable con el que poder hablar sobre su asunto—. Ciertamente, estoy sorprendido, pero de ningún modo muy sorprendido.

—¿No muy sorprendido? —preguntó el supervisor, y **puso ahora la vela en el centro de la mesilla, mientras agrupaba el resto de los objetos a su alrededor.**

—Es posible que no me interprete bien —**se apresuró a especificar**—. Quiero decir... —aquí K **se interrumpió y buscó una silla**—. ¿Puedo sentarme? —preguntó.

—No es lo normal —respondió el supervisor.

—Quiero decir —**dijo ahora K sin más pausas**— que me ha sorprendido mucho, pero como llevo treinta años en el mundo y he tenido que abrirme camino solo en la vida, estoy endurecido contra todo tipo de sorpresas, así que no las tomo por la tremenda. Especialmente la de hoy, no.

—¿Por qué no especialmente la de hoy?

—No quiero decir que lo considere todo una broma, para ello me parecen demasiado complicadas todas las precauciones que se han tomado. Tendrían que participar todos los inquilinos de la pensión y también todos ustedes, eso me parece rebasar los límites de una broma. Por eso no quiero decir que se trata de una broma.

—En efecto —dijo el supervisor y **se dedicó a contar las cerillas que había en la caja.**

[...]

K **miró fijamente** al supervisor. ¿Acaso recibía lecciones de un hombre que probablemente era más joven que él? ¿Le reprendían por su sinceridad? ¿Y no iba a saber nada de su detención ni del que la había dispuesto? **Se apoderó de él cierta excitación, fue de un lado a otro, siempre y cuando nada ni nadie se lo impedía, se subió los puños de la camisa, se tocó el pecho, se alisó el pelo, pasó al lado de los tres señores,** dijo «esto es absurdo», por lo que éstos se volvieron y le contemplaron con amabilidad, pero serios, y, finalmente, **se paró ante la mesa del supervisor.**

—El fiscal Hasterer es un buen amigo mío —dijo—, ¿le puedo llamar por teléfono?

—Por supuesto —dijo el supervisor—, pero no sé qué sentido podría tener hacerlo, a no ser que quisiera hablar con él de algún asunto particular.

—¿Qué sentido? —**gritó K,** más confuso que enojado—. ¿Pero, entonces, quién es usted? Usted pretende encontrar algún sentido y procede de la manera más absurda. Esto es para volverse loco. Estos señores me han asaltado y ahora están aquí sentados o pasean alrededor y me obligan a comparecer ante usted como si fuera un colegial. ¿Qué sentido tendría llamar a un fiscal si, como indican las apariencias, estoy detenido? Bien, no llamaré por teléfono.

—Pero hágalo —dijo el supervisor, y **extendió la mano en dirección al receptor,** donde estaba el teléfono—, por favor, llame.

—No, ya no quiero —dijo K, y **se acercó a la ventana.** Desde allí podía ver a las personas de enfrente, quienes ahora, al ver aparecer a K en la ventana, se sintieron algo perturbadas en su papel de tranquilos espectadores. **Los**

ancianos querían levantarse, pero el hombre que estaba detrás de ellos los tranquilizó.

—¡Allí hay unos mirones! —gritó K hacia el supervisor y los señaló con el dedo—. ¡Fuera de ahí!

Los tres retrocedieron inmediatamente unos pasos, los dos ancianos se colocaron, incluso, detrás del hombre, que con su ancho cuerpo los tapaba. Por los movimientos de su boca se podía deducir que estaba diciendo algo, aunque incomprensible desde la distancia. Pero no llegaron a desaparecer del todo, más bien parecían esperar el instante en que pudieran acercarse a la ventana sin ser notados.

—¡Gente impertinente y desconsiderada! —dijo K al volverse hacia la habitación. El supervisor probablemente asintió, al menos así lo creyó K al dirigirle una mirada de soslayo. Aunque también era posible que no hubiera escuchado, pues había extendido una de sus manos en la mesa y parecía comparar los dedos. Los dos vigilantes estaban sentados en un baúl cubierto con un paño decorativo y frotaban sus rodillas. Los tres jóvenes habían colocado las manos en las caderas y miraban alrededor sin fijarse en nada. Había un silencio como el que reina en una oficina vacía.

—Bien, señores —dijo K, pues le pareció que él era quien lo soportaba todo sobre sus hombros—, de su actitud se puede deducir que han concluido con mi asunto. Soy de la opinión de que lo mejor sería no pensar más sobre si su actuación está justificada o no y terminar el caso reconciliados, con un apretón de manos. Si comparten mi opinión, entonces, por favor... —y se acercó a la mesa del supervisor alargándole la mano.

El supervisor elevó la mirada, se mordió el labio y miró la mano extendida de K. Aún creía K que el supervisor la estrecharía, pero éste se levantó, cogió un sombrero que estaba sobre la cama de la señorita Bürstner y se lo colocó cuidadosamente con las dos manos, como hace la gente cuando se prueba un sombrero nuevo.

[...]

—¿Cómo? —gritó K, y miró asombrado a los tres. Aquellos jóvenes tan anodinos y anémicos, que él aún recordaba sólo como grupo al lado de las fotografías, eran realmente funcionarios de su banco, no colegas, eso era demasiado decir, y demostraba una laguna en la omnisciencia del supervisor, aunque, en efecto, se trataba de funcionarios subordinados del banco. ¿Cómo no se había dado cuenta antes? **Hasta qué punto había concentrado la atención en el supervisor y en los vigilantes, que había sido incapaz de reconocer a esos tres: al torpe Rabensteiner, siempre agitando las manos, al rubio Kullych, con los ojos caídos, y a Kaminer, con su sonrisa insoportable, producto de una distrofia muscular crónica.**

—¡Buenos días! —dijo K, pasado un rato, y ofreció su mano a los señores, que se inclinaron correctamente—. No les había reconocido. Bien, entonces nos vamos juntos al trabajo, ¿no?

Los tres jóvenes asintieron solícitos y sonriendo, como si hubieran estado esperando ese momento durante todo el tiempo, sólo cuando K echó de menos su sombrero, que se había quedado en su cuarto, se apresuraron, uno detrás del otro, a recogerlo, de lo que se podía deducir cierta perplejidad. K permaneció en silencio y vio cómo se alejaban a través de las dos puertas abiertas, el último, naturalmente, era el indiferente Rabensteiner, que se había limitado a adoptar un elegante trote corto. Kaminer le entregó el sombrero, y K tuvo que decirse expresamente, lo que, por lo demás, era necesario con frecuencia en el banco, que la sonrisa de Kaminer no era intencionada, que en realidad era incapaz de sonreír intencionadamente. En el recibidor, la señora Grubach, que no aparentaba ninguna conciencia culpable, abrió la puerta de la calle a todo el grupo, y K, como muchas veces, se quedó mirando la cinta de su delantal, que ceñía innecesariamente su poderoso cuerpo. Una vez fuera,

K, con el reloj en la mano, y para no aumentar el retraso de media hora, decidió llamar a un taxi. Kaminer **se acercó corriendo** a una esquina para llamar a uno, pero mientras los otros dos aparentemente intentaban distraer a K, Kullych **señaló repentinamente la puerta de enfrente, en la que acababa de aparecer el hombre con la perilla pelirroja, quien quedó algo confuso, ya que ahora se mostraba en toda su estatura, por lo que retrocedió hasta la pared y se apoyó en ella.** Los ancianos aún estaban en las escaleras. K se enfadó con Kullych por haber llamado la atención sobre el hombre al que ya había visto antes y al que incluso había esperado.

—No mire hacia allí —**balbuceó**, sin darse cuenta de lo llamativa que resultaba esa forma de expresarse cuando se dirigía a personas maduras. Pero tampoco era necesaria ninguna explicación, pues **acababa de llegar el coche, así que se sentaron y partieron.** En ese instante, K se acordó de que no se había percatado de la partida del supervisor y de los vigilantes, el supervisor le había ocultado a los tres funcionarios y ahora los funcionarios habían ocultado, a su vez, al supervisor. Eso no denotaba mucha serenidad, así que K se propuso observarse mejor. No obstante, se dio la vuelta y se inclinó por si todavía existía la posibilidad de ver al supervisor y a los vigilantes. Pero recuperó en seguida su posición original sin siquiera haber intentado buscar a alguien, reclinándose cómodamente en uno de los extremos del asiento del coche. Aunque no lo aparentaba, habría necesitado ahora algo de conversación, pero los señores parecían cansados. Rabensteiner **miraba hacia la derecha**, Kullych **hacia la izquierda** y sólo Kaminer estaba a su disposición con sus **muecas**, y hacer una broma sobre ellas, por desgracia, lo prohibía la humanidad.

Como bien se ve, los más mínimos detalles de movimiento de los personajes se señalan, así como determinadas mímicas del rostro y algunas entonaciones. Nos interesa específicamente el papel particular desempeñado por estos datos en la economía general del texto porque enseguida se observa que proyectan sobre el episodio de la detención un aura específica que no es ajena al tratamiento kafkiano de la lógica analizado en el capítulo anterior de nuestra investigación. No se limitan a poner en contexto las acciones, sino que traicionan emociones y sentimientos no verbalizados de los protagonistas. K., **asustado**, muerde el cristal del vaso en el que está bebiendo aguardiente; **seguro de sí mismo y de su autoridad absoluta**, el supervisor está sentado en medio de una habitación con las piernas cruzadas y un brazo apoyado en el respaldo de su silla; K., **nervioso**, se mueve de un lado a otro del cuarto, se sube los puños de la camisa y se alisa el pelo; muy **aburridos**, los tres jóvenes del banco esperan con una mirada vacía y las manos apoyadas en las caderas; etc. Todas las expresiones corporales utilizadas por Kafka forman parte de una gestualidad común en Europa y evocan actitudes interiores fácilmente identificables por un lector de nuestro continente, constituyendo verdaderos “estereotipos mimogestuales”³⁴¹. Y así están analizadas por Josef K., el funcionario, siguiendo la lógica representativa a la que lo ha ido acostumbrando su cultura centro-europea. Por esta razón deduce de la falta de implicación y

³⁴¹ Expresión propuesta en francés —“stéréotypes mimogestuels”— por Dominique Bourgain en su artículo “Problèmes épistémologiques et variations socio-culturelles dans l’étude de la mimogestualité communicante”, en Jacques Soubeyroux (dir.), *Le geste et sa représentation. Littérature et arts d’Espagne (XVIIe-XXe siècle)*, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 1998, p. 16.

la ausencia de miradas del supervisor –“había extendido una de sus manos en la mesa y parecía comparar los dedos”–, de los movimientos repetitivos de los vigilantes –“frotaban sus rodillas”– y de la actitud despreocupada y de espera de los jóvenes que “han concluido con [su] asunto” y propone una reconciliación general mediante un caluroso apretón de manos. Pero descubre que su razonamiento lógico y sus inferencias son erróneos: el supervisor y los vigilantes no están para representar una comedia y ha sido engañado por un lenguaje corpóreo que ha interpretado mal. Y las ambigüedades no paran ahí, puestas de relieve primero por la sonrisa fija de Kaminer, que puede entenderse de manera inexacta si no se sabe que procede de “una distrofia muscular crónica”, y en segundo lugar por el hábil fingimiento de K. que, nervioso, justo después de haberse inclinado “por si todavía existía la posibilidad de ver al supervisor y a los vigilantes”, se “reclin[a] cómodamente en uno de los extremos del asiento del coche”, enseñando una calma olímpica.

En consecuencia, cuando el gesto no viene acompañado por la palabra, puede ser interpretado falsamente e, igual que el lenguaje verbal, no carece de ambigüedades debidas a motivos desconocidos y al deseo de mentir. En el universo contradictorio del *Proceso*, no constituye una ayuda determinante para el condenado, sino más bien una fuente adicional de dudas e incomprensiones, aunque, en determinadas condiciones y para el lector, funciona como gesto de sustitución que desvela contenidos íntimos que el narrador se niega a compartir, ya que no adopta las pautas de la psicología de la interioridad.

Dicho esto, encontramos en esta profusión de referencias al cuerpo una de las explicaciones – la más convincente, quizás– del porqué de la muy frecuente adaptación de las creaciones kafkianas a la escena teatral: funcionan como otras tantas didascalías que facilitan ampliamente el trabajo del director, respondiendo así efectivamente, como hemos intuido, a la teatralización expresionista apuntada por Hollander.

No podemos terminar estas consideraciones sobre la mimogestualidad propia del expresionismo sin referirnos, aunque muy brevemente, a la prosa de Ramón María del Valle-Inclán, que rebosa de alusiones a lo quinésico y que Edgar Samper relaciona muy acertadamente con los retratos expresionistas de Oskar Kokoschka en los que el gesto y muy a menudo las manos aparecen como vectores reveladores de la naturaleza profunda de los seres³⁴². Valle-Inclán desarrolla en efecto a partir de sus *Comedias bárbaras* todo un entramado de gesticulaciones y muecas sugerentes, del que hablaremos más detalladamente en la sección dedicada a los rasgos esperpénticos de la prosa tomeana porque connotan todas las obras y los personajes afectados de

³⁴² Edgar Samper, “Un théâtre du geste: du drame échégarien à la naissance de l'*Esperpento* valleinclanien”, en Jacques Soubeyroux (dir.), *op. cit.*, pp. 27-52. En la perspectiva de un cotejo con Kokoschka, son de sumo interés los cuadros *Retrato de Hans Tietze y Erica Tietze-Conrat* (1909), *Retrato de Adolf Loos* (1909), *Retrato de Auguste Forel* (1910), *La anunciación* (1911), así como varios autorretratos del pintor. Cf. Apéndice, punto 7.3.14.

manera grotesca y marionetizada, lo que no siempre es el caso en los textos kafkianos y las producciones expresionistas en general.

Todas estas expansiones artísticas de una interioridad profunda en gran parte desconocida hasta finales del siglo XIX ejercen una influencia decisiva sobre la percepción de la temporalidad reflejada por las obras de arte, una percepción que viene asimismo modelada, como hemos dicho en varias ocasiones, por los descubrimientos científicos de Einstein, Planck y sus colegas. Los instintos, los sueños, las pulsiones, los gestos y mímicas involuntarios constituyen otros tantos elementos que no caben en un tiempo regular y medible en horas y minutos; exigen una necesaria subjetivización y relativización de los parámetros temporales e incluso, a veces, espaciales, requisito al que se somete la mayoría de las producciones expresionistas, tan afanosas por conseguir expresar de una manera u otra la existencia de un mundo interior desconocido, misterioso y ajeno a los filtros que aplicamos a la realidad visible. Y en esta perspectiva, Kafka no se escapa de la regla. Es en su caso muy significativo el segundo capítulo de *El castillo*, en el que el agrimensor cae en una suerte de sonambulismo que destruye las nociones de tiempo y espacio tradicionales. Barnabás acaba de salir de la posada, pero cuando K. lo sigue y lo llama,

no hubo respuesta. ¿Acaso se encontraba aún en la casa? No parecía haber otra posibilidad. No obstante, K. volvió a gritar su nombre con todas sus fuerzas: el nombre estalló en la oscuridad de la noche. Y desde la lejanía llegó una débil respuesta, tan lejos se encontraba ya Barnabás. K. respondió y fue a su encuentro, en el lugar donde se encontraron ya no podían ser vistos desde la posada.
(35-36)

El agrimensor, debilitado, se deja llevar del brazo por Barnabás. Avanzan,

pero K no sabía en qué dirección, no podía reconocer nada, ni siquiera sabía si ya habían pasado la iglesia. Debido al esfuerzo que le causaba el simple hecho de caminar, ocurrió que no podía dominar sus pensamientos. En vez de permanecer fijos en su objetivo, se confundían. Una y otra vez emergió su lugar de origen y los recuerdos de él le colmaron. [...] del camino K. sólo sabía que por el estado de la calle no se habían desviado hacia una de esas callejuelas laterales. [...] ¿Podía ser el camino infinito? Durante el día el castillo se había presentado ante él como un fácil objetivo y el mensajero conocía con toda seguridad el camino más corto. Entonces Barnabás se detuvo. ¿Dónde estaban? ¿No se podía seguir? ¿Se despediría Barnabás de K.? No le sería posible, K. se sujetaba con tal fuerza del brazo de Barnabás que casi le hacía daño. ¿O podía haber ocurrido lo increíble y se encontraban ya en el castillo o ante sus puertas? Sin embargo, por lo que K. sabía, no habían ascendido en ningún momento. ¿O Barnabás le había conducido por un camino que subía imperceptiblemente?
– ¿Dónde estamos? –preguntó K. en voz baja, más a él mismo que al otro.
(37-39)

El protagonista pierde por completo la capacidad de medir el tiempo y el espacio; da la impresión de que todo a su alrededor se pone en movimiento, igual que en un sueño. Son esta disolución de las coordenadas espacio-temporales concretas y la subsecuente desaparición de

toda verosimilitud racional las que llevan la narración hacia un universo dinámico impregnado de onirismo y, en consecuencia, apto para arrojar nueva luz sobre mecanismos e instintos ocultos del alma humana, tales como el deseo y el vínculo que este tiene con su objeto o la percepción y aceptación de la figura de autoridad, temáticas que obnubilaron a Kafka a lo largo de su existencia y aparecen en todas sus obras de una manera u otra.

Todas estas consideraciones preliminares encuentran un eco llamativo en la prosa tomeana, lo que, en cierto modo, no es nada extraño cuando se sabe que el autor aragonés cursó estudios de criminología en los que se impartían clases de psicología del delincuente. Afirmaba Tomeo que siempre le había interesado la etiología de los comportamientos humanos, desviantes o no³⁴³, y los comentarios suyos que se han publicado en la prensa al respecto permiten esbozar una suerte de “triangulación mágica” entre Freud, Kafka y él. Esta situación peculiar se percibe muy nítidamente al cotejar las rúbricas dedicadas al psicoanalista y al escritor checo en el “Alfabeto personal de un autor” publicado por Daniel Rodríguez Gascón y Antón Castro en su libro *Parábolas y monstruos de Javier Tomeo*. Bajo el nombre de Freud se transcriben tres fragmentos de entrevistas, que merece la pena reproducir aquí sin cortes:

mi obra se relaciona con el psicoanálisis a través de la concepción tripartita del confín anímico: el *yo* como expresión de lo consciente, el *ello* como lo atávico y el *superyó* como refinamiento, como sublimación. En mis personajes prevalece el *ello*, es decir, esas fuerzas oscuras que los demás aciertan a reprimir la mayoría de las veces. (*ABC*, 1987)

Llamo muchas veces a mi escritura literatura psicopática, cuentos psicopáticos en el sentido de que mis personajes se manifiestan, lanzan sus exabruptos, salvajemente, en sus reacciones más primitivas. (*El Día*, 4.6.1989)

Soy un escritor que saca sus materiales de un oscuro subconsciente. Para saber por qué escribo como lo hago tendría que psicoanalizarme, como todos los escritores. (*Época*, 12.1.1991)³⁴⁴

En cuanto a las declaraciones relacionadas con Kafka, de las tres que seleccionan Rodríguez Gascón y Castro conservamos dos:

[...] *La metamorfosis* me impresionó y se nota en mi primera producción, en el sentido de que es el individuo dominado por fuerzas oscuras, incontrolables y

³⁴³ Véase la entrevista publicada por María Ángeles Cabré en *Quimera*, en la que Tomeo afirma: “[...] la criminología es una ciencia que tiene la pretensión de explicar el porqué, la etiología de la delincuencia y de las conductas consideradas anormales, delictivas o que rozan la ley, como por ejemplo la brujería. Y de ahí mi interés por ella y de ahí el libro [*La brujería y la superstición en Cataluña*]. [...] estudié criminología porque pensé que me podía ayudar a escribir. Pensé que me podía ayudar a conocer las motivaciones de la conducta humana en profundidad, pues comprendía el estudio de la psicología. Se estudiaba también psiquiatría forense, medicina legal y criminalística” (*art. cit.*, p. 10).

³⁴⁴ Daniel Rodríguez Gascón y Antón Castro, *op. cit.*, p. 24. Véase también la entrevista concedida a Miguel Dalmau, en la que Tomeo afirma: “lo que se manifiesta en mis personajes, y que Dios les perdone por ello, no es el yo cotidiano y consciente, sino el ello atávico, primitivo e irracional. El Super-Yo de mis criaturas de ficción está siempre medio dormido” (*art. cit.*, p. 31).

aparentemente absurdas. Desde entonces siempre he seguido por ese camino.
(*La Vanguardia*, 5.1.1990)

[...] con Kafka coincido a través de Freud y del subconsciente. Yo soy el escritor del *ello*, en mis personajes lo que prevalece es el *ello* –atávico, irracional, agresivo–, frente al *yo* –civilizado, contemporizador–. Y Gregorio Samsa es la gran metáfora del ello. (*El Periódico de Aragón*, 1.2.1998)³⁴⁵

El carácter perenne de tales aseveraciones permite concienciarnos de la realidad y significancia del triángulo existente entre estas tres personalidades y que tiene como consecuencia la aparición en las obras de Tomeo de la misma desinhibición radical de origen expresionista. Sus personajes no tienen aparentemente conciencia de la existencia de barreras morales y sociales y se expresan libremente, sin pensar en los tabúes, en derroches verbales catárticos que dan a la narración un matiz espontáneo, imprevisto, subjetivo y, a veces, completamente descabellado, ya que, como resalta el narrador de *La noche del lobo*, los protagonistas “suelta[n] lo primero que se le[s] ocurre, aunque no venga a cuento” (25).

Veamos, precisamente, cómo se concreta la franqueza expresiva en esta novela del 2006, antes de procurar elaborar un esquema general de su presencia y funcionamiento en las creaciones de nuestro autor. Ante todo, cabe señalar que la desinhibición a la que obedece el diálogo entre los personajes de Macario e Ismael lleva la instancia narrativa a puntuar el intercambio verbal con varios episodios de “crisis”, que constituyen auténticas culminaciones psicopáticas sorprendentemente complejas. De hecho, bajo la influencia de la luna –que, en realidad, no es más que un pretexto acomodaticio para justificar la falta de respeto hacia determinadas reglas de urbanidad–, Macario el loco llega a ser verbalmente violento y bastante grosero, menospreciador, parcial y aun injurioso con su interlocutor. Sueña con asfixiar al gordo Ismael con ojos de cebú y devorarlo, mas, cuando su odio alcanza el clímax, entonces se acercan sus palabras a las intuiciones y verdades más puras, desvelando paradójicamente la fuerza de su lucidez de psicópata. Al perder el control de sí mismo, Macario expresa con sinceridad “todo lo que lleva dentro”, sus pulsiones y su inconsciente, pero también denuncia las apariencias engañosas que ciegan a los seres humanos en general.

Leemos por ejemplo en el capítulo 33 de la novela que

³⁴⁵ Daniel Rodríguez Gascón y Antón Castro, *op. cit.*, p. 27. Aunque ya hemos citado el último fragmento unas páginas atrás, lo reproducimos de nuevo para mayor claridad y porque es importante en la perspectiva analítica aquí desarrollada. Coincide con las declaraciones reproducidas el mismo año por María Ángeles Cabré: “[...] en aquella primera etapa sí era un escritor muy influenciado por Kafka, pero yo creo que me parecía a Kafka antes de haberlo leído. Julio Manegat lo decía. Él sabía que yo prácticamente no lo había leído, apenas *La metamorfosis*. Seguramente me parezco a Kafka a través de Freud, porque tanto el uno como el otro incidimos mucho en lo que llaman la concepción tripartita del confin anímico (el yo, el ello y el super yo). Normalmente lo que aflora al exterior es el yo y el super yo, que está de vigilante, no tiene ningún inconveniente en abrir la puerta al yo; pero algunas veces deseamos cosas perversas, que se nos ocurren en aquel momento, y el super yo dice: ‘Tú adentro, no puedes salir’; y entonces nos reprimos. Mis personajes son los personajes del ello, de lo atávico, de lo irracional, de lo instintivo, de lo antisocial, de lo que deseamos hacer y no nos atrevemos a hacer” (*art. cit.*, p. 10).

la luna vuelve a escaparse y las posiciones se restablecen. Otra vez vuelve a sonreír libre de nubes en el centro del cielo. Parece como si estuviese jugando con Macario. Se esconde, sale, vuelve a esconderse y vuelve a salir para tomarle el pelo. Macario no quiere verla y cierra los ojos, pero su maniobra es inútil porque al respirar por la nariz le parece encontrar en el aire un ligero olor a sangre fresca. [...]

– Por lo que me lleva contado –responde Macario, sin poderse contener–, no creo que usted valga mucho más que nada. [...]

– Le seré franco –dice Macario, mordiendo las palabras–. Desde que era niño los gordos me han dado siempre bastante asco. Es una de esas cosas que uno no puede remediar. Usted debe de ser uno de esos cerdos que cuando sacan su cacharrito a pastar se olvidan luego de subirse la cremallera de la bragueta. [...]

– Se lo diré claramente, y perdone la forma de señalar –responde Macario, escuchando lo que le ordena la luna–. No me extrañaría un pelo que en este preciso instante su mujer se lo estuviese pasando en grande con algún vecino. [...]

Es mejor, se dice [Ismael], que ese hombre vaya soltando todo el veneno que lleva dentro. [...]

Macario se muerde el labio y empieza a rugir por lo bajo, como en sordina. Es una forma inocua de liberar sus peores instintos. [...]

El aire continúa oliendo a sangre fresca y Macario considera por un momento la posibilidad de arrastrarse hacia donde está Ismael. Lo ideal sería sorprenderle por la espalda y clavarle los colmillos en la yugular, pero consigue reprimirse y continúa inmóvil bajo la marquesina. Tampoco le interesa que Ismael descubra sus intenciones antes de hora y que, pese al tobillo herido, intente escaparse. [...]

– Hágame usted un favor –le pide Macario, levantando la mirada a la luna y procurando que no le tiemble la voz–. Tómese el pulso en el cuello. Ahora mismo. Coloque los dedos índice y medio al lado de la nuez de Adán y presione con fuerza hasta que encuentre el pulso. [...] ¡Fíjese, yo apenas me encuentro el pulso! ¡Si fuese médico, me recetaría a mí mismo una larga transfusión de sangre! [...] ¡Usted es un hombre gordito que rebosa vitalidad! ¡Estoy seguro de que podría prescindir sin problemas de un par de litros de sangre!

(107-110)

Se dibuja en estos fragmentos un esquema narrativo en tres fases: a) salida de la luna, b) clímax de locura y c) franqueza catártica, que se repite en las secuencias posteriores que llevan los números 34, 37, 38 y 43. Suelen además acompañar los momentos de desinhibición declaraciones lúcidas acerca del interlocutor o del hombre en general, tal como se observa en el episodio ya citado, cuando Macario intuye el engaño del que Ismael es víctima y le pregunta: “¿prefiere cerrar los ojos, como hacen las avestruces?” (106).

En el diálogo, la psicopatía del protagonista, o el predominio del ello freudiano, es así el desencadenante, además de la manifestación de unas pulsiones oscuras, no solo de una forma de verdad intuitiva, sino también de su expresión verbalizada. Se erige por encima de la masa gris y uniforme de la normalidad como el índice acusador de un profeta clarividente y como la chispa que prende fuego a los secretos de las pulsiones, obligándolos a exteriorizarse.

Además de estos aspectos, la sinceridad de las palabras de Macario se expresa asimismo en el papel preponderante que juegan las asociaciones de ideas en el diálogo de ambos protagonistas.

El discurso de aquel rebosa de ramificaciones múltiples que remiten a campos del saber completamente heterogéneos, vinculados unos con otros solo por el extravagante pensar de un personaje imaginativo y culto. A lo largo de las ciento cuarenta y seis páginas de la obra se expande así de manera irregular y poco previsible una plática no enfocada que el elemento más prosaico de la ficción –Ismael– no consigue contener. Macario no puede reprimirse, no para de “andarse por las ramas”, y orienta rápidamente la conversación hacia una suerte de desarrollo arbóreo vertiginoso que, a su manera, evoca los dibujos del sistema nervioso de Santiago Ramón y Cajal³⁴⁶. Hay, por lo tanto, una adecuación desinhibida a la imaginación fértil del protagonista, que puede ser considerada una huella suplementaria del influjo expresionista en la producción del aragonés y que se define básicamente como una participación del narrador en el esfuerzo de franqueza.

Existe, pues, una tendencia en todas las obras de Tomeo a poner de relieve numerosas tendencias comportamentales, de pensamiento y verbales desviantes del ser humano, empezando con la lubricidad, el onanismo, la dependencia alcohólica, la mentira y el engaño, la crueldad y el menosprecio, el masoquismo, el sadismo, etc.³⁴⁷ Parece que Kubin no está lejos. Pero lo más interesante de tal impronta expresionista en los textos tomeanos es que se lleva a cabo a través de personalidades marcadamente psicopáticas, que viven fuera de los parámetros de la normalidad, paradoja que no carece de ironía. Todas las pulsiones necesitan de un personaje poco común y corriente, desfasado, para poder expresarse, como si la psicopatía fuese un canal de revelación imprescindible. La libertad expresiva nunca es el lote de los ciudadanos de a pie, que aparecen todos como seres castrados, de instintos reprimidos y que han perdido el contacto con sus pulsiones íntimas.

Llegados a este punto del análisis, no podemos sino referirnos al tratamiento surrealista de la locura porque lo que en realidad observamos en las obras tomeanas y, más específicamente, en los personajes psicópatas, no es sino una imbricación de motivos expresionistas y surrealistas que no parece convincente presentar por separado, dado que encuentran en estos protagonistas una concreción tan unitaria y recurrente. Ya hemos mencionado la película *Él* de Buñuel como ilustración del claroscuro emocional y de los brotes pulsionales más violentos, pero convendría también remitir a determinadas escenas de *Un perro andaluz*, *Belle de jour* o *Ensayo de un crimen* y, de manera más amplia, a las obras de Crevel, Aragon, Breton, Éluard, Domenchina, Espinosa y,

³⁴⁶ La comparación nos viene sugerida por el análisis que José Luis Calvo Carilla hace de *Proverbio de la muerte* y *La esfera* de Sender, obras ambas que encuentran en los esquemas cajalinos una fuente de inspiración temática y estructural. Emitimos la hipótesis de que es posible que Tomeo también haya tenido acceso a estos dibujos en sus cursos de criminología y que hayan contribuido en la elaboración global de sus diálogos sin pies ni cabeza. Cf. Apéndice, punto 7.2.

³⁴⁷ No facilitamos citas concretas porque son excesivamente recurrentes.

evidentemente, Dalí que, todas, se basan en las teorías freudianas para crear personajes locos, histéricos, obsesos sexuales y perversos de todo tipo, capaces de hacer saltar los pestillos de la educación biempensante. Tal como explica Ródenas al hablar del método paranoico-crítico daliniano,

[...] el estado alucinatorio hace que se reblandezca la apariencia de las cosas, como en las figuras de sus cuadros, para descubrir debajo una verdad inesperada, el rostro que había estado oculto por la cultura y la educación (la putrefacción de la carne, la muerte, el sexo...) [...] ³⁴⁸.

Ahora bien, dicho “estado alucinatorio” no es sino una paráfrasis para designar una forma de psicopatía rebelde pero fundamentalmente reveladora y vectora de la libre expresión de los instintos.

En Tomeo, como vamos a demostrar ahora, se conjugan estos motivos de la desinhibición expresionista y la locura surrealista, inspirándose además en modelos históricos y literarios mucho más antiguos: los del bufón medieval y de los misteriosos locos-cuerdos, linaje este al que pertenece la figura del famoso caballero Don Quijote de la Mancha. Los locos tomeanos son personajes marginados por la sociedad, envueltos en un aura enigmática y el autor los utiliza para ahondar en la relación de oposición o de connivencia que sus respectivas patologías mantienen con la cordura. No son, técnica y médicamente hablando, auténticos “locos” víctimas de un trastorno mental considerado enfermedad porque implicase la pérdida del contacto con la realidad y de la responsabilidad individual; son más bien “psicópatas” –y así los definía el propio autor– en el sentido que la psiquiatría moderna da a este término, a saber, personas que padecen trastornos disociales o antisociales de la personalidad, caracterizados por la incapacidad de empatía y la violación continua de las normas y los derechos de los demás³⁴⁹. No en vano, pues, el autor se interroga a través de ellos sobre la posibilidad de encontrar cierta forma de sabiduría en la patología y plantea así la existencia de una tensión dialéctica entre los conceptos de la razón y de la sinrazón, que preferimos aislar delimitándolos nítidamente y que solemos colocar en un esquema reductor de oposición unidimensional.

En esta perspectiva, vale la pena interesarnos por los principales hitos de la historia de la locura en Europa, aunque ello implique alejarnos un tanto y momentáneamente de la hipótesis formulada en el párrafo anterior. La historia del motivo real y artístico nos permitirá entender en profundidad la razón y el sentido de su presencia en obras como las de Tomeo.

³⁴⁸ Domingo Ródenas de Moya, “El juego de la veladura”, *art. cit.*, pp. 163-164.

³⁴⁹ Le agradecemos a la Dra. Paloma Alonso Quintanilla, médica especialista en psiquiatría y psiquiatría legal en el Hospital Dr. Villacián de Valladolid, su preciosa ayuda a la hora de redactar estas precisiones terminológicas.

4.6.1. Del bufón al psicópata, pasando por el enano y el loco

Para empezar, quizás no sea inane recordar que la locura constituye un motivo frecuentemente utilizado en la literatura como objeto artístico y didáctico a partir del Renacimiento³⁵⁰. Dan fe de ello las obras de Ludovico Ariosto y de Erasmo de Rotterdam. El primero, poeta y comediógrafo italiano, es el autor del *Orlando Furioso* (1516-1532), texto mencionado repetidas veces por Don Quijote, auténtica fuente de inspiración y modelo para el caballero manchego. En cuanto al segundo, en su polémico libro *Moriae Encomium* o *Stultitiae Laus* (1511), traducido al español como *Elogio de la locura*, personifica la figura de la locura, la cual, con suma autoridad, va a pasar revista, estrato por estrato, a la sociedad del siglo XVI, cuestionando las estructuras sociales y desenmascarando la hipocresía dominante. En Erasmo, la locura es un ente que tiene voz propia, una oradora que expone de forma razonada y lógica distintas manifestaciones de la demencia en un extraño mecanismo de autorreferencialidad.

En 1528, *El Cortesano* de Baldassare Castiglione se hace eco de las ideas de Erasmo acerca de la locura humana al afirmar que “en cada uno de nosotros hay alguna simiente de locura”³⁵¹ capaz de multiplicarse según la vena y especial afición de cada uno, hasta provocar el verdadero enloquecimiento del sujeto. En cuanto a la Península Ibérica, cabe mencionar el extravío suicida de Melibea en *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499)³⁵², así como la *Censura de la locura humana y excelencias de ella* (1598) de Jerónimo de Mondragón³⁵³, clara imitación de la obra de Erasmo y copioso repertorio de anécdotas y de historias de locos.

Todavía hoy debemos a Michel Foucault la mayor parte de nuestros conocimientos acerca de la historia de la locura en el período clásico. Su tesis doctoral, publicada en el remoto 1961³⁵⁴, parte de la articulación de prácticas del decir –discursos sobre la locura a lo largo de los siglos– y del hacer –formas de internamiento– para poner de relieve los criterios –de castigo, moral, pecado, falta, error, animalidad, liberación, etc.– que han permitido delimitar el territorio de la locura a través de la historia. Foucault insiste en la eterna necesidad humana de crear límites y de rechazar lo que no entra dentro de los mismos calificándolo de “irrazonable”.

³⁵⁰ Véanse, entre otros, los estudios reunidos por Agustín Redondo y André Rochon en *Visages de la Folie (1500-1650): domaine hispano-italien*, Paris, Publications de la Sorbonne, col. “Etudes”, núm. 16, 1981.

³⁵¹ Texto reproducido por Antonio Vilanova (*Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 20-21).

³⁵² Marie de Menaca describe la tragicomedia de Rojas como “un caso muy curioso de creación literaria basada en la observación o la intuición de la etiología de la locura” (“un cas fort curieux de création littéraire basée sur l’observation ou l’intuition de l’étiologie de la folie”), como “[un] andar [...] hacia la alienación” (“[une] marche [...] vers l’aliénation”); en el número 6 de la revista *Littérature, Médecine, Société* titulado *Art et folie*, Université de Nantes, 1984, p. 71).

³⁵³ El autor logró publicar su obra en Lérida pese a la prohibición del *Elogio de la locura* y su inserción en los Índices expurgatorios de 1559 y 1583. Vilanova editó la obra de Mondragón en 1953 (Barcelona, Selecciones Bibliófilas).

³⁵⁴ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l’âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

En la Edad Media tardía aparece un objeto nuevo, la nave de los locos –*Narrenschiff* o *stultifera navis*–, que navega por los ríos de Renania y los canales flamencos. Se trata ante todo de una composición literaria que presenta héroes imaginarios, modelos éticos o tipos sociales embarcados en una larga peregrinación altamente simbólica, pero también es un barco real: los locos e insensatos en busca de su razón son expulsados fuera de los muros de las ciudades en un movimiento centrífugo, vagan a la deriva y acosan la imaginación de la gente. El agua, símbolo de purificación, los acoge en su inmensidad y su incertidumbre. Los locos, víctimas del rito sagrado del exilio, se encuentran paradójicamente presos en medio de un espacio de libertad; su patria es una extensión infecunda entre dos tierras que no pueden pertenecerles. Se percibe la insensatez como la manifestación de un elemento oscuro y acuático, caos movedizo opuesto a la estabilidad luminosa del espíritu. La figura del loco es amenazadora y ridícula, muestra la sinrazón del mundo y la pequeñez del género humano. Además, recuerda la muerte y representa una alegoría del final seguro de la especie humana. En consecuencia, en aquella época, el loco está vinculado a un saber oscuro y al temor a la nada; posee un saber inaccesible y temible, el del árbol prohibido plantado antiguamente en el corazón del Paraíso terrenal. Por ello, cuando no navega, está condenado a errar por los pueblos del campo mendigando.

En el universo literario, a partir de finales de la Edad Media, “la denuncia de la locura se vuelve la forma general de la crítica”³⁵⁵. En el teatro, por ejemplo, el loco se erige en poseedor de la verdad, y el esquema general, común a muchas obras, es el siguiente: la locura arrastra al hombre a la ceguera mientras que el loco recuerda al contrario a cada uno cuál es su verdad, organizando así su discurso como una auténtica y paradójica sátira social y moral.

En Erasmo, por ejemplo, la locura, gran corifeo, preside el coro de todas las debilidades humanas e ilustra el carácter inútil y desbaratado de la ciencia. Se desvincula de lo subterráneo y se acerca al hombre, insinuándose en la relación que mantiene consigo mismo. Cada hombre lleva en sí una dosis de locura constituida por su amor propio: a causa de su egotismo, el hombre acepta el error como verdad, la mentira como realidad, la violencia y lo feo como belleza y justicia. Después de Erasmo, “el símbolo de la locura será ese espejo que, sin reflejar nada real, reflejaría secretamente para el que se contemple el sueño de su presunción”³⁵⁶. El holandés considera a la locura desde lo alto de su Olimpo y se ríe de ella; la considera irónicamente como un mundo de ilusiones, como una figura conocida y menos temible que en el pasado. Antes, la locura del hombre estribaba en no querer ver el fin próximo del mundo; ahora, se denuncia la locura que mora en cada hombre, es decir, sus debilidades, ilusiones, hipocresías y frustraciones.

³⁵⁵ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 24: “la dénonciation de la folie devient la forme générale de la critique”.

³⁵⁶ *Ídem*, p. 36: “le symbole de la folie sera désormais ce miroir qui, sans rien refléter de réel, réfléchirait secrètement pour celui qui s’y contemple le rêve de sa présomption”.

Existe históricamente, por lo tanto, una oposición entre una experiencia cósmica de la locura típica de la Edad Media –amenaza del fin del mundo, de la violencia apocalíptica– y una experiencia crítica de ella –Odisea didáctica de los defectos humanos–. Sin embargo, en el siglo XVI y bajo el influjo de la tradición humanista y de la reforma religiosa, las figuras trágicas tienden a desaparecer y la conciencia crítica de la locura se pone en evidencia. Razón y locura se combinan entonces en una relación reversible. En un movimiento de referencia recíproca, la una no puede existir sin la otra, siendo la sabiduría humana locura a los ojos de Dios y el pensamiento divino, locura para el hombre³⁵⁷. De ese modo, la inteligencia del ser humano aparece como limitada, ya que solo logra percibir una de las dos caras de las cosas; accede únicamente a las apariencias engañosas, porque la verdad y la quintaesencia de todo pertenecen a Dios.

La locura es a menudo una apariencia engañosa porque bajo sus violencias disparatadas suele esconderse una arquitectura rigurosa que permite la reconciliación con la razón y la verdad. En su seno se establece el equilibrio disfrazado bajo un aparente desorden que da nacimiento a la experiencia clásica de la locura, la cual está amarrada sólidamente en medio de las cosas y de la gente. Por tanto, el barco puede acostar y transformarse en hospital. Es decir, la sociedad se muestra hospitalaria con la locura, olvidando el recuerdo de las grandes amenazas trágicas del siglo XV. La experiencia de una razón irracional, de una sinrazón razonable es así familiar en la época de Cervantes, pero desaparecerá con Descartes y su pensamiento, que excluirán la locura del sujeto pensante³⁵⁸ y la condenarán al destierro.

En el siglo XVII se crean por toda Europa amplios internados destinados a acoger tanto a los pobres como a los insensatos, a la gente desocupada, a los delincuentes y criminales, a los blasfemos y a los libertinos, amalgama abusiva de elementos heterogéneos³⁵⁹. Esos hospitales no son instituciones médicas o sanitarias, sino ambiguas estructuras semi-jurídicas, entidades administrativas que ejercen la represión e intentan ordenar las apariencias de la sociedad

³⁵⁷ Erasmo de Rotterdam defiende la locura divina que induce al hombre a una santa locura, arquetipo de la perfección cristiana y modelo de espiritualidad para todos. Dicha locura es la única experiencia que puede conducir al éxtasis –voz etimológicamente equivalente a “estar fuera de sí”, “perder la razón”–, al supremo goce espiritual. Avanzar en la mística y la santidad significa aceptar los estigmas de la anormalidad y de la locura, opinión igualmente reivindicada por san Juan de la Cruz, santa Teresa de Jesús o san Ignacio de Loyola. Los cristianos radicales y auténticos solo pueden ser “santos locos” o “necios divinos”. Así pues, la mística y la locura se presentan como estados que se compenetran recíprocamente, caracterizados ambos por la pérdida del yo profundo; las fronteras entre estos estados parecen diluirse completamente en la época áurea.

³⁵⁸ “Pienso, luego existo”, cavila Descartes, pero también “pienso porque no estoy loco”. El juzgamiento del ser pensante excluye el estado de locura, su antagonista, su inconciencia. En otras palabras, la locura se concibe como una “condición de imposibilidad del pensamiento” (Michel Foucault, *op. cit.*, p. 57: “condition d’impossibilité de la pensée”).

³⁵⁹ Foucault dedica unas poquísimas líneas a la Península Ibérica y no menciona que allí el proceso es muy anterior a causa de la influencia directa de la medicina y de las tradiciones árabes; en efecto, las primeras casas de locos e inocentes aparecen ya en el siglo XV en Sevilla, Zaragoza, Valencia, Valladolid, Toledo o aún Madrid.

obedeciendo al modelo monárquico y burgués³⁶⁰. La patria de la locura es a partir de entonces el confinamiento. Se identifican a los locos con la pobreza, la ociosidad y la inutilidad social pero igualmente importa mucho el criterio moral en su condena. La razón y la moral empiezan a funcionar como criterios de exclusión y fundamentan las prácticas condenatorias. La antigua libertad de la insensatez acaba, pues, entre cuatro paredes. Se mira al loco no como a un enfermo, sino como a un objeto o a un animal escandaloso, digno representante del grado cero de la naturaleza humana. La locura pone de manifiesto el no-ser, la nada, y sus víctimas “vagan hambrient[a]s y ocios[a]s por las ciudades, pierden su tradicional aureola evangélica y cualquier posibilidad mística, son desacralizad[a]s y adquieren una imagen social de peligrosidad, vagancia, delincuencia, inmoralidad y disolución de las buenas costumbres”³⁶¹.

Comprendemos así que la súbita floración de instituciones seudocaritativas no es solo el resultado de unos ardores filantrópicos, sino también de un deseo de “limpiar” las calles despejándolas de cualquier elemento perturbador y de modificar las costumbres de las capas sociales inferiores. Los locos, que hasta entonces vagaban por los campos rodeados de muchachos curiosos, comienzan a recibir una atención que podemos calificar de interesada y se intenta silenciar poco a poco la locura, aunque sin éxito notable puesto que los locos, como tantos otros parias, siguen caminando por las calles, pero con menos frecuencia que antes³⁶². La percepción de la locura cambia en la sociedad: deja de ser vista como una experiencia casi mística, santificada, para ser condenada. Es preciso entender esta actitud como una respuesta a la crisis económica que desgarró la Península durante la segunda mitad del siglo XVI y el XVII³⁶³. Se produce, pues, una neta “involución” de la figura del loco.

Cabe además señalar que desde finales del siglo XV hasta el siglo XVIII, los locos del Hospital del Nuncio se manifiestan públicamente en las procesiones del *Corpus Christi* de Toleo, haciendo sonar cascabeles y distintos instrumentos y ejecutando bailes frenéticos. Disfrazados con vestidos multicolores, encarnan personajes variopintos: una condesa, un emperador, un rey, una marquesa, un archipámpano, que rivalizan entre sí y terminan azotados por un loquero. Su

³⁶⁰ Enrique González Duro afirma al respecto con cierta ironía que las casas de locos no son “otra cosa que un simple receptáculo de seguridad para gentes que no podían estar en otro lugar sin dañar o dañarse a sí mismas” (*Historia de la locura en España*, tomo I, Madrid, Temas de hoy, 1994, p. 166). La hipotética curación de los enfermos es algo totalmente secundario; solo importa lograr proteger a la sociedad de los efectos nefastos de la insensatez.

³⁶¹ Enrique González Duro, *ídem*, p. 137.

³⁶² El loco errante es una figura que atraviesa los tiempos. La movilidad parece estar íntimamente ligada a la locura; forma parte de ella. No olvidemos que detrás de los altos muros de las instituciones siempre acecha la idea de la fuga.

³⁶³ Dicha reclusión constituye probablemente una de las múltiples expresiones de la exclusión en la España renacentista. En aquella época, tanto los judíos como los moriscos y los gitanos se tienen por responsables de todos los males del país decadente. La locura forma parte de esas minorías que suscitan las fobias y las prácticas de tipo inquisitorial. Véanse los estudios reunidos por Augustín Redondo en *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles): idéologie et discours*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1983.

parodia burlesca sirve de contrapunto a la solemnidad de las procesiones y ritualiza “catárticas inversiones sociales, según el ancestral modelo del mundo al revés”³⁶⁴. El vínculo de estos bailes con las danzas de la muerte medievales es más que evidente y acentúa la preeminencia de la figura del loco como cauce idóneo de la sátira social humanista o como catalizador de primer orden del desengaño³⁶⁵.

Paralelamente a este papel paródico que se les impone a los locos, contar o leer historias de locos constituye un entretenimiento habitual en la España de la época cervantina. Numerosos libros de caballerías, textos de literatura maravillosa y cuentos orales recogen casos de locura y ofrecen personajes inverosímiles, “hombres sin seso, hermafroditas, gigantes, enanos, mujeres barbudas y toda suerte de monstruos de la naturaleza”³⁶⁶. Los historiadores hablan de una auténtica fascinación general por lo que es diferente, por lo que no respeta las reglas de la Naturaleza. En la Corte, esta atracción se materializa en la constitución de grupos de “gente de placer”, alimentados y alojados por el rey y los nobles y constituidos por bufones, enanos, seres deformes, locos³⁶⁷ y truhanes, llamados también “locos fingidos”.

Con toda probabilidad, tal gusto por lo inusual y la imperfección debe relacionarse con la afición barroca por la contradicción y el claroscuro: la deformidad, la fealdad y la locura de la gente de placer resaltan por contraste, respectivamente, la perfección, la hermosura y la inteligencia, o sea, la *dignitas* de los cortesanos. El loco y el bufón refuerzan, legitiman y justifican así sin quererlo el sistema jerárquico de la sociedad, ejerciendo una importante función equilibradora.

Todos los integrantes de esta variopinta cohorte de personajes, marcados por el estigma de la imperfección, se parecen mucho a los comediantes de la época porque bailan, cantan, representan distintos papeles y se atreven incluso a remedar las voces y los gestos de la gente palaciega con la única meta de divertir a los señores. Se amparan, en suma, en la inocencia procurada por la locura, ya fuera fingida o real.

La locura goza paradójicamente de cierta aureola mítica en la corte de los siglos XVI y XVII; todos suponen que hasta el rey puede oír verdades por boca de los locos, seres dotados de una inocencia casi divina e inmunes a cualquier tipo de intereses particulares. Leopoldo Cortejoso,

³⁶⁴ Enrique González Duro, *op. cit.*, p. 175.

³⁶⁵ Véase, a propósito de la evolución de las danzas de la muerte y del reemplazo progresivo de la honda preocupación bajomedieval por la muerte por el interés renacentista por la locura, el capítulo XXI de la tesis de Martine Bigeard (*La folie et les fous littéraires en Espagne, 1500-1650*, Paris, Centre de recherches hispaniques, 1972). La proximidad entre locura y muerte es una noción que observamos en todas las obras literarias del Siglo de Oro español.

³⁶⁶ Enrique González Duro, *op. cit.*, p. 176.

³⁶⁷ Los locos auténticos son reclutados en los hospitales donde están reclusos o proceden directamente de la Corte, lugar donde abundan los gentileshombres sin juicio y donde la locura se encarna en algunos personajes reales. Pensemos en doña Juana la Loca y en el príncipe don Carlos, hijo y heredero de Felipe II.

citado por Enrique González Duro, afirma que “el loco puede hablar cuanto quisiere tanto a emperadores, reyes, como a cualquiera otra persona, sin recibir por ello heridas ni oír amenazas o palabras afrentosas, ni tiene necesidad de hacerse escuchar con atención de artificio alguno de retórica”³⁶⁸. El loco se halla en una situación muy ambigua: estigmatizado, encerrado en su trágica diferencia, enjaulado en hospitales-cárceles —aunque no exista verdadera realidad clínica de la locura por aquel entonces³⁶⁹—, objeto de las pullas de los cortesanos y de los temores del burgués, es el detentor de la verdad y goza de una considerable libertad de palabra, como si fuera una suerte de “mal necesario”, pero, por otro lado, es una fuente de placer y de risa en un mundo hierático y triste³⁷⁰. Abriga cierta forma de sabiduría pero recibe nombres despreciativos que lo animalizan y lo cosifican: “gorrión”, “golondrina”, “liebre”, “pulga”, “rana” o “mosca”, hasta llegar al infamante apelativo de “sabandija palaciega”. La figura del loco constituye así un ejemplo vivo de la permeabilidad de los límites humanos, imprescindibles, sin embargo, en cualquier sistema social organizado más o menos equilibrado, y suscita entre los escritores un innegable interés, que vemos reflejado en las obras de Garcilaso de la Vega, Jorge de Montemayor, José de Valdivielso, Miguel de Cervantes, Félix Lope de Vega o aún Pedro Calderón de la Barca.

Luego, respecto del enfoque de nuestra tesis, la evolución del tratamiento médico-social y literario de la locura hasta mediados del siglo XIX no es de gran interés. En cambio, sí lo es a partir de aquellos años, por anticipar lo que sucederá con el surrealismo. En el momento en que la burguesía alcanza su auge, los burgueses, miembros de la segunda o tercera generación de la clase social a la que pertenecen, se sienten entonces atraídos por todos los elementos culturales que sus genitores han silenciado y, entre otros, por el esoterismo. Así se explica el hecho de que vuelvan su atención hacia seres que pudiesen potencialmente ser profetas de mundos aún desconocidos pero presentidos y fantaseados, prefigurados en algunos aspectos por los románticos. María Dolores Madrenas Tinoco y sus colegas explican al respecto que

esa misma función [ser oráculo de un mundo trascendente], a la que pretendía acercarse el artista —el Valle Inclán de *La lámpara maravillosa*, o el Joan Maragall de la *Teoría de la paraula viva*—, atrajo la atención hacia todo tipo de intermediarios, y allí, la locura y la neurosis, tratadas de manera distinta a como se había hecho en el momento realista-naturalista, pero sin desechar la

³⁶⁸ Enrique González Duro, *op. cit.*, p. 178.

³⁶⁹ Son excepciones, en este sentido, los tratados de Huarte de San Juan, *Examen de ingenios* (1575), y de Miguel Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (1587). El primero presenta la locura como consecuencia de lesiones de la facultad racional o de la facultad imaginativa, como desequilibrio de los humores, o “destemplanza”. El segundo defiende la idea de que los factores psicológicos y accidentales tienen tanta importancia como los problemas orgánicos en el desarrollo de la patología mental.

³⁷⁰ Esta ambigüedad también es perceptible en la posición de la Iglesia católica que, por un lado, declara inocente al loco al explicar que la enfermedad purifica el alma, que el padecimiento de la carne lleva a la salvación espiritual, y que, por otro lado, presenta al insensato como un ser endemoniado o iluminado, destinado a quemar en la hoguera.

crispación de muchas de sus situaciones argumentales, ofrecieron un repertorio de figuras y circunstancias literariamente aprovechables³⁷¹.

Los escritores de aquella época recuperan así a la locura como símbolo de una ruptura ontológica con el mundo en la búsqueda de una lucidez y una nueva visión que les permitan alcanzar, más allá de las apariencias, la verdad sobre su existencia y su “ser en el mundo”. Mediante el protagonista loco, los hombres de letras de finales del siglo XIX consiguen, por un lado, llevar la literatura hacia espacios que les resultan especialmente atractivos por su misterio y trascendencia, y, por otro, poner en tela de juicio los órdenes establecidos, fuesen sociales, culturales, políticos, económicos o religiosos, gracias al cuestionamiento de la cordura y la lógica racional que implican las patologías. Los seres marginados por la sociedad decimonónica –no olvidemos que el alienismo de aquel entonces es sumamente bárbaro– adquieren, pues, cierto protagonismo en el ámbito de la literatura y “desde su marginalidad, acaban por interceptar la actuación de los otros personajes que se mueven confiadamente en el sistema consensuado, o por hacer que el lector cuestione su propio orden”³⁷².

Más concretamente, según observan Madrenas y sus colaboradores, el universo del loco constituye uno de los puntos neurálgicos de la confluencia estética entre el género fantástico –Hoffmann, Poe–, los motivos folclóricos –papel de los enfermos mentales en determinadas fiestas y tradiciones populares–, el positivismo científico y el espíritu decadentista de fin de siglo, una pluralidad de enfoques que se refleja nítidamente en las obras de Rosalía de Castro –*El primer loco* (1881)–, Emilia Pardo Bazán –*La posesión* (1895); *La lógica* (1897); *Aire* (1899); *El esqueleto* (1900); *La risa* (1907); *La sirena negra* (1908); *El espectro* (1909); *El clavo* (1913); *El camafeo* (1921)– y Benito Pérez Galdós –*La desheredada* (1881); *Lo prohibido* (1884-1885)–.

En cuanto a las intenciones de los autores, van de la descripción clínica de la locura hasta el enjuiciamiento del orden establecido, pasando por el uso de la locura como instrumento de redención y regeneración y como herramienta que permite enaltecer, a veces de manera paródica, la figura del artista bohemio modernista. Y unos años más tarde, estos motivos toparán con la corriente surrealista francesa, que los orientará entonces hacia la agudización alucinatoria y la denuncia violenta. En este tránsito artístico desempeñan un papel importante algunos progresos de la medicina, empezando con el paso del alienismo decimonónico a la neuropsiquiatría, un paso marcado en España por la llamada “generación psiquiátrica de 1916”, muy influenciada por la psiquiatría germánica de Emil Kraepelin y Alois Alzheimer, y por la constitución, en junio de 1926, de la Asociación Española de Neuropsiquiatras. Se revisan entonces los artículos del código

³⁷¹ María Dolores Madrenas Tinoco, Juan M. Ribera Llopis y Olivia Rodríguez González, “Seres al margen de los códigos de poder: locos en la narrativa peninsular de finales y principios de siglo”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. 10, 1996, p. 190.

³⁷² María Dolores Madrenas Tinoco *et al.*, *ibidem*.

penal relacionados con la locura, se sustituye al término “manicomio” por voces de carácter científico, tales como “hospital psiquiátrico”, “instituto mental” o “establecimiento psicoterapéutico”, se crean clínicas libres destinadas a la enseñanza de la psiquiatría y se diversifican los tratamientos. En este reconocimiento médico de la psicopatía y la locura son fundamentales las figuras del doctor Wenceslao López Albo, pionero en materia de reflexión global sobre la asistencia, la acogida, la etiología y la observación de las enfermedades neurológicas, y de su discípulo, el neuropsiquiatra José María Aldama.

La psiquiatría renuncia así paulatinamente a la simplista correlación entre función cerebral y función psíquica –la locura como consecuencia de una lesión cerebral exclusivamente– y esta tendencia cuenta con personalidades influyentes, como Karl Jaspers, quien aboga por la investigación fenomenológica de lo vivido por el paciente, y Sigmund Freud, quien asigna una importancia decisiva en las afecciones psíquicas al inconsciente y a las experiencias sexuales³⁷³. Por primera vez en España, en 1933, la psiquiatría pasa a ser una asignatura oficial y obligatoria de la carrera de medicina en la Universidad Autónoma de Barcelona. Emilio Mira y López, catedrático de Psiquiatría, crea un clima abierto al desarrollo del psicoanálisis freudiano y de otras escuelas psicológicas –Adler, Jung, etc.–.

Se observa, por lo tanto, un proceso de individualización del enfermo opuesto a la visión de los siglos anteriores. No obstante sigue existiendo en la sociedad urbana la asociación entre anormalidad y delincuencia y la tradicional concepción que considera los casos de desviación social como consecuencias de ciertas patologías mentales, contribuyendo así a la patologización de las clases populares y obreras. Y no desaparecen las consideraciones estigmatizantes de las masas: la pobreza, las enfermedades venéreas y el alcoholismo se consideran las causas principales de la delincuencia y de la locura, así como de todas las formas posibles de degeneración. La locura significa a menudo la pérdida de las facultades morales del individuo, conclusión a la que llegan asimismo los psiquiatras confrontados con conductas delictivas que explican insistiendo en la incapacidad del sujeto para sublimar sus tendencias agresivas, profundamente antisociales. El crimen se “psicologiza” y los psiquiatras llegan a los tribunales explicando que las tendencias antisociales del psicópata le hacen entrar en conflicto con la sociedad, lo que facilita y propicia la delincuencia. Se desarrolla así una visión de la locura como consecuencia de una carencia en la represión del instinto y de las pulsiones.

³⁷³ Las teorías freudianas se introducen en España a principios del siglo XX con escaso éxito: el fundador del Institut Frenopàtic de Barcelona, Tomàs Dolsa, las menciona criticándolas; en 1909, Miguel Gayarre las sintetiza en la *Revista Clínica de Madrid*; y en 1911, José Ortega y Gasset las presenta vulgarizándolas en su artículo “Psicoanálisis: ciencia problemática” (artículo recogido en las *Obras completas*, vol. 1, Madrid, Alianza, 1987, pp. 219-220). Cf. Iñaki Markez, “¿Año Freud? Con Salud Mental Comunitaria”, *Norte de Salud Mental*, núm. 26, 2006, pp. 6-8.

En el campo, hasta los años cincuenta, la locura sigue desempeñando un papel importante teológicamente –o, mejor dicho, supersticiosamente– hablando: se rastrean frecuentes peregrinaciones y romerías de locos y otros energúmenos para pedir la protección y el alivio de los Santos. Se suele asimilar al loco con los seres supuestamente endemoniados y, por ello, candidatos a las curaciones milagrosas.

Existe por lo tanto en el primer tercio del siglo pasado una situación contradictoria de la locura, ya que, por un lado, progresa el cuerpo médico en el análisis y la comprensión de la problemática, pero, por otro, perduran las connotaciones negativas, las creencias populares de todo tipo y el encierro violento³⁷⁴. Este ambiguo conjunto de realidades e ideas es el que provoca la reacción indignada de los surrealistas, empezando con Breton y Dalí, quienes deciden presentar lo patológico como modelo de toda empresa creativa y reivindican la libertad para las mujeres y los hombres considerados locos.

Si bien los expresionistas se inspiraban ya en determinados aspectos del universo freudiano, los surrealistas van mucho más allá, buscando un reconocimiento mutuo entre su manera de concebir el arte y las eminencias de la psiquiatría, tal como señala Roger Dadoun en el prefacio a *Influence du surréalisme sur la psychanalyse*, de Paolo Scopelliti:

sigue prevaleciendo la impresión de que los surrealistas se hallaron, con respecto al psicoanálisis, en la posición de solicitantes, incluso de epígonos: ellos son los que van al encuentro de Freud, como si lo consultasen, expresando insistentemente el deseo de ser, a su turno, si se puede decir, *admitidos* por él – Freud no los encuentra muy a su gusto y responde más bien con un *rechazo*³⁷⁵.

³⁷⁴ Las consideraciones negativas se verán acentuadas por la Guerra Civil y la dictadura franquista, dado que se exiliará a los psiquiatras por motivos políticos y que el General Franco animará a los médicos de su bando a trabajar siguiendo las ideas de la psicología de la raza, de moda en la Alemania nazi, una psicología que considera a los locos como seres degenerados, fruto de la mezcla de genes hispánicos con judíos, moriscos y extranjeros materialistas. Para estos médicos, los enfermos mentales serán producto de una civilización decadente y, por tanto, deberán desaparecer del Estado. Procurarán así limpiar la raza española de sus taras patológicas con medidas radicales inspiradas en la eugenesia. La medicina se someterá, pues, a la ideología política del momento y volverán a tomar importancia las interpretaciones seudorreligiosas de la locura, que insisten en la proximidad entre castigo divino y enfermedad psíquica. El enfermo será así nuevamente reducido al estado de animal, sin derecho a la palabra y sin personalidad ni voluntad propias. Esta situación se prolongará hasta 1975 y el inicio de la Transición en España.

³⁷⁵ Roger Dadoun, Introducción a Paolo Scopelliti, *Influence du surréalisme sur la psychanalyse*, Paris, L'Âge d'Homme, 2002, p. 12: "l'impression prévaut toujours que les surréalistes se sont trouvés, au regard de la psychanalyse, en position de demandeurs, sinon d'épigones: eux vont à la rencontre et comme en consultation auprès de Freud, exprimant instamment le désir d'être, à leur tour si l'on peut dire, *reçus* par lui –lui qui ne les trouve pas tout à fait à son goût, et répond plutôt par une fin de *non-recevoir*". Dalí, por ejemplo, visita a Freud en Londres el 19 de julio de 1938, junto con Stephan Zweig, y se relaciona con Lacan. En cuanto a Breton, y no es el único surrealista en este caso, tiene una formación médica y efectúa varias prácticas en instituciones neuropsiquiátricas (cf. Marguerite Bonnet, "La rencontre d'André Breton avec la folie: Saint-Dizier, août-novembre 1916", en Fabienne Hulak (ed.), *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Nice, Z'Éditions, 1992, pp. 115-135). Dadoun habla de verdaderos cruces entre el psicoanalista y los surrealistas: "cazan en las mismas tierras, atraviesan las mismas aguas, se cazan y se rechazan más de una vez y casi siempre se cruzan y se vuelven a encontrar. Mismas tierras y mismas aguas: se llaman Inconsciente, Sueño, Sexualidad, Automatismo, Deseo, *Malestar en la cultura*, Juegos de palabras y demás vías reales y sórdidas en las cuales el psicoanálisis se compromete para localizar las encrucijadas y estaciones de la condición humana y donde el surrealismo lanza sus cohortes poéticas y planta sus banderas negras" (*idem*, p. 14: "ils chassent sur les mêmes terres, croisent dans les mêmes eaux, se chassent et se repoussent plus d'une fois, et presque tout le temps se croisent et se retrouvent. Mêmes terres et mêmes eaux: ils et elles se nomment Inconscient, Rêve, Sexualité,

A los surrealistas les atraen fundamentalmente el inconsciente, el sueño, las pulsiones extremas y antisociales, el hermetismo, la metamorfosis y el desdoblamiento, otros tantos fenómenos que encuentran en la locura un terreno de expresión y en el psicoanálisis una explicación. Deciden así elegir distintas patologías –Breton defiende la histeria, mientras que Dalí y Buñuel optan por la paranoia y el sadomasoquismo– como modelos de creación, convencidos de que la locura es “un estado mental propicio para la creación, un estado que posibilita el acceso a un plano alternativo que permite [que afloren] ciertas aptitudes por lo general constreñidas”³⁷⁶. Entienden, pues “la locura como un estado privilegiado cuyo delirio es fuente de placer a la vez que materia prima para la creación artística y defiende[n] su valor lamentando que sea objeto de persecución por los órganos represores de la sociedad”³⁷⁷, erigiéndose en contra de la aplicación tradicional de la ciencia psiquiátrica y las privaciones de libertad infligidas a los enfermos, “estos galeotes de la sensibilidad”³⁷⁸ que tienen acceso a contenidos misteriosos del alma humana y, sobre todo, disponen de los medios expresivos adecuados, auténticos, para revelarlos “subv[irti]endo] el orden imperante”³⁷⁹.

La concepción surrealista de la locura se basa, por lo tanto, ante todo en un anhelo por romper con las leyes de la razón y recupera la idea antes señalada de conseguir ver más allá de las apariencias y de enjuiciar lo establecido. Se inspira claramente en la perspectiva enunciada y desarrollada en varias obras de Charles Baudelaire, Gérard de Nerval, el conde de Lautréamont y Arthur Rimbaud, quien reivindicaba el desvarío como vía idónea de la creación artística y de su búsqueda de conocimiento del “yo” profundo y se convierte en postura programática de los surrealistas. De hecho, Rimbaud explicaba a Paul Demy en su famosa carta sobre el estatus del Poeta, a menudo llamada “Carta del vidente”:

el primer estudio del hombre que quiere ser poeta es su propio conocimiento, entero. [...] El Poeta se vuelve vidente por medio de un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura. [...] Deberá hacer sentir, palpar, oír sus invenciones; de tener forma lo que trae de allá, da forma; de ser informe, da lo informe³⁸⁰.

Automatisme, Désir, *Malaise dans la civilisation*, Jeux de mots et autres voies royales et sordides en lesquelles la psychanalyse s’engage pour repérer les carrefours et stations de la condition humaine et où le surréalisme lance ses cohortes poétiques et plante ses drapeaux noirs”). Cf. asimismo Anouck Cape, “Sauver les fous”, en *Les frontières du délire: écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Paris, Honoré Champion, 2011, pp. 51-74.

³⁷⁶ Cf. Ángel Cagigas, “Una visión de la locura: el caso Breton”, *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. 27, núm. 1, marzo de 2007, p. 93.

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ Así los califican Robert Desnos, Antonin Artaud y Théodore Fraenkel en su “Lettre aux Médecins-chefs des Asiles de fous” publicada en la revista *La révolution surréaliste*, núm. 3, 15 de abril de 1925: “forçats de la sensibilité” (reedición en París, Jean-Michel Place, 1975, p. 29).

³⁷⁹ Ángel Cagigas, *art. cit.*, p. 95.

³⁸⁰ Arthur Rimbaud, “Lettre à Paul Demy”, 15 de mayo de 1871, en *Correspondance, op. cit.*, pp. 68 y 70: “la première étude de l’homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière. [...] Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie. [...] Il devra

Tanto André Breton como Louis Aragon y Antonin Artaud alientan a sus correligionarios a practicar el viaje del espíritu librado de los condicionamientos de la lógica³⁸¹ y a rechazar las ideas, la lógica, el orden, la Verdad y la Razón a través de actitudes teñidas de absurdo, muerte y receptividad a lo sibilino. Proponen, a modo de técnicas de revelación de las “zonas prohibidas” del yo, la simulación del delirio³⁸², la hipnosis y la escritura automática. La búsqueda de la imagen capaz de suplantarse las leyes de la lógica y de la razón preside también los experimentos de pintores surrealistas tan diferentes entre sí como son Max Ernst, Joan Miró, René Magritte o Salvador Dalí.

Esta exposición permite entender por qué todos los artistas surrealistas, sin distinción alguna, se negaron a considerar los discursos unificadores y favorecieron el surgimiento sin trabas de elementos alucinatorios en la representación de lo cotidiano, haciendo así volcar al observador en lo indecible y enigmático de la existencia. La locura se erige, pues, como un territorio de caza – caza a las asociaciones de ideas, a la imagen alucinatoria, a las prohibiciones solapadas– idóneo, pero asimismo como un medio de expresión, una voz, adecuados para todos estos contenidos inconfesables a los que pretenden llegar los surrealistas. De ahí que los artistas la usen no solo como temática literaria o icónica, sino también, en sus propias vidas excéntricas, como vía de acceso a determinadas formas de autenticidad, como la expresión de una posible vuelta a la mirada primitiva del niño.

Valiéndonos de estas observaciones, percibimos enseguida en las obras de Tomeo y en sus protagonistas psicópatas un parentesco nítido con el bufón medieval y el paranoico surrealista, pero también, y por ahí vamos a empezar, el peso de los decenios de domesticación y de tentativas de erradicación de la locura bajo el franquismo. En efecto, las patologías representadas en sus creaciones se mantienen a veces durante cierto tiempo encubiertas bajo compromisos razonables y dialécticos, mas son como el fuego de un volcán que puede entrar en erupción en cualquier momento, tal como hemos visto a través de la figura de Macario. Existe una aparente calma de la locura posmoderna, aparente porque los personajes siempre acaban vomitando las asperezas de sus secretas patologías y monstruosidades³⁸³.

faire sentir, palper, écouter ses inventions; si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme; si c'est informe, il donne de l'informe”.

³⁸¹ Véanse al respecto los números 3 y 11 de la revista *La Révolution Surréaliste* (abril de 1925 y marzo de 1928).

³⁸² Cf. *L'Immaculée Conception*, de Paul Éluard y André Breton (1930). María Eduarda Keating menciona esta obra como ejemplo en su artículo “Dérèglements et délires programmés”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. 10, 1996, p. 182.

³⁸³ Cf. Vania Maire Fivaz, “La sabiduría del loco: funciones de la psicopatía en *La noche del lobo* (2006) de Javier Tomeo”, en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Javier Tomeo, op. cit.*, pp. 167-187.

En consecuencia, igual que sus antepasados surrealistas y renacentistas, Tomeo consigue articular con maestría una temática considerada negativa, siniestra e críptica para muchos, la cual se somete con dificultad a los esteticismos del lenguaje. A contracorriente de las lógicas normativas que tienden a aislar y alejar aquellos elementos que son fuente de inquietud, el escritor aragonés hace aflorar la psicopatía en sus obras engalanada con los atributos de la creación y de la metáfora, introduciendo con ello en nuestro patrimonio cultural experiencias que solemos rechazar como atópicas.

Cabe añadir que la patología así objetivada por la mirada de un testigo exterior –el hombre de letras, pero, asimismo, su narrador–, aclimatada y puesta a distancia, es mucho menos desestabilizadora para el lector que el testimonio directo, grito de entrañas dolientes³⁸⁴. La psicopatía aparece en las obras de Tomeo como un material elaborado que forma parte de una realidad ficticia compartida; está domada, interpretada y metaforizada, lo que permite al lector aceptarla y al autor emplearla como un potente vector de expresión y de transmisión de ideas. Se inspira en conocimientos médicos comprobables, pero más que un estado mental científicamente describable es la expresión de una relación peculiar con el Otro, es decir, de una “relación de tensión irreductible entre las producciones de un individuo (palabras, actos, maneras de ser y estar en el mundo) y los criterios de inteligibilidad [y tolerancia, añadimos] del grupo (familiar, profesional, social, cultural)”³⁸⁵. Tanto el loco como el psicópata, portadores de una extrañeza difícilmente tolerable, son juzgados, estigmatizados y rechazados. Igual que el profeta o el artista excéntrico, son seres a-normales que encarnan una mirada distanciadora frente a la sociedad y, por tanto, pueden desarrollar una perspectiva crítica. Su aislamiento constituye una condición *sine qua non* del juicio objetivo, lo que viene comprobado por la soledad imperiosa que caracteriza la existencia patética de todos los psicópatas tomeanos.

En cuanto a la personalidad misma de estos personajes, como hemos afirmado, mezcla sutilmente rasgos anormales y sorprendentes con atributos de la normalidad, jugando con el contraste propio de los bufones medievales o del Don Quijote cervantino. Así pues, de acuerdo con la convicción de que las formas anatómicas de la locura suponen una lesión cerebral que

³⁸⁴ Pensamos aquí concretamente en todas las manifestaciones de lo que Monique Plaza llama, en francés, “Follittérature” (en *Écriture et folie*, Paris, PUF, 1986). Este neologismo engloba los textos escritos por enfermos, así como las obras de autores, a imagen y semejanza de Antonin Artaud, que han experimentado temporalmente la locura y padecen crisis pasajeras. Estos escritos empezaron a publicarse fuera de las revistas médicas bajo el impulso de los surrealistas en la década de los años veinte, llegando a crear una auténtica corriente artística, canonizada en Francia en los años 30. Cf. Anouck Cape, “Écrits de fous et littérature des aliénés”, en *op. cit.*, pp. 77-83; “Du côté de l’avant-garde: ‘poésie intentionnelle et poésie involontaire’”, en *op. cit.*, pp. 101-118. La investigadora explica que “se trata de presentar esos textos de manera militante, como poemas de pleno derecho, de extraerlos del mundo médico para hacerlos entrar en el de la literatura” (“il s’agit bien de présenter ces textes de manière militante comme des poèmes à part entière, de les extraire du monde médical pour les faire entrer dans celui de la littérature”; p. 103).

³⁸⁵ Traducimos aquí la definición que Monique Plaza propone en *Écriture et folie* (*op. cit.*, p. 9: “un rapport de tension irréductible entre les productions (paroles, actes, [...] modes d’être au monde) d’un individu et les critères d’intelligibilité d’un groupe (familial, professionnel, social, culturel)”).

coloca al individuo fuera de este mundo y descalifican al personaje como ente de ficción, la psicopatía en la producción de Tomeo y, por ende, entre otras, la de Macario, no aparece como una enfermedad debida a factores exógenos, sino como un aspecto inherente de la personalidad. Dicha patología no implica una quiebra identitaria completa e ilustra más bien la idea inquietante de una continuidad entre norma y patología. Nuestro autor reivindica por lo tanto la locura como una cuestión de grado y no de cualidad. Para él, la figura literaria del loco tiene necesariamente un pie en la normalidad, lo que le permite provocar cierto sentimiento de intranquilidad en el lector por su proximidad con él. No es el caso del insensato surrealista que, la mayor parte del tiempo, ha perdido toda correspondencia con los parámetros de lo real y, en este sentido, es mucho más difícil de acceso que un personaje como, por ejemplo, el de Macario.

La anormalidad de este se manifiesta enseguida en *La noche del lobo*, al conversar el protagonista consigo mismo apenas empezada la novela, cambiando de voz para reproducir el esquema tradicional del diálogo ameno entre dos interlocutores. El narrador, digno representante de la norma, no vacila en calificar este juego solitario de las preguntas y de las respuestas de “locura” (12) y deja que la excentricidad sintomática del protagonista se vaya acentuando capítulo tras capítulo. La primera característica de esta psicopatía radica, pues, en una alteración patológica de la conducta social, ilustrada por el hecho de que Macario viva en un antiguo pajar sin ventanas, aislado en medio de un páramo y desprovisto de medios de comunicación, y sea un poeta maldito separado de su mujer, rechazado por envidiosos ciudadanos y cuya única ventana al mundo es Internet. Puesto que nadie se toma la molestia de responder a los correos electrónicos que envía, su mejor interlocutor es él mismo, de ahí la tentación del desdoblamiento para paliar la soledad absoluta.

Macario padece cruelmente el aislamiento social, lo mismo que la mayoría de los psicópatas imaginados por Tomeo, hombres condenados a una soledad irreversible y cuyas patologías respectivas se relacionan de manera estrecha con su condición de seres marginados.

Otro rasgo psicopático del protagonista es su propensión a proyectarse en un universo totalmente ficticio construido con leyendas, nociones simbólicas y místicas, y creencias mágicas; Macario es muy aficionado al santoral y cree en la nefasta influencia de la luna llena. Estas supersticiones, llevadas al extremo, determinan su concepción de la identidad, su visión del mundo y la relación ambigua que mantiene con sus pulsiones y su inconsciente. Procura notar cualquier indicio mínimo de su metamorfosis en licántropo, aspirando conscientemente al desdoblamiento, y espera que la luna posibilite la concreción de su sueño, pero, frente al estatismo de su situación y la tristeza de su existencia, decide inventarse él mismo otra identidad.

Por ello, se presenta a Ismael como el poeta Alejandro de la Iglesia, compensando así sus frustraciones vitales a través de un contenido imaginario prestigioso y tranquilizador.

Como acabamos de indicar, las creencias mágicas determinan igualmente la relación del protagonista con los seres que pueblan su universo. Así, logra percibir la existencia de lenguajes estructurados en el seno de los reinos animal y mineral; para él, tanto el cuervo como el mochuelo, los grillos, las estrellas y la luna hablan con modulaciones misteriosas pero accesibles a los hombres sensibles y a las mentes superiores. Macario confía en la realidad de la ósmosis universal, de la “sinfonía de las esferas” (46), y expresa deseos de fusión con todo lo que le rodea. No obstante, sus anhelos desembocan en una ruptura de la armonía potencial, puesto que la luna termina sugiriéndole que se estrangule a sí mismo y deje a Ismael en paz, es decir, que se aleje y se excluya de grado de la magnífica orquesta sinfónica. El psicópata experimenta, por tanto, la aridez emocional, tanto en su existencia real como en su imaginación; es un habitante de la desértica e histórica “tierra de nadie” reservada a los locos fuera de los muros de la ciudad de la que habla Foucault en los primeros capítulos de su *Historia de la locura*.

La consecuencia más evidente de dichas rupturas relacionales radica en la inadecuación entre su discurso y la realidad, distorsión que observamos repetidas veces en las aserciones del protagonista. Da fe de ello, por ejemplo, el hecho de que designe a la zona del páramo con la palabra “paraíso” o que establezca un vínculo estrecho entre elementos completamente disparatados, como la infidelidad femenina y la posición de los ojos de la mujer en relación con su nariz: “Hace años tuve una mujer, creo que ya se lo dije antes, pero tenía los ojos demasiado separados de la nariz y al final se fue con otro’. Ismael no entiende que tiene que ver una cosa con otra, pero por si acaso prefiere no preguntárselo” (51)³⁸⁶.

Por último, cabe mencionar la influencia de dicha concepción mágica del mundo sobre la relación que el personaje tiene con sus pulsiones más secretas. Podemos afirmar que los elementos simbólicos del relato, y más específicamente la luna llena, le sirven de pretexto para perder el control de sí mismo, anulando bruscamente todas las convenciones del diálogo ameno y liberando sus instintos y pensamientos reprimidos. La superficie plateada de la luna provoca el olvido del respeto debido al interlocutor, de la decencia y el decoro. Como ya hemos señalado unas páginas atrás, Ismael califica las violentas pero sinceras expresiones del psicópata de “veneno” (108) y el narrador, de “peores instintos” (108) y de “furia [...] almacenad[a] durante tantas noches políticamente correctas” (103). Existen por lo tanto innegables relaciones entre los estallidos verbales del protagonista y las teorías psicoanalíticas que oponen el yo consciente,

³⁸⁶ Es asimismo posible considerar esta alusión como una reminiscencia paródica de un discurso que se consideraba científico hasta comienzos del siglo XX: el de la fisionomía, que Tomeo conocía por sus estudios universitarios. La apariencia burlesca de las palabras de Macario pone de relieve el carácter relativo de dicha ciencia y, por tanto, del conocimiento en general, lo que confirma nuestros anteriores análisis.

máscara civilizada y acomodaticia forjada por las convenciones sociales y las reglas de la razón, y el yo inconsciente, a menudo sinónimo de instinto antisocial y contradictorio.

Esta lista de rasgos psicopáticos se cierra con el marcado complejo de persecución del protagonista. De hecho, Macario teme al otro e imagina continuas conspiraciones y críticas, presentándose como una víctima inocente de la sociedad, de su mujer, de la soledad y de la perversión lunar, de ahí que necesite afirmar su superioridad lingüística, mnemónica y moral.

Macario es, pues, un personaje neurótico escindido entre el idealismo, desvelado por sus hondos deseos de fusión cósmica, amorosa y comunicativa, y una sombría tortura interior rebosante de sentimientos de rechazo, agresividad y odio. El carácter extremo de su psicopatía contrasta singularmente con su cordura y su sed de conocimientos, cualidades que el narrador señala nítida y frecuentemente a lo largo del relato. Macario es efectivamente un ciberadicto que sabe muchísimas cosas porque la naturaleza lo dotó de una prodigiosa memoria para fechas y cifras y porque no carece de lógica, elementos que aparecen en el texto cuando la luna se esconde detrás de las nubes, permitiendo que el protagonista recupere el sentido común. Se interesa además por cuestiones de lingüística, etimología, pronunciación e incluso psicofonía. En suma, es un hombre inteligente que interpreta la realidad circundante, aunque, a menudo, de manera sorprendente, y elabora hipótesis con el fin de entender mejor las cosas y el mundo en el que le ha tocado vivir. Este retrato de la cara sensata del protagonista se completa con la presencia de una imaginación fecunda, origen de constantes digresiones comentadas con humor por la instancia narrativa.

La compleja, lunática y ambigua personalidad de Macario se va afirmando a lo largo de la conversación con Ismael, es decir, a través de un enfrentamiento verbal que presenta sistemas de valores antagónicos. En efecto, el carácter y la identidad de ambos se elaboran mediante el contraste entre una existencia trivial y pasiva –la de Ismael– y una psicopatía capaz de cuestionar la vida –la de Macario–, en un largo *crescendo* que culmina en la última secuencia de la novela. El único elemento que permite acercarlos es el exceso de peso y el tobillo herido, aunque se trata del izquierdo en el caso de Macario y del derecho en el caso del agente de seguros. Ambos son personajes asimétricos que se necesitan mutuamente para alcanzar cierto equilibrio, recordándonos la estructuración por parejas que caracteriza numerosas obras de los teatros del absurdo. Resulta entonces legítimo preguntarse si Tomeo no ofrece en realidad al lector una escenificación y dramatización de las dos caras de una misma moneda, a saber, de un psicópata y de su reflejo algo deformado en un espejo imaginario.

Sin embargo, pese al *crescendo* que acabamos de mencionar y que nos permite construir una imagen mental de los personajes, tanto Macario como Ismael conservan un aura enigmática. Los

escasos datos personales diseminados en el texto y la falta de precisión del narrador dibujan ante nuestros ojos protagonistas planos que tienden a la metáfora. Por tanto, resulta irrelevante escudriñar la psicopatía del pensionista en busca de síntomas clínicos determinados que remitiesen a un trastorno de la personalidad concreto y catalogado, y será más decisiva nuestra sensibilidad ante la alegoría que propone.

Dicho espacio poético se abre con la tentación del desdoblamiento experimentada como consecuencia de la soledad absoluta. Tomeo nos orienta así hacia una concepción antiheroica de la psicopatía, presentada como el resultado de dramáticos desajustes y del aislamiento consiguiente del personaje. Pero no se estanca la obra en tan desesperanzada conclusión, puesto que el protagonista revela indirectamente su señalado interés por la creatividad, la imaginación y el lenguaje metafórico. Recuerda, por ejemplo, una fábula interpretada por animales y por un queso, sueña con que le crecen colmillos de hombre lobo e inventa sistemas hidráulicos que permiten avanzar retrocediendo, basándose en la observación de los desplazamientos de los cangrejos.

La psicopatía es quizás una respuesta a la soledad o a la ciberadicción, fenómenos específicamente contemporáneos vinculados con la ruptura del entramado social, pero se afirma también como un instrumento adecuado para sublimar el aislamiento total, por lo menos de manera temporal. Macario sueña con máquinas revolucionarias, con la perfección de la comunicación universal y con criaturas de otras épocas supeditadas al poder de la magia. La “divina locura”, madre de las artes, funciona, por lo tanto, como una ficción catártica que permite al psicópata exteriorizar sus temores y sufrimientos y vivir potencialmente sus deseos. Por eso aparecen en su boca referencias a la idea de Edad de oro; el psicópata es el que desvela a la humanidad enferma la necesidad absoluta de buscar nuevos parámetros vitales. Habla de la figura metafórica del gallitigre, fruto de los amores de un tigre y de una gallina, que ilustra perfectamente esta deseada edad áurea, al simbolizar “el amor imposible y la armonía de los contrarios” (118). La psicopatía, a través del sueño, surrealista por completo, de la comprensión mutua de elementos opuestos, se erige así como el territorio idóneo de la esperanza, transmitiendo además un emocionante mensaje de tolerancia y empatía hacia lo diferente.

El trastorno disocial constituye, pues, un vector interesante de la apología de la creatividad y la imaginación en la obra de Tomeo, pero el fracaso final del protagonista, que no logra la unión mística tan deseada ni se metamorfosea, esboza una faceta contraproduktiva del idealismo ante el lector. El sueño seguirá siendo sueño y la realidad, realidad, pese a la incontrovertible permeabilidad de las fronteras entre nuestros conceptos humanos bien delimitados y pese a la ilusión surrealista de una suerte de alucinación reconciliadora y todopoderosa. Tal conclusión es

bastante pesimista, por cierto, pero la lectura de otras novelas de Tomeo nos permite matizar un tanto esta renuncia a la capacidad de cambiar el mundo y la percepción que tenemos de este. Señalemos sencillamente el pasaje siguiente de *El cazador de leones*, que anima a seguir soñando y a embellecer lo real con el encanto de la poesía:

le aseguro que esas historias maravillosas se escribieron para todo el mundo. Lo único que necesitamos para descifrar su sentido, volveré a repetírselo una vez más, es renunciar a ese veneno que se llama sentido común. Yo tuve también (lo reconozco) mi dosis de sentido común, pero un día lo comprendí todo. Me dije: cuidado, Armando, porque hoy los locos son aquellos que se empeñan en ver molinos de viento donde sólo hay gigantes.
(68)

El “loco” es, pues, el que se rebela contra el sentido común, el amante eterno de la belleza, el artista incomprendido. Por eso encontramos en las novelas de Tomeo varios personajes con rasgos psicopáticos que confieren valor a la estética del material artístico. Piénsese en Dagoberto, el violinista de *Diálogo en re mayor*, gran conocedor de Wagner, Sibelius y de las sinfonías de Rimski-Kórsakov, que se expresa a veces en un tono muy poético o en el Marqués de *El castillo de la carta cifrada*, que se abandona alegremente a las metáforas y a la poesía. En cuanto a Macario, él mismo confiesa que la poesía constituye su talón de Aquiles.

La psicopatía de Macario supera sin embargo la elaboración de utopías en reacción a la soledad moderna, pues saca provecho de la distancia mental proporcionada por la elevación poética y por la fantasía y arroja una mirada peculiar sobre el mundo. El protagonista es capaz de alcanzar la verdad de las cosas, los resortes más profundos de su realidad íntima, así como de la realidad circundante, fomentando de este modo en el lector una intuición de las mayores verdades de la existencia y de la naturaleza humana. La psicopatía desempeña así una importante función especular y permite al escritor poner de relieve los desajustes permanentes del individuo. Por ello, el psicópata tomeano posee capacidades visionarias, dotes casi proféticas que lo capacitan para ver más allá de las apariencias y desarrollar miradas extrañamente lúcidas. Pone en tela de juicio lo que se nos presenta como realidad, cuestiona las normas, busca la verdad a través de la interrogación y la duda, asumiendo un papel desenmascarador fundamental en un mundo donde reinan la superficialidad, el engaño y la miopía, no tan alejado como podríamos creer de una corte medieval y de sus bufones. En este sentido, el cuervo icónico que grazna encima de la marquesina abandonada completa perfectamente la función desmitificadora del psicópata gracias a su marcado simbolismo en la cultura europea. De hecho, esta ave simboliza la perspicacia en la Biblia³⁸⁷ y la mitología griega suele presentarla como una mensajera de los dioses dotada de

³⁸⁷ Cf. “Libro del Génesis”, cap. 8, vers. 7.

funciones proféticas. Es además uno de los emblemas del aislamiento voluntario del que decide vivir en un estrato superior, sea un asceta o un loco desmitificador³⁸⁸.

El autor aragonés establece así en sus obras, siguiendo básicamente el mismo modelo que en *La noche del lobo*, una compleja red de psicópatas cuya función narrativa consiste en despojar a la realidad de sus disfraces. Recuerda en esto algunas reflexiones que Arthur Adamov publicó en *L'aveu –La confesión–* y que presentan la neurosis como una enfermedad capaz de dar “a su víctima una lucidez sobreaguda –inaccesible al hombre llamado normal” y de transformarse en la visión

que le permite acceder, a través de la singularidad de su mal, a las grandes leyes generales en las que se inscribe la más alta comprensión del mundo [...] Y siendo siempre lo particular símbolo de lo universal, lo universal se alcanza de la manera más segura por medio del extremo de lo particular, de modo que la neurosis, en el hombre del cual exagera la visión específica, acusa lo universal³⁸⁹.

El espejo de la psicopatía, que se elabora en contraste continuo con la perspectiva de la normalidad lógica, parece así representar el crisol donde mejor se desarrolla la lucidez. Eterna búsqueda de la verdad, desempeña entonces un papel positivo, puesto que, al cuestionar lo que solemos llamar “realidad”, nos permite acceder a otras dimensiones que, por lo general, se muestran huidizas³⁹⁰. ¿No afirmó Edgar Allan Poe –y citamos aquí una frase cara a Tomeo– que la locura es quizás la forma más alta de la inteligencia³⁹¹?

En esta perspectiva de revelación desinhibida de lo oculto, parece que no son casuales las comparaciones entre Macario y algunas figuras docentes; intensifican la esencia dialéctica del diálogo entre los dos hombres por medio de la referencia indirecta a la pareja maestro-alumno y

³⁸⁸ Gran parte de los atributos emblemáticos del cuervo mencionados por el *Dictionnaire des symboles* (Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Paris, Robert Laffont, 1982, pp. 285-286) aparece en *La noche del lobo*. De hecho, el cuervo es “la sombra olvidada de un hombre muerto” (p. 14), “uno de los últimos representantes de una vieja y mágica raza” (p. 26), “el Mercurio de la filosofía secreta” (p. 115) y “el símbolo de la confesión y de la penitencia” (p. 141). Reúne por lo tanto características espirituales, proféticas –Mercurio es el dios de la Elocuencia– y aspectos negativos vinculados con la muerte –y, por lo tanto, con la raíz etimológica de “Macario”; cf. p. 114 de nuestro trabajo–. Es, en suma, el atributo idóneo del psicópata tomeano.

³⁸⁹ Arthur Adamov, *L'aveu*, Paris, Sagittaire, 1946, pp. 57-58: “à sa victime une lucidité suraiguë –inaccessible à l'homme dit normal”; “qui lui permet d'accéder, à travers la singularité de son mal, aux grandes lois générales où s'inscrit la plus haute compréhension du monde [...] Et le particulier étant toujours symbole de l'universel, l'universel est le plus sûrement atteint par l'extrême du particulier, si bien que la névrose dans l'homme dont elle exagère la vision particulière accuse l'universel”.

³⁹⁰ Respecto a esta idea de una verdad escurridiza, los textos tomeanos recuerdan lejanamente la creación metafórica de Benjamín Jarnés, “Folletín” (1928) (en Domingo Ródenas de Moya (ed.), *Proceder a sabiendas, op. cit.*, pp. 401-412), en la que el personaje de la Verdad aparece como una “anguila” “algo hechicera”, “muy escurridiza”, “muda” (405), imposible de “averiguar” (406), “luminosa, cínica, provocativa” (408).

³⁹¹ Escribe Poe en “Eleonora”: “vengo de una raza notable por la fuerza de la imaginación y el ardor de las pasiones. Los hombres me han llamado loco; pero todavía no se ha resuelto la cuestión de si la locura es o no la forma más elevada de la inteligencia, si mucho de lo glorioso, si todo lo profundo, no surgen de una enfermedad del pensamiento, de *estados de ánimo* exaltados a expensas del intelecto general. Aquellos que sueñan de día conocen muchas cosas que escapan a los que sueñan sólo de noche. En sus grises visiones obtienen atisbos de eternidad y se estremecen, al despertar, descubriendo que han estado al borde del gran secreto. De un modo fragmentario aprenden algo de la sabiduría propia y mucho más del mero conocimiento propio del mal. Penetran, aunque sin timón ni brújula, en el vasto océano de la ‘luz inefable’, y otra vez, como los aventureros del geógrafo nubio, ‘*agressi sunt mare tenebrarum quid in eo esset exploraturi*’” (en traducción de Julio Cortázar; cf. Edgar Allan Poe, *Cuentos completos*, Fernando Iwasaki y Jorge Volpi (eds.), Madrid, Páginas de Espuma, 2008, p. 277).

subrayan la absoluta necesidad del cuestionamiento y ahondamiento de lo real. El psicópata no deja de compartir sus conocimientos con el agente, recitándole poemas y lecciones, le habla como si fuese un libro abierto, le interroga sobre los seguros en un tono profesoral, le cuenta la historia de los gallitigres “como si estuviese predicando desde un púlpito” (118) y lo corrige amablemente cuando pronuncia de memoria versos aprendidos de niño en la escuela. La psicopatía es, en tal contexto, el elemento que crea la diferencia entre la llana recitación mecánica y la auténtica búsqueda de la verdad. Privado de su trastorno de la personalidad, Macario se parecería a un autómatas parlante que transmite datos sacados de Internet; no provocaría el duelo dialéctico, pero tampoco podría llevar a su interlocutor al cuestionamiento personal, todo ello a través de una desinhibición demente que no respeta las barreras de la normalidad. Solo la psicopatía permite alcanzar las zonas fronterizas en las que la duda gana sobre la certidumbre, ya que favorece el olvido de los principios básicos del intercambio oral estándar que conforman el consenso, la actitud y la voluntad democráticas, así como la llamada “normalidad”. Potencia lo que podemos identificar, a primera vista, como una forma de perversión comunicativa, pero que resulta ser, al final, una denuncia de la hipocresía inherente a la conversación “civilizada” y una reivindicación de la autenticidad expresiva catártica, en otros términos, de la adecuación entre pensamiento y palabra.

Contra toda previsión, el psicópata tomeano ilustra el hecho de que los hombres “sensatos” son gente que se aferra indefectiblemente a los tópicos, a su “bendita miopía”³⁹², y que él mismo es el que intenta enérgicamente abrirles los ojos, recobrando de este modo funciones de la llamada “locura sagrada” analizada por Foucault. Aspira, pues, a una verdad sin compromisos, alejada de los subterfugios y de las retóricas hipócritas.

Mas conviene ahora preguntarnos si la expresión tomeana de la desinhibición a través de la psicopatía alcanza las proporciones que tiene en el surrealismo, que lindan casi siempre con lo chocante, lo repulsivo, lo macabro y lo *gore*, y si la patología aparece asimismo no solo como una vía de acceso a determinados contenidos ocultos, sino también como una expresión más auténtica y verdaderamente poética de la esencia del ser.

Aunque la desinhibición algo arisca del psicópata tomeano es importante, hay que admitir que, por lo general, no provoca en el lector estremecimientos horrorizados, salvo quizás en contadas ocasiones, en algunos microrrelatos de *Historias mínimas* que ilustran la exteriorización de pulsiones asesinas o suicidas y que mencionan explícitamente la muerte violenta y el fluir de la

³⁹² Javier Tomeo, *El castillo de la carta cifrada*, op. cit., p. 78.

sangre. La prosa tomeana no suele insistir en las abominaciones más atroces que el lector pueda imaginar, sino sugerir su posible existencia e indagar en su probable etiología.

Con la misma reserva que Kafka, Tomeo no duda en poner de relieve las pequeñas bajezas y unos cuantos vicios de sus personajes, pero sin entrar en el registro del electrochoque perturbador. Además, y la tendencia encuentra en *Pecados griegos* una ilustración perfecta, suele hacerlo mediante las intervenciones del narrador y no solo en las palabras directas de los personajes introducidas por guiones. Así pues, cuando la instancia narrativa de esta novela desvela sin vergüenza alguna y al lado de réplicas clásicas sacadas, pensamos, del *Hipólito* de Eurípides³⁹³ la degradación del cuerpo de la Fedra real y los pensamientos lúbricos de esta y del enano adivino, participa en el mismo esfuerzo atrevido de desinhibición, expresando en voz alta —es decir, contándolo al lector— lo que otros callarían, como, por ejemplo, en el capítulo veintiuno:

‘puede que esa mujer alargue la e con la intención de provocarme’, piensa [Godofredo].

‘¿Y si fuese Fedra el afrodisíaco que estoy buscando desde hace años?’, se pregunta.

Cierra los ojos y se imagina con la cabeza hundida entre los inmensos senos de la reina. No es una broma, la letra épsilon sobre la que Fedra apoya por primera vez sus carcajadas le ha puesto cachondo. Ha sido casi como un milagro. [...]

— Ag, ag —rezonga Godofredo por la nariz, a pesar de que Fedra no le quita la mirada de encima. [...]

— ¿Qué estás haciendo? —le pregunta Fedra, haciéndose la tonta.

— Ag, ag —suspira el enano, sin poderse contener.

Lo único que puede hacer es volver la cabeza hacia el otro lado para que Fedra no le vea la cara. La mujer adivina las maniobras del enano por debajo de la túnica y suelta por fin otra de sus impúdicas carcajadas.

(89)

El narrador, al asumir los pensamientos y las acciones impúdicas de sus personajes, se muestra, cabe admitirlo, honesto. Sin embargo, su actitud parece inspirada, más que por un voluntario alarde de sinceridad humilde, por la búsqueda constante, a través del contraste, de la caricaturización de los personajes. De hecho, la presencia cercana, en el capítulo veintidós, del coro trágico euripidiano acentúa la vulgaridad de la reina y del enano adivino, dando continuación a efectos caricaturescos que ya se notaban en las primeras páginas de la obra, que reproducimos aquí íntegramente con objeto de resaltar esta mezcla de desinhibición y caricatura:

empecemos esta historia (que tal vez sorprenda a más de cuatro), describiendo el escenario de los hechos. Que nuestros lectores sepan desde el primer momento dónde se encuentran. No queremos que malgasten sus energías tratando de descubrir a qué curiosos espacios les ha conducido la dolosa fantasía del autor. Dicen algunos que donde reina la oscuridad palpita una indefinible grandeza y que esa oscuridad les conviene para darse importancia.

³⁹³ Cf. p. 354 de nuestro trabajo.

En este mundo, dicen también algunos, tratando de justificarse, hay muchos necios que sólo admiran las palabras que no entienden.

Nosotros, sin embargo, no pensamos del mismo modo. Preferimos decir que donde reina la oscuridad la gente no puede ver lo que tiene a su alrededor y corre el riesgo de darse un trastazo.

Claridad, pues, ante todo. Que todo sea claro, menos el caldo. La claridad, al fin y al cabo, es una demostración de buena educación para quienes deben entendernos.

Diremos, pues, que nos encontramos en Trecene, apacible ciudad en la costa oriental de la Argólida, a cinco o seis horas en trirreme del puerto de Atenas, siempre que los vientos sean favorables. Especificamos este último detalle aun convencidos de que actualmente no queda en este mundo ni un solo trirreme y convencidos también de que, aunque quedase alguno, lo más probable es que ninguno de nuestros lectores sintiese el menor deseo de embarcarse en una de esas rústicas embarcaciones que inventaron los corintios y que solamente alcanzaba una velocidad máxima de quince kilómetros por hora.

El primer personaje que aparece en nuestra historia es Godofredo. A pesar de su reducida estatura –de hecho, es un enano– está considerado el mejor adivino de la ciudad. Domina todas las especialidades de la adivinación, pues tanto es capaz de predecir el futuro observando el vuelo de las aves, como examinando las entrañas de los animales o interpretando los sueños. No es el suyo, desde luego, un oficio fácil, sobre todo si tenemos en cuenta que el futuro puede manifestarse con mil rostros diferentes. No significa lo mismo, por ejemplo, que un carnero nazca con un solo cuerno que que una gallina empiece a cantar como si fuese un gallo. Incluso los zumbidos de oído o los estornudos tienen un significado distinto y no faltan incluso quienes, al referirse al canto de los pájaros, hablan de un sutil cruce de metáforas y opinan que es un lenguaje demasiado humano.

Encontramos a Godofredo sentado sobre una gran piedra en la linde del camino real, a cien metros escasos del palacio de Teseo. Hace años alguien ordenó que tallasen esta roca en forma de banco para que los ciudadanos del montón, cómodamente sentados, pudiesen ver y envidiar a la gente poderosa del país que entra y sale del enorme palacio con el estómago lleno, contándose chistes verdes y sintiéndose muy felices por haber nacido. Se trata de una curiosa forma de masoquismo que perdurará a lo largo de los siglos.

Algunos se sorprenderán de que hayamos bautizado al enano con el curioso nombre de Godofredo. Seguramente les hubiese parecido más lógico cualquier otro nombre que estuviese en consonancia con la vieja Grecia, es decir, más en armonía con los tiempos en que los dioses y los hombres se disputaban el amor de las mortales.

– Lo que pasa –hubiera respondido el autor, si alguien le hubiese manifestado su extrañeza– es que yo no soy un cuentista, como otros admirados colegas, que buscan motivaciones metafísicas tratando de justificar las tonterías que escriben. Autores que, para darse más importancia, andan con demasiada cautela, como los pavos reales, apoyando todo el peso del cuerpo sobre la punta de los pies y sin levantar apenas la mirada del suelo porque les parece que a su alrededor no hay nada ni nadie que merezca su atención. Yo reconozco, por el contrario, que mis historias me salen a bote pronto, como por casualidad, y que no las medito excesivamente. Por lo menos, eso es lo que me parece. Tanto es así que más de una vez he pensado en visitar uno de esos psicoanalistas que todo lo descubren para que me explique por qué algunas veces me da por escribir negro y otras, en las mismas circunstancias, escribo blanco.

El nombre de Godofredo, por ejemplo, se me ocurrió de pronto, sin pensar, y luego, una vez que lo vi escrito, me pareció tan bello y sonoro que no quise sustituirlo por otro, aun a riesgo de sorprender a ciertos lectores que hubiesen preferido un personaje central que en lugar de Godofredo se hubiese llamado,

por ejemplo, Ésaco, como aquel príncipe troyano que estaba también dotado del don de interpretar los sueños, o Acrisio, hijo del rey de Argos, que luchaba con su hermano gemelo Prato cuando todavía estaban los dos en el vientre de la madre, o simplemente, Filoctetes, que es otro nombre que suena también mucho más griego.

Preferí el nombre de Godofredo gracias sobre todo a sus tres oes, simétricamente dispuestas tras consonantes tan nobles como la G de gondolero, la D de dinosaurio, la F de flautista, la R de reconquista y, por fin, otra vez la D de dinosaurio.

Además ¿por qué preocuparse tanto por los nombres de las personas o incluso de las cosas? ¿No hubo alguien mucho más listo que yo que dijo hace muchos años que aunque las rosas se llamasen calabazas exhalarían el mismo perfume que exhalan ahora?

(9-12)

En los primeros cuatro párrafos se notan ya las huellas de la caricatura degradante a través de las palabras desacralizantes asumidas por el narrador-escritor respecto de los autores complicados, presumidos y equívocos, pero también respecto de sí mismo puesto que el prosaísmo característico de los párrafos tres y cuatro³⁹⁴ señala la existencia de una tendencia a la auto-desacralización.

Tras este preámbulo de tendencia poética —el narrador se sitúa y define su trabajo diferenciándose de otros autores— pasa la instancia narrativa a la presentación de los lugares y de los personajes principales de la intriga. Mantiene el mismo tono socarrón y no duda en rebajar los elementos que forman parte del paisaje costero griego, empezando con el trirreme, cuya velocidad es muy reducida y que aparece en el texto como si se tratase de una reliquia desusada. El proceso de degradación prosigue con la aparición de un protagonista enano que lleva un nombre de origen germánico, Godofredo, hondamente bufonesco en medio de una atmósfera inspirada en la grandeza de la Antigüedad clásica. Su oficio de adivino se encuentra parodiado mediante referencias explicativas del narrador a un carnero que lleva un solo cuerno, a una gallina que canta como un gallo, así como a zumbidos de oído y estornudos (10), elementos todos que el enano considera e interpreta con objeto de predecir el porvenir.

Los cortesanos tampoco se salvan, reducidos por la instancia narrativa a una barriga llena, a una superficialidad chistosa y una felicidad fácil y material. Y, como bien se nota en la página 15, Fedra no escapa a esta regla rebajadora a pesar de su estatus real: aparece como una mujer vieja y pechugona de pelo teñido, una “matrona bastante voluminosa, con los labios pintados de un negro azulado, los párpados sombreados de verde y los ojos demasiado separados de la nariz”. Además, respira “con la boca abierta, como un pez fuera del agua” (16).

³⁹⁴ Pensamos concretamente en la trivialidad relacionada con la afirmación de que en la oscuridad no se ve nada y se “corre el riesgo de darse un trastazo” (9), así como en la presencia de la sentencia de tono refranescos “que todo sea claro, menos el caldo” (9).

Intentemos ahora entender el porqué de tales degradaciones sistemáticas de los personajes por medio de la caricatura, la parodia y la ironía. Parten de una mirada temporal y emocionalmente distanciada del narrador, que este pone en perspectiva entre las líneas de los dos primeros capítulos de la obra. De hecho, paralelamente a las presentaciones caricaturescas, la instancia narrativa va construyendo y desvelando las bases de su poética, bases que podemos sintetizar en ocho puntos fundamentales:

- la claridad y la sencillez son necesarias; el narrador critica la complejidad excesiva (9; 11);
- el narrador debe ser consciente de las reacciones posibles de sus lectores y tenerlas en cuenta (11);
- también hace falta que sea lúcido respecto de sus propias tendencias, gustos y fantasías, de ahí el hecho de que admita su propensión al anacronismo y a un registro lingüístico a veces poco elevado, así como su tendencia a dejarse llevar por una inspiración poco meditada (11);
- no duda en seguir sus intuiciones más subjetivas y absurdas, destruyendo así toda pretensión de verosimilitud y lógica (12; 16);
- pretende así invitar al lector a pasar por alto las absurdidades del relato, considerado apariencias primarias de la misma manera que los nombres aplicados artificiosamente a las cosas, y a optar por la búsqueda de las esencias, del verdadero perfume exhalado por los seres y las cosas (12);
- con el arranque del segundo capítulo de la obra —“en fin, sigamos adelante”—, señala que es capaz, no solo de seguir libremente sus pensamientos inmediatos, sino también de imponerse cierta disciplina y restringirse a una línea argumental cuando es necesario (13);
- no le preocupa desestabilizar al lector enseñándole facetas de su personalidad aparentemente contradictorias. Es así como elige presentarse, por un lado, a través de la imagen tradicional del poeta soñador, insomne y nostálgico³⁹⁵ y, por otro, como un ser preocupado por detalles arquitectónicos objetivos y documentables³⁹⁶. Se mezclan, pues, subjetividad y objetividad, revelación y observación, fantasía y arraigamiento en lo real, sin que uno parezca predominar al otro;

³⁹⁵ “No sé cómo la [la luna] verán los astrónomos, pero nosotros la vemos poco más o menos con las ojeras de cada noche y la misma sonrisa nostálgica de siempre, como si tuviese muchas cosas hermosas y tristes que recordar” (13).

³⁹⁶ “Puestos a precisar un poco más, digamos también que el palacio está orientado hacia el sur para que durante los tórridos veranos el arco solar pase precisamente por encima del tejado y se genere el mayor número posible de sombras. Damos ese detalle para destacar la sabia previsión de los arquitectos del país, que siempre procuran que los palacios que construyen sean frescos en verano y lo más cálidos posible en invierno.

Precisaremos asimismo que en la fachada, de ciento cuarenta y tres metros, se abren dos grandes puertas de bronce. Junto a la puerta de la derecha, se levanta una estatua de Afrodita, diosa del amor, que nació de la espuma del mar y enloquece a los hombres. Junto a la puerta de la izquierda está la estatua de Artemisa, diosa virgen que reina en los espacios incivilizados de los bosques y es diestra cazadora” (14).

- y, para terminar, el narrador se abandona a una cierta vulgaridad lingüística a la hora de describir las actitudes de sus entes de ficción (16)³⁹⁷.

Así se entiende que los objetivos fundamentales de la instancia narrativa consisten, en lo que toca al relato y su transmisión al lector, en 1) mostrarse lúcido, 2) acercarse al público lector y volverse accesible en toda circunstancia, 3) buscar la inmediatez y la desinhibición, lo que implica aceptar la vulgaridad y rechazar los artificios, y 4) tomar en cuenta todos los posibles suscitados por una misma realidad ficcional. Sería entonces legítimo deducir de estos principios poéticos que el narrador de *Pecados griegos* desacredita por completo la función asumida en este relato, así como la profesión de escritor en general. Opinamos sin embargo que cabe aprehender su actitud como una expresión más de su anhelo por ir a lo esencial, por buscar sin pretensión alguna el corazón de las cosas. Su poética rechaza toda pirotecnica verbal y degrada la imagen del escritor, intelectual culto infinitamente superior a sus lectores y consciente de sus propias dotes, dándonos a conocer a una entidad sencillamente humana, imperfecta, distraída, pero deseosa de comunicar con sinceridad y de ver más allá de las apariencias. Este narrador no duda, pues, en aplicar a la figura tradicional del escritor en su torre de marfil el mismo proceso degradante o, como mínimo, desacralizador que a sus propios personajes, sirviéndose así en todos los niveles de la ficción de los mecanismos hipertrofiadores de la caricatura. Movido por la convicción de que todos los seres humanos, tan reales –Fedra y Teseo–, tan intelectuales –el hombre de letras–, tan vulgares o prestigiosos como fuesen, son iguales³⁹⁸ y comparten la misma esencia, recurre así a una forma de nivelación por lo bajo, de exageración caricaturesca, que ofrece como la expresión de su franqueza más absoluta. En consecuencia, no hay que interpretar la presencia simultánea de un deseo de desinhibición y de procedimientos literarios relacionados con la degradación como elementos paradójicos, sino más bien como manifestaciones de una misma búsqueda de lo esencial o, para usar un vocablo caro a Tomeo, de la quintaesencia. Ello, por otra parte, no constituye un hecho extraordinario, sino una continuación de la actitud vanguardista que presidió

³⁹⁷ “Diríamos incluso que de vez en cuando [Fedra] acentúa ese defecto [el de respirar “con la boca abierta, como un pez fuera del agua”] porque piensa que le hace parecer más cachonda, es decir, más predispuesta a merendarse a todos los hombres que le pongan por delante, en el supuesto de que un día se decidiese a obsequiar a su marido Teseo con un par de cuernos” (16).

³⁹⁸ En varias ocasiones, el narrador demuestra que el personaje real de Fedra se diferencia muy poco de sus súbditos: padece las mismas “afecciones de las vías respiratorias” (16) que todos ellos, lo que no llegan a entender, y lo único que parece distinguirla de sus esclavas, aparte de las posesiones materiales –evocadas en la misma página por la referencia a una “preciosa diadema de oro”–, es la largura y coloración de sus cabellos. “Por algo es una reina, las esclavas no pueden permitirse el lujo de dejarse crecer el pelo más de la cuenta” (16).

la creación del espejo cóncavo valleinclanesco o aún del teatro de la crueldad de Antonin Artaud³⁹⁹.

Las conclusiones de este análisis sucinto, es importante apuntarlo, no se restringen al solo caso de *Pecados griegos*, pues vienen constituyendo desde el inicio de la trayectoria literaria de Tomeo un verdadero *leitmotiv*. Basta pensar en el muy artaudiano e inclasificable *Unicornio* (1971) o, unos veinte años más tarde, en *El gallitigre* (1990), cuyo contenido metaliterario omnipresente enfatiza la desinhibición imprescindible del narrador y el enlace de esta con mecanismos propios de la caricatura.

Ya hemos puesto de relieve, unas cuantas páginas atrás, distintas facetas del narrador-personaje de esta novela, asumidas en su expresión por la figura de un “archinarrador”, que evocaban la monstruosidad de aquel. Ahora bien, conviene considerarlas como manifestaciones de una determinada forma de sinceridad. Por medio de la astucia de la *mise en abyme*, Tomeo desdobra su narrador, lo coloca a distancia y se otorga así la oportunidad de describir con la más total sinceridad sus artimañas y su marcha, en calidad de escritor, desde el dibujo inicial de los personajes hasta la hecatombe final y la posible desaprobación de la “novia de papel” cuya foto adorna la habitación del autor. De esta manera se evidencian varios defectos patentes del narrador, que ya hemos señalado y que repetimos aquí, a saber: la incapacidad de entender al Otro cuando resulta ser diferente de uno mismo (120), el aislamiento asocial y el amorfismo (34; 46-47), la crueldad y el deseo de humillación (91-92; 120-121), así como la hipocresía y la parcialidad (120-121, *passim*). A esta lista se añaden otras numerosas imperfecciones, tales como: la impaciencia (113), las pulsiones asesinas y la crispación nerviosa (115; 118), el capricho (43; 46; 57; 94; 124), el uso del personaje como cabeza de turco (120-121), la dependencia de fuerzas que no controla (88-89; 135; 139; 149), la falta de inspiración y la defectuosidad de las ideas (85-86; 108; 137; 142-143), la pereza (67), la carencia de confianza en uno mismo (108), la rebeldía y la amargura (113-114) y deficiencias puramente literarias tales como la inadecuación entre el personaje creado y su lenguaje (91-92).

Frente a tal negatividad ambiente, las pocas cualidades de la instancia narrativa parecen muy insignificantes. Podemos sin embargo evidenciar cuatro: la reflexión de índole filosófica, la

³⁹⁹ Escribió Artaud en 1932 que, “sin algún elemento de crueldad en la base misma del espectáculo, el teatro no es posible. En la situación de degeneración en la que nos encontramos, es por la piel cómo se tiene que hacer entrar la metafísica en las mentes” (traducimos la definición de “la crueldad” propuesta por el autor en *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 153: “sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n’est pas possible. Dans l’état de dégénérescence où nous sommes, c’est par la peau qu’on fera rentrer la métaphysique dans les esprits”). Este breve dictamen es revelador en la perspectiva que nos interesa porque subraya la necesidad de una determinada violencia y, por tanto, de una cierta exageración deformadora en la transmisión del material literario, fenómenos que volvemos a encontrar tanto en el espejo esperpéntico como en las desacralizaciones tomeanas. Analizamos de manera pormenorizada este uso de la hipertrofia reveladora en el capítulo 4.7., “Implicaciones de un grotesco tentacular”, dedicado a la relación de las obras de Tomeo con la estética de lo grotesco.

empatía (26), la capacidad de “ensoñación onírica” (74) y una sencillez fuente de seducción (76-77⁴⁰⁰). Mas no consiguen impregnar la obra en profundidad, de ahí una impresión de desequilibrio innegable en la presentación de este narrador y de todas las facetas negativas de su personalidad. Una vez más, el autor elige la vía de la desacralización y la “ambiguación” para elaborar la figura de su narrador-escritor. Repleto de defectos, no es más que una caricatura de sí mismo.

No obstante, no hay que perder de vista el hecho de que es precisamente esta orientación estética la que le permite al “archinarrador” poner de relieve, a través de las múltiples fisuras de la instancia narrativa, los mecanismos de elaboración de la obra literaria. Un narrador liso, privado de asperezas y defectos, no hubiera posibilitado la revelación de distintos hitos que suelen jalonar toda redacción: las pausas, los cambios de ritmo, las preguntas, las dudas, las incertidumbres, las faltas de inspiración, la aparición, involuntaria o no, de gazapos, etc. Sin la marginalidad y el aislamiento del narrador, suerte de enamorado desatendido olvidado en una habitación sombría, rodeado de criaturas imaginarias, no hubiera sido factible desarrollar de manera convincente la imagen de la fantasía como una vía de escape vital (17); tampoco hubiera sido posible enseñar que, en realidad, la escritura es un permanente diálogo con uno mismo (18), una extraña reduplicación al infinito de uno mismo (27), constataciones que explican que puede ser considerada una suerte de terapia solitaria y silenciosa, un examen de conciencia continuo (92; 119-120).

Gracias a este ejemplo se entiende por lo tanto hasta qué punto la caricatura resulta ser, en el universo tomano, una condición imprescindible a la sinceridad. Tal conclusión se encuentra, por otra parte, reforzada por el hecho de que la visión caricaturesca del narrador propuesta por el “archinarrador” corre pareja con las descripciones mínimas y las hipertrofias negativas relacionadas con los ocupantes del circo. Todo ello, al igual que lo antes observado en *Pecados griegos*, no debería sorprender a los lectores que somos, ya que la caricatura se define, siguiendo la tesis de Beatriz Fernández Ruiz, como “la deformación voluntaria de los rasgos de una persona buscando un efecto cómico”, como un retrato específico que expresa un “interés de introspección, que [va] más allá del aspecto visual de la forma del modelo y trata de captar su personalidad más profunda”. La caricatura, desde siempre, es capaz de “destapar la pequeñez y fealdad esenciales que el hombre se esfuerza en ocultar”, de conseguir “un parecido más fiel que el que hubiera permitido la simple reproducción de los rasgos. Por ello ‘una caricatura puede

⁴⁰⁰ Tomeo confirma aquí nuevamente su rechazo de la pirotecnia lingüística, así como su apuesta por una escritura semi-automática, instintiva a la manera de los surrealistas españoles. Cf. capítulo 5.1., “Proyecciones y consecuencias de una automatización de la escritura”.

decir más sobre una persona que lo que ella sabe de sí misma”⁴⁰¹. Lejos de la elegancia clásica y de la belleza académica, la hipertrofia degradante tiene por ventaja, tal como hemos podido comprobar tanto en *Pecados griegos* como en *El gallitigre*, ir más allá de las apariencias y alcanzar parcelas de una verdad que el autor aragonés considera esencial. Y encuentra en *El gallitigre* una concreción idónea puesto que la base estructural de la obra, en cualquier nivel que nos situemos, radica en la idea del espejo, del reflejo, de la duplicación.

Veamos ahora cómo toma cuerpo y va cobrando importancia este motivo del espejo en la obra, hasta erigirse como un principio definitorio que puede ser aplicado no solo a esta novela, sino también a todas las creaciones de Tomeo y, por tanto, a su poética personalísima.

Así pues, toda la obra estriba, estructuralmente hablando, en el mecanismo del reflejo por una superficie reflectante no siempre fiel a la realidad, en otras palabras, por un espejo cóncavo o convexo, así como en el concepto de la multiplicación del objeto y, en consecuencia, en el caso del material literario, de la *mise en abyme*. Las primeras líneas del relato son, en esta perspectiva, sumamente sugerentes, puesto que el “archinarrador” omnisciente describe a un narrador-personaje que, igual que él, está empezando un trabajo de escritura que lo lleva a elegir y definir un lugar apropiado y personajes capaces de adueñárselo. Se crea así ante nuestros ojos un doble universo ficcional y se impone de entrada la idea de duplicación, de reflejo, entre las actividades del “archinarrador” y las del narrador-personaje-escritor. El paralelismo se mantiene además hasta la conclusión de la obra, puesto que unas catorce páginas antes del punto final, el “archinarrador” explica que “la historia [del narrador] está ya muy cerca del final. Como máximo, le quedarán cinco o seis cuartillas de letra menuda, de no ser que las cosas se enreden en el último momento, sin que él pueda evitarlo” (135). Existe aquí también una correspondencia llamativa entre el trabajo de este narrador y el final de la obra del “archinarrador”, que ocupa más o menos el mismo espacio real, teniendo en cuenta el hecho de que el tamaño de la letra elegido por la editorial Planeta es grande.

Pero el fenómeno no se detiene allí, ya que varias observaciones del “archinarrador” contadas en tercera persona y relacionadas, por lo tanto, con la figura del narrador-personaje, recuerdan extrañamente declaraciones del propio Tomeo en orden a sus propios tics o manías de escritor. Por ejemplo, cuando describe las condiciones casi ascéticas en las que escribe el narrador — encierro en una pequeña habitación alumbrada por una única bombilla (89); vista a un patio sombrío “al que jamás llegan los rayos del sol” (23)—, nos remite a la entrevista inédita que el

⁴⁰¹ Beatriz Fernández Ruiz, *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, Universitat de València, 2004, pp. 106-107.

autor nos concedió en noviembre de 2006 y en la que declaraba que siempre escribía encerrado en una habitación y con luz eléctrica para que sus personajes no consiguiesen escapar⁴⁰².

Cuando evoca su pasión por los bestiarios, las fábulas y las mitologías antiguas con términos sugerentes y poéticos –“A mano izquierda, en los anaqueles de la alacena, se alinean los libros de siempre, que se conoce casi de memoria: las vetustas mitologías que huelen a mirto, los misteriosos bestiarios de palomas virtuosas y cuervos egoístas y, sobre todo, las prodigiosas enciclopedias que hace años acabaron demostrándole que el mundo era cuadrado” (138)⁴⁰³ –, parece reproducir con un toque de absurdo las palabras siguientes del autor:

me gustan lo que yo llamo libros-herramienta. La relación de títulos sería muy larga: *La historia de los animales* de Claudio Eliano, Aristóteles, *Jardín de flores curiosas*, *Heterodoxos y marginales*... En estos últimos meses alterno varias lecturas, entre ellas el *Syruporum universa ratio* de Miguel Servet, el *Quijote* apócrifo de Avellaneda y títulos como *La mala vida en la España de Felipe IV*; *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*; *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*; *La melancolía erótica* (un texto del siglo XVI); *El impresionismo en el lenguaje* (de principios de siglo) y *La historia oculta del mundo vegetal*⁴⁰⁴.

En cuanto a la necesidad que siente de bosquejar gráficamente a sus personajes antes de describirlos e iniciar el proceso de escritura (7-9), alude directamente a varias confesiones de Tomeo, por ejemplo, a la más reciente publicada a modo de prólogo a *Constructores de monstruos*, en la que explica que

hace ya bastante tiempo que, antes de escribir mis historias, esbozo el escenario previo por el que habrán de moverse mis criaturas de ficción. Dibujo, pues, ese escenario y, de ese modo tan simple, puedo conocer antes el espacio ideal que servirá de marco general a mi historia y los caminos y vericuetos que seguirán luego cada uno de mis personajes. Luego los dibujo a ellos.
[...] Podría decir, pues, que [...] cuando empiezo a escribir mis relatos me convierto en una especie de mariscal de campo que mueve a sus entes de ficción del mismo modo que los generales de verdad mueven a sus soldados sobre el campo de operaciones.
(7)

La presencia de estos dibujos no constituye, por otra parte, un hecho aislado en *El gallitigre*: de hecho, el “archinarrador” afirma en la última parte de la obra que el narrador, falto de vena,

con la cabeza apoyada sobre la palma de la mano izquierda, como si estuviese a punto de quedarse dormido, empieza a garabatear lentamente una hermosa mayúscula que quizás pueda convertirse en la inicial de una palabra que, a su vez, pueda ser el principio de una frase capaz de ir empujando la historia hacia su desenlace.
(142)

⁴⁰² Cf. asimismo la definición de la palabra “electricidad” recogida en el “Alfabeto personal de un autor” editado por Daniel Rodríguez Gascón y Antón Castro: “siempre escribo con luz eléctrica. Pocos textos resisten la gran realidad de la luz del sol” (*op. cit.*, p. 21).

⁴⁰³ Cf. también la página 18.

⁴⁰⁴ María Ángeles Cabré, *art. cit.*, p. 11.

El autor aragonés también mencionó repetidas veces esta tendencia a principiar sus obras confiando en el azar de su inspiración gráfica y prestando atención a sus automatismos psíquicos más que a lo que pudiese dictarle la razón, como bien se observa en la cita siguiente, elegida entre las numerosas aseveraciones del escritor al respecto:

cuando yo empiezo a escribir, caigo un poco en un estado de trance. Podría decirte incluso que dibujo lentamente la primera letra, para darme tiempo a pensar cuál será la segunda. No sé lo que va a pasar. Van surgiendo los detalles⁴⁰⁵.

La novela presenta, pues, innegables guiños autoficcionales, aunque no se puede observar rasgos formales de identidad entre el autor, el narrador y el archinarrador.

Cabe señalar asimismo que los personajes del circo tampoco se escapan de esta construcción en espejo que, además de sus descripciones caricaturescas, los presenta como otros tantos *alter egos* del narrador⁴⁰⁶, como extensiones de la voz narradora y de su erudición (61) y como seres que dependen del Otro o de un animal emblemático para adquirir algún núcleo identitario determinado (77-78), igual que su creador, que necesita verse reflejado en la mirada de su enamorada para tener el sentimiento de su propia existencia (47).

Y el juego de los espejos prosigue y se intensifica con una tendencia marcada del narrador y de sus personajes a confundir la ficción con la realidad:

se escucha un nuevo trueno y las dos mujeres de la primera fila, por primera vez, se sienten preocupadas por la lluvia. Esas damas, que no son demasiado inteligentes, empiezan ya a confundir la realidad con la fantasía y se están haciendo un lío. Llueve sobre el circo (se dicen), y llueve también sobre la misteriosa ciudad en la que vive el narrador, eso es evidente. Pero ¿y si estuviese también lloviendo a mares sobre nuestra propia ciudad? ¿Y si esos truenos fuesen reales? ¿Y si ahora mismo, mientras nosotras estamos aquí tan tranquilas, se nos estuviese mojando la ropa que esta misma mañana pusimos a secar?
(80)

Estalla un nuevo trueno y arrecia la lluvia. En la dimensión del narrador continúa también lloviendo a mares y la vecina del piso de arriba se asoma a la ventana y se decide por fin a retirar la ropa que había puesto a secar la víspera. El hecho de que la lluvia sea común a los dos mundos, el real y el ficticio, debiera hacer comprender ya al público-lector (incluidas las dos ancianas de la primera fila) que las diferencias entre esos dos mundos no son tan grandes como pudiera pensarse.
(105)

De ahí constantes aunque a veces discretas metalepsis narrativas y confusiones de niveles ontológicos en la obra, a través de personajes que perciben la realidad del narrador-escritor, a

⁴⁰⁵ Cita sacada de la entrevista concedida a Nina L. Molinaro y titulada “Los humores de Javier Tomeo” (*art. cit.*, p. 604).

⁴⁰⁶ Véanse, entre otros ejemplos, las páginas 17, 26, 90, 92 y 120-121. La alianza de la noción de *alter ego* con la primacía de la caricaturización realza de manera considerable el tono de autoburla propio de la obra que estamos analizando y que no constituye un caso aislado en la producción tomeana. Cf. *El nuevo bestiario* y el comentario que proponemos en el capítulo 4.4., “Del buen uso de la paradoja y la contradicción”.

través de un narrador que traspasa las barreras de la ficción y charla con sus criaturas ficticias, y que consigue incluso convertir a sus vecinos en personajes literarios introduciéndose en sus propios pensamientos⁴⁰⁷. Las fronteras entre los niveles de la narración se vuelven así porosas y se multiplican en el texto las imposibilidades lógicas, dando al lector un insistente sentimiento de infracción permanente al código de la literatura.

Hasta aquí hemos mencionado la presencia, más o menos solapada, de cuatro niveles de realidad en *El gallitigre*, que ilustran la importancia del espejo y se reflejan mutuamente: a) el de la realidad del escritor Javier Tomeo (rasgos autoficcionales), b) el ficcional del “archinarrador” de *El gallitigre*, c) el ficcional del narrador-personaje-escritor y, para terminar, d) el ficcional de los personajes y los animales del circo. El esquema se vuelve aún más complejo con la aparición, en el texto mismo, de breves episodios o historietas que remiten a otras obras de Tomeo por repetir exactamente los mismos argumentos. Pensamos por ejemplo en la desaparición de Rosalía la trapecista, que Augusto explica por una posible caída en algún agujero del cielo, convencido de que el cielo “es un inmenso queso Gruyère pintado de azul” (44). Recupera una imagen que ya figuraba en la séptima y fantástica historia mínima:

TEODORO. Rosalía ha desaparecido de un modo insólito.

PAYASO. ¿Sin decir adiós? ¿Sin lagrimitas?

TEODORO. Estábamos ensayando un nuevo número, dio un salto al cielo y ya no volvió a caer. ¿Puedes entenderlo?

PAYASO. Lo entiendo perfectamente: se habrá caído por algún agujero.

TEODORO. ¿Agujeros? ¿En el cielo?

PAYASO. El cielo, mi admirable Teodoro, es un inmenso queso Gruyère pintado de azul⁴⁰⁸.

El episodio en el que los animales describen detalladamente sus identidades respectivas frente a unos hombres que no saben quiénes son (47-51) tampoco es nuevo; repite desarrollándolo un tanto, la historia mínima que lleva el número V⁴⁰⁹. Y pasa igual con la presentación del gallitigre, símbolo de “la armonía entre lo opuesto y lo contradictorio” (73), así como con la referencia a la posibilidad de que “lloviese al revés”, de abajo hacia arriba (85), imágenes ambas que remiten a otros numerosos textos tomeanos. Se multiplican estas alusiones intertextuales internas a lo largo de la novela, lo que refuerza los juegos de espejo que nos interesan.

⁴⁰⁷ Cf. p. 122. El narrador, al mostrarse omnisciente no solo con sus criaturas de papel, sino también con su vecino que toca el violín (“el vecino violinista, irritado por su torpeza con el arco, abandona definitivamente el violín, pone en marcha el televisor y se sienta frente a la pequeña pantalla. [...] su mirada va mucho más allá de las imágenes que, de algún modo, tratan de empujarle por caminos que le son ajenos. Podría decirse, pues, que su mirada atraviesa las imágenes del televisor sin contaminarse. Hundido en el sillón (y sin poder sospechar que el simple hecho de ser vecino del narrador le ha convertido en un personaje más de esta historia), se pone un cigarrillo entre los labios, pero no llega a encenderlo y acaba quedándose dormido”), no hace sino mezclar su realidad, realidad que, para nosotros lectores no es más que una ficción del “archinarrador”, con la ficción de la que es responsable.

⁴⁰⁸ *Historias mínimas*, op. cit., pp. 22-23.

⁴⁰⁹ *Ídem*, pp. 16-17.

Y a modo de colofón aparece lo que podríamos nombrar una “suprarrealidad” que enmarca todos los niveles antes mencionados y se deja augurar a través de dos motivos complementarios y recurrentes: la existencia potencial de un “narrador primigenio”, fácilmente identificable con alguna fuerza sobrenatural e invisible, y frecuentes confusiones entre los ambientes respectivos de un circo y de un teatro⁴¹⁰, que no hacen sino orientar la narración entera hacia el tópico ya mencionado del *Theatrum mundi*. El relato describe a aquel como una instancia misteriosa que rige toda existencia:

ese hombre [el narrador-personaje], en efecto, es el creador, el artífice de todo lo que ocurre en este circo. Sería interesante, sin embargo, saber quién es, en última instancia, el que tira de los hilos que, a su vez, le mueven a él y que, a lo largo de toda su vida real, le han hecho amar, sufrir, esperar o desesperar. ¿Dónde se oculta, pues, ese narrador primigenio que, día tras día, va construyendo la única verdadera historia de los hombres?
(89)

Esta reflexión, completada por referencias explícitas al mismo personaje en las páginas 108, 139 y 149 de la obra, dibuja una *mise en abyme* vertiginosa, capaz de incluir a los lectores, que recuerda las confusiones oníricas de “Las ruinas circulares” borgianas o varios cuadros sugerentes de René Magritte⁴¹¹. La metáfora se encuentra además amplificada por la idea de que todos los seres que ocupan los distintos niveles narrativos de la obra, incluidos el autor y los lectores empíricos de la misma, pasan por una gran escena, la de la Vida, sin poder elegir el momento de su llegada ni el de su salida:

tal vez haya llegado ya el momento de denunciar que a lo largo de esta narración los personajes han entrado y salido del escenario de una forma bastante caprichosa, es decir, sin ningún motivo especial que justificase sus entradas o sus salidas, no porque así lo exigiese el argumento de la historia. ¿Y quién podría escandalizarse por eso? (se pregunta el narrador, tratando de justificarse). ¿No es esto, al fin y al cabo, lo que viene ocurriendo en la vida real desde que el hombre es hombre? ¿Es que a nosotros no se nos obliga también a entrar o a salir de este mundo, contrariando nuestra voluntad de estar en él y de permanecer o de hacer mutis?
(94-95)

Las identificaciones, correspondencias y reflejos entre las distintas instancias enunciatoras y los distintos lectores-espectadores son por lo tanto persistentes, sumiéndonos en una verdadera sala de los espejos sin fin. Pero, ¿puede realmente defenderse la hipótesis de que la hipertrofia y la caricatura radican en todos los estratos de la obra que juegan con la imagen del reflejo y se basan estructuralmente en ella? Opinamos que sí, puesto que, además de los contenidos ya analizados relacionados con los personajes virtuales, el narrador y el “archinarrador”, los componentes

⁴¹⁰ Cf. pp. 46, 52 y 102-103.

⁴¹¹ Cf. *El noctámbulo* (*La farola*), 1927-1928; *La bella cautiva*, 1931; *La condición humana*, 1933; *La condición humana II*, 1935; *La llama de las cimas*, 1943; *Perspicacidad*, 1936; *Elogio de la dialéctica*, 1936; *Los dos misterios*, 1966; *El despertador*, 1979. Reproducimos estos cuadros en el Apéndice, punto 7.4.1.

autorreflexivos y metaficcionales de *El gallitigre* facilitan, precisamente por medio de las referencias al tópico del *Theatrum mundi* y a la figura del “narrador primigenio”, el desarrollo exponencial de una mirada irónica sobre los escritores en particular y sobre el ser humano en general. De hecho, gracias a las incesantes metalepsis narrativas, correspondencias y *mises en abyme*, la obra consigue desacralizar los mitos de la genialidad creativa y de la creencia en la libertad humana⁴¹².

Técnicamente hablando, la obra ejemplifica ella sola las tres categorías de la metaficción, que Ródenas presenta como un artilugio –palabra que usamos sin matiz despectivo– propio de la mayoría de las novelas de vanguardia publicadas entre 1923 y 1936⁴¹³. En una auténtica proeza literaria, reúne elementos pertenecientes a la “metaficción discursiva o enunciativa” –el archinarrador extradiegético “interviene para desbaratar la ilusión ficcional” y no duda en “proporcionar[nos] información sobre la poética subyacente” al texto–, a la “metaficción diegética” –“induce [...] una interpretación autorreferencial de la obra, [...] sirviéndose de un protagonista que es escritor y medita sobre su tarea”– y a la “metaficción metaléptica” –“se fractura el marco o frontera entre los niveles ontológicos debido a la irrupción del narrador extradiegético, o del autor explícito, en el mundo de los personajes o viceversa”⁴¹⁴–, ofreciendo de este modo una concreción sumamente compleja e inesperada de consignas vanguardistas bien conocidas:

1. debe predominar en la creación el prisma individual y
2. es necesario, tal como reivindicaba José Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*, delatar la “condición artificiosa” del arte, presentarlo como una “burla de sí mismo”, una “farsa”⁴¹⁵, en una suerte de autorridiculización, lo que implica forzosamente una mirada sobre sí, introspectiva y autorreflexiva.

En el centro de tales mecanismos están, no lo olvidemos, una búsqueda radical de desinhibición y un anhelo por revelar, mediante la hipertrofia caricaturesca, la naturaleza quintaesenciada de las cosas y los seres, unos componentes que remiten directamente a los ideales del expresionismo y, más específicamente, del esperpentismo.

⁴¹² Una vez más, descubrimos en filigrana a estas conclusiones otras creaciones del autor aragonés, como por ejemplo varios episodios de *Patíbulo interior* (cf. *op. cit.*, pp. 112-113, 116-117).

⁴¹³ Ródenas declara al respecto: “gran parte de las novelas llamadas rutinariamente ‘de vanguardia’, escritas entre 1923 y 1936, tienen carácter metaficcional” (*Los espejos del novelista*, *op. cit.*, p. 18).

⁴¹⁴ Citas sacadas todas de *Los espejos del novelista*, *idem*, p. 15.

⁴¹⁵ *La deshumanización del arte*, *op. cit.*, p. 382.

4.6.2. Revelaciones quinésicas

Tal como hemos anunciado antes de adentrarnos en los meandros de la locura y la desinhibición de los personajes y narradores tomeanos, la esfera de lo quinésico ocupa un lugar significativo en la mayoría de las obras del autor aragonés, recordándonos así que el expresionismo y, más específicamente, la poética kafkiana no están lejos de ellas. Y entre estas sobresale de manera especial una de las más exitosas novelas de Tomeo, finalista del II Premio Herralde de Novela 1984 y reeditada a continuación numerosas veces: *Amado monstruo*⁴¹⁶.

Se supone que esta obra desarrolla un contenido argumental sencillo y sin sorpresas, el de una entrevista de trabajo entre H. J. Krugger, el Director del Departamento de Personal de un banco, y Juan D., un hombre de unos treinta años que busca su primer empleo y se interesa por el puesto de vigilante nocturno. No obstante, el carácter oficial del encuentro cede pronto el paso a extrañas confesiones y a una progresión fulgurante de materiales típicamente freudianos. La circunstancia que reúne a ambos protagonistas no es más que un mero pretexto y enseguida se encuentra la atención del lector desviada hacia el auténtico eje central de la novela que, mediante la confesión, el recuerdo nostálgico y la catarsis, resulta ser la ficcionalización de la relación “madre-hijo” y sobre todo del trato “madre posesiva-hijo”.

La entrevista empieza de manera estándar, con la entrada del candidato, el apretón de manos, la sonrisa diplomática, la presentación recíproca de las personas en presencia y las primeras preguntas del jefe de personal, pero inmediatamente aparecen en el discurso de Juan pequeños matices que dejan augurar la llegada de una inflexión en la conversación. Ya en la séptima línea del incipit avisa al lector de que “veremos, sin embargo, qué sucede a partir de ahora” y reproduce una explicación de Krugger en la que afirma que “los métodos que utiliza para seleccionar a los futuros empleados del Banco son bastante heterodoxos” (7) y que le importan todos los detalles de la existencia del candidato porque aun los más “nimios” “suelen proyectarse luego ampliados sobre el quehacer cotidiano, con todo lo que ello puede significar para la buena gestión de cualquier empresa” (9-10). Paralelamente a estos indicios, el jefe de personal se entera enseguida de que la madre de Juan “juega un importante papel en [su] vida” (8). Son estos pocos elementos los que consiguen desencadenar la orientación de la charla hacia una confesión por lo menos detallada de la preparación del candidato a la entrevista y de su relación alterada con una madre posesiva, opuesta a la entrada de su hijo en la vida activa. Y a partir de la página 13, los protagonistas salen por completo del marco de la entrevista profesional y pasan al del

⁴¹⁶ *Amado monstruo*, Barcelona, Anagrama, 1985. Seguimos en este análisis la primera edición compacta de la obra por la misma editorial, del 2002.

intercambio de opiniones y recuerdos, de la conversación entre dos adultos que comparten varias experiencias vitales destacables⁴¹⁷. Como bien explica Juan,

poco a poco, por lo tanto, vamos metiéndonos en harina. Krugger enciende otro cigarrillo y se queda con la mirada absorta en el humo que asciende hacia el techo. Sigo diciéndole (sin necesidad de que me lo pida) que mi madre (buscando siempre nuevos argumentos para hacerme desistir) se refirió al tic nervioso que desde el día anterior no le dejaba en paz el párpado izquierdo y que, según ella, le advertía de los peligros en los que me iba a ver envuelto, si no abandonaba pronto mis proyectos laborales.

(13)

Esta inflexión suscita evidentemente el asombro del aspirante al puesto de vigilante, que se pregunta: “¿es normal [...] que un hombre de empresa, en plena jornada de trabajo, se muestre tan sentimental?” (15), pero sigue dándole la réplica a Krugger.

En esta paulatina evolución hacia lo que podríamos considerar una sesión de psicoanálisis mutuo, lo quinésico desempeña una función, en nuestra opinión, digna de interés. De hecho, constituye y ofrece las primeras señales de que algo poco habitual está sucediendo en la oficina del Director del Departamento de Personal. Inmediatamente después de que Juan haya confesado su desconocimiento completo de la vida laboral por culpa de su madre, Krugger empieza a fumar y su mirada se vuelve nostálgica, vaciándose en el pozo de sus recuerdos infantiles. El hecho de que encienda un cigarrillo podría ser interpretado de manera sencilla, como una mala costumbre y como la ilustración del deseo del jefe de enseñarle al candidato que es real la superioridad jerárquica y que, por principio, lo domina. Sin embargo, la cantidad de cigarrillos fumados por Krugger y la asociación reiterada del gesto con la imagen de una mano temblorosa orientan más bien nuestra interpretación hacia la traducción quinésica de un gran nerviosismo interior.

Teniendo en cuenta el conjunto de pinceladas quinésicas que puntúan la prosa de *Amado monstruo*, descubrimos poco a poco la otra cara del director seguro de sí mismo y proactivo. Incluso cabe deducir de las elecciones narrativas del autor a la hora de exhibir a sus protagonistas, así como de la acumulación de signos quinésicos específicos, que el personaje supuestamente dominante, Krugger, va transformándose a lo largo de la obra en auténtico objeto de estudio disecado por el narrador, que no es otro que Juan D., el ser dominado del intercambio. Por lo tanto, apenas sin que el lector lo perciba, terminan invirtiéndose los papeles y atributos esperados

⁴¹⁷ Varias alusiones permiten entender que los dos hombres son en realidad almas gemelas: “con usted (me asegura) tengo la impresión de que estoy conversando con un viejo amigo. Me siento identificado con usted por algún sentimiento que no soy capaz de definir. Tal vez existan entre nosotros demasiadas coincidencias” (35); “lanza una temerosa mirada circular para comprobar que nadie más ha oído sus palabras y nos quedamos callados, mirándonos a los ojos, como dos antiguos cristianos que se han reconocido de pronto entre una turba de infieles” (51); “retiro pronto el dedo pero continuamos mirándonos a los ojos, como dos cómplices ante el cuerpo de un delito común” (109).

para cada protagonista, a saber, para Krugger, la cualidad de jefe, de figura de autoridad y de sujeto capaz de imponerle preguntas molestas a su interlocutor y, para Juan, el estatus de aspirante sometido, objeto de las miradas inquisitoriales del director, condenado a responder su interrogatorio. El empleado potencial describe entonces las actitudes de Krugger y no duda en hacerle preguntas. Esta conversión del jefe en objeto del discurso de Juan constituye el elemento clave que, unido a la perspectiva freudiana que caracteriza la novela⁴¹⁸, facilita la aparición, el desarrollo y la huella definitiva de lo quinesico en la obra.

Existe un detalle que subraya la envergadura de los signos quinesicos y que se agrega a su importancia cuantitativa: la reducción paralela del espacio concedido al diálogo puro en la novela. Efectivamente, desaparecen de entrada los marcadores típicos del diálogo, tales como los guiones introductorios, los incisos que afirman la presencia de un narrador extradiegético testigo de la conversación⁴¹⁹ y el respeto de la expresión propia de cada interlocutor.

Así pues, del diálogo ficticio que constituía la base de la obra pasamos al relato de una conversación, en otras palabras, a un discurso narrativizado asumido por una instancia homodiegética que observa, analiza y desmenuza no solo las palabras de su interlocutor, sino también sus más menores andanzas⁴²⁰. Es así como lo quinesico cobra tanta relevancia.

A estas técnicas narrativas se añade una particularidad temática perteneciente a la biografía de Juan D., que justifica y aclara con gran destreza su interés y sus dotes por la observación e interpretación de los gestos y de los movimientos de sus interlocutores. Se trata de su convivencia con una madre que él mismo califica de “actriz consumada” (11), que nunca se culpa de jugar con la verdad y los simulacros y no duda en disfrazar a su hijo con prendas del padre muerto para mantener la ilusión de un tiempo feliz y desaparecido. El treintañero tiene buena formación en la materia y es consciente del peso de la gestualidad en la comunicación:

[...] dice que está seguro de que yo sé muy bien quién fue Shakespeare. Está incluso convencido de que he leído *La Divina Comedia*, que es la mejor de sus tragedias. He aquí otra de sus burdas trampas, me digo. Pero no cometo la ingenuidad de corregirle. Me cruzo de brazos (**es la primera vez, desde que entré en este despacho, que me permito esa postura**⁴²¹) y procuro tomarme las cosas con filosofía.
(49)

⁴¹⁸ El contenido freudiano de la novela se expresa a través de revelaciones sobre los sufrimientos, los complejos, las fobias, los desdoblamientos de personalidad, las pulsiones atávicas y los juegos entre la apariencia y la realidad que singularizan a cada protagonista. Cf. Cécile Vilvandre, “Sufrimiento y horrores cotidianos en *Amado monstruo* de Javier Tomeo”, *Les figures du mal au XXème siècle, Hispanística XX*, núm. 22, 2005, p. 225.

⁴¹⁹ En *Amado monstruo* se observan incisos de este tipo, pero se ponen entre paréntesis y se encuentran asumidos por uno de los interlocutores, Juan, que se expresa, como hemos dicho, en primera persona de singular.

⁴²⁰ Como bien explica Dorita Nouhaud, “el texto absorbe los diálogos en cualidad de significantes –en realidad, no hay diálogos sino discurso–” (*art. cit.*, p. 145: “le texte absorbe les dialogues en tant que signifiants –en vérité, il n’y a pas dialogues mais discours–”).

⁴²¹ El subrayado es nuestro.

El verbo modulador que utiliza, “permitirse”, traduce su estado de conciencia frente al gesto entendido como lenguaje más o menos autónomo –respecto del uso de la palabra–, funcional y significativo. Y puesto que toda la información que los lectores reciben pasa por sus “filtros” interpretativos, se entiende por qué ocupa tanto espacio la esfera de lo quinésico en *Amado monstruo*.

Frente a tal puesta de relieve de la mimogestualidad, parece justificado el hecho de querer analizar la novela desde el punto de vista de los signos no lingüísticos para rastrear los elementos que completan de una manera u otra los contenidos verbales explícitamente verbalizados, si se nos permite la expresión. En tal contexto, no resulta descabellada la hipótesis que sugiere considerar el desarrollo de lo quinésico como la traducción de la interioridad, o por lo menos de una parte de la interioridad, de los personajes. Da la impresión de que los gestos palian la ausencia de discurso psicológico propiamente dicho y el muy débil grado de encarnación de los personajes. Las palabras sirven para dar cuerpo a los recuerdos maternos conscientes de los protagonistas masculinos, mientras que sus gestos permiten al escritor concretizar rasgos de la personalidad ocultos pero reales, relacionados de forma estrecha con las rememoraciones evocadas. Apoyan nuestra conjetura fragmentos de otros textos escritos por Tomeo, entre los cuales podemos mencionar “El miope y el bizco”, que discurre:

lo que más compromete a un hombre no son sus palabras, sino lo que dice con las miradas. Las palabras pueden ser falsas. Podemos esparcirlas a nuestro alrededor y fabricarnos con ellas una máscara. Las miradas, sin embargo, se escapan a nuestro control. Nacen en una dimensión misteriosa, sobre la que no pueden actuar los resortes de nuestra voluntad y descubren impudicamente todos nuestros secretos⁴²².

Cabe señalar, asimismo, que nuestra hipótesis interpretativa viene respaldada por la presencia en la obra de otro componente, no muy alejado del ámbito de la gestualidad y que fortalece el recurso permanente a lo quinésico: la presencia muy específica de la comida, que, por otra parte, merecería un estudio aparte por el rol importante que ocupa en las creaciones tomeanas.

De hecho, podemos observar que muchas cosas, emociones y mensajes pasan por la comida en la relación que los hijos, H. J. Krugger y Juan D., tienen o tenían con sus madres respectivas. Entre las excelentes cocineras y los gastrónomos, los alimentos y su gama infinita de combinaciones posibles constituyen un lenguaje paralelo capaz de suplir las palabras, al funcionar como suertes de derivados de los elementos verbalizados, o de sustitutivos que, igual que la presencia masiva de lo quinésico, ilustran el hecho de que el verbo no lo dice todo y resulta ser,

⁴²² “El miope y el bizco”, en *Cuentos completos*, Daniel Gascón (ed.), Madrid, Páginas de Espuma, 2012, p. 680 [679-682]. También es sugerente la aclaración siguiente de Raimonius von Bernstein, en *Constructores de monstruos*: “el bostezo es siempre un poderoso mensaje no verbal que tiene variadas lecturas. Algunos explican los bostezos con la llamada Teoría del Aburrimiento...” (*op. cit.*, p. 83).

en determinadas circunstancias, impotente. Por eso vemos a un Juan que padece, a través de la comida, las venganzas de su madre –enfadada, cocina macarrones con tomate porque a él no le gustan (24-25)⁴²³– y sus peticiones de perdón –deseosa de mimar a Juan y de ser “corazón y nostalgia” (69) tras haberlo convertido en retrato vivo de su padre difunto y haberlo amenazado, le obsequia con rodaballo con salsa de limón y arroz blanco, el todo acompañado con champán (68-69)–. Por eso también la libreta de recetas culinarias que Krugger conserva de su madre se ha vuelto una auténtica metonimia de la figura materna, llegando a insuflar ternura al personaje cada vez que la abre: “de algún modo (murmura) es como si mi madre continuase a mi lado a través de su caligrafía, en su forma peculiar e irrepetible de dibujar las mayúsculas, en los más leves trazos de cada letra” (35).

En consecuencia, tanto la comida como lo quinésico consiguen, en repetidas ocasiones, suplir la palabra y no solo completarla de manera amena, por lo que acaban erigiéndose en verdaderos códigos de comunicación paralelos al lenguaje oral. Tal importancia no salta inmediatamente a la vista del lector, pero es cierta y prolonga en el texto novelesco mismo una realidad que ya se dejaba entrever en el paratexto de *Amado monstruo*, más específicamente en la ilustración de la cubierta⁴²⁴. Esta representa con una técnica que evoca el *collage* a ambos protagonistas de la obra: Krugger está de pie, mirando probablemente por la ventana, mientras que Juan D. está sentado detrás de la mesa del Director. Son personajes que parecen inmóviles como estatuas, muertos o petrificados. La cara de Krugger recuerda mucho, por otra parte, distintos bustos del general Julio César. Visten de manera tradicional, anónima y uniforme, con traje y corbata, y sus rostros carecen por completo de expresión. Contrastan así singularmente con el retrato de una mujer que cuelga en la oficina del Director de personal y que representa a una señora hermosa cuya presencia se encuentra destacada por un haz luminoso blanquecino que contrasta con la luz azafranada del despacho bancario. Este cuadro es mucho más vivo que la representación de los protagonistas de la obra: la mujer tiene las mejillas y los labios enrojecidos y su mirada es franca. Lleva puesto un vestido elegante que recuerda la moda del siglo XIX y, aunque constituye un elemento decorativo y, por tanto, secundario de la ilustración –una especie de cuadro dentro del cuadro–, atrae de inmediato la atención del lector. La imagen reproduce en esto de manera perfecta el desequilibrio presente en la trama, a saber, el hecho de que, pese a las apariencias de la

⁴²³ En este episodio, como bien señala Mor Gaye en su tesis doctoral, los alimentos y su disposición en la mesa “marcan una frontera estática” entre ambos personajes, traduciendo así su negación a entrar en el “intercambio verbal” (*Le dialogue dans l'œuvre de Javier Tomeo*, vol. 1, Université de Montpellier III, 1998, p. 82: “marquent une frontière statique”; “échange verbal”): “ella y yo sentados uno a cada lado de la mesa, separados por una botella de vino y, sobre todo, por una bandeja de macarrones con tomates” (*Amado monstruo*, *op. cit.*, p. 27). El silencio que corresponde a esta tregua dialógica cobra así sentido gracias a la presencia y al uso específico del componente alimenticio, como si se tratase de una expresión más de lo quinésico, tan adecuado para llenar y desambiguar los repetidos mutismos que ahítan los diálogos tomeanos.

⁴²⁴ Recordamos que estamos usando la edición del 2002 por Anagrama, en la colección “Compactos”.

entrevista de trabajo y el primer nivel de la comunicación –Krugger, el jefe, interroga a Juan D., aspirante al puesto de vigilante nocturno–, la verdadera protagonista de la obra es en realidad la madre. No aparece directamente en la novela en calidad de personaje literario; es más bien una sombra omnipresente que determina las existencias edípicas de ambos hombres, de ahí su situación a pesar de todo céntrica⁴²⁵.

La esfera de lo quínésico adopta, pues, un funcionamiento y un estatus similares a esta figura femenina, al aparecer difuminada en el discurso interminable de Juan, en este relato de un diálogo, pero reveladora de lo fundamental, de lo más recóndito e íntimo en la vida de los personajes, de lo explícitamente callado. En esta perspectiva, son sugerentes los semblantes de Krugger y Juan D. en la ilustración analizada ya que, además de su aspecto petrificado, son privados de ojos, lo que nos señala que lo importante, en relación con ellos, no es lo visible, sino los contenidos de la interioridad, que se manifiestan, entre otras posibilidades, a través de la gestualidad, de los signos no lingüísticos⁴²⁶.

Más concretamente, las expresiones corporales atribuidas a los protagonistas de *Amado monstruo* consisten por lo esencial en distintas sonrisas⁴²⁷ –de victoria, nostálgica, condescendiente, etc.–, en el hecho de fumar cigarrillos⁴²⁸, en el silbido de los pulmones de Krugger y los suspiros de ambos⁴²⁹, en movimientos de cabeza⁴³⁰ –sacudimiento, inclinación, etc.–, posturas en la butaca⁴³¹, miradas⁴³², posición de los brazos y de las piernas⁴³³, vaivenes en la oficina⁴³⁴ y espasmos en las manos⁴³⁵. Son detalles que no llaman brutalmente la atención del lector por ser bastante comunes; pertenecen a un tipo de gestualidad que no choca al lector europeo pero que, estudiado

⁴²⁵ El cartel de las representaciones teatrales de *Amado monstruo* bajo la dirección de Jacques Nichet se basa en la misma idea, ya que, sirviéndose del recurso de la imagen dentro de la imagen, representa un cartel pegado a toda prisa y con un vulgar celo blanco, que reproduce una figura femenina, la de la madre, digna de Fernando Botero. No aparecen los protagonistas masculinos de la obra, pero se subraya, mediante una boca desdoblada y hermosas hileras de dientes descubiertas por sonrisas crueles, la prepotencia de las madres respectivas de Krugger y Juan D. Cf. la reproducción del cartel que proponemos en los anexos, punto 7.1.5.

⁴²⁶ El autor recupera en esto un enfoque que lo caracteriza desde siempre y que consiste en considerar que lo interesante no está en el centro, sino en los márgenes, no está en la normalidad, sino en la locura, no está en lo más visible, sino en el detalle apenas perceptible, no está en una trama perfecta, sino en la anécdota. Cf., por ejemplo, lo que declaraba Tomeo acerca de su primera publicación, un relato titulado “Un oscense en San Andrés”: “estaba en Barcelona y vino a jugar aquí el Huesca, el equipo de mi ciudad, con el San Andrés. [...] Durante el partido de fútbol hubo una serie de anécdotas simpáticas, aunque al final ganó el San Andrés. Cada vez que nos metían un gol alguien del público sacaba una trompeta y atacaba los primeros acordes de ‘Islas Canarias’. Para ellos era una fiesta. Y yo me quedé con ganas de contar todo eso a mis paisanos: no tanto el partido de fútbol técnicamente como lo que ocurría alrededor del campo, hacer una especie de crónica” (María Ángeles Cabré, *art. cit.*, p. 10).

⁴²⁷ Cf. pp. 7, 9, 17, 27, 36, 39, 50, 66, 69, 72, 73, 81, 82, 84, 86, 88, 89, 103 y 111.

⁴²⁸ Cf. pp. 8, 13, 27, 33, 35, 50, 54, 57, 85 y 89.

⁴²⁹ Cf. pp. 15, 29, 35, 38, 40, 49, 53, 54, 57, 72, 88, 102, 104 y 109.

⁴³⁰ Cf. pp. 9, 17, 29, 40, 49, 53, 55, 58, 60, 67, 70, 73, 84, 89 y 100.

⁴³¹ Cf. pp. 10, 18, 21, 51, 54, 62, 67, 72, 86, 91 y 110.

⁴³² Cf. pp. 11, 13, 16, 18, 32, 36, 38, 39, 40, 42, 44, 47, 49, 51, 53, 54, 55, 59, 60, 61, 62, 64, 68, 83, 85, 91, 93, 94, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 108 y 109.

⁴³³ Cf. pp. 14, 15, 44, 47, 49, 62, 64, 68, 69, 85 y 87.

⁴³⁴ Cf. pp. 26, 62 y 109.

⁴³⁵ Cf. pp. 30, 35, 55, 90 y 108.

con cuidado, revela matices variados y sutiles –distintas maneras de fumar, por ejemplo, con o sin boquilla, temblando o no, tragando el humo blandamente o con convicción–. En apariencia, los elementos quinésicos nos llevan por lo tanto a inferencias banales. Sin embargo, ya que constituyen en varias ocasiones un lenguaje autónomo y significativo, nos obligan a un esfuerzo de averiguación e interpretación.

Sin entrar en el detalle de todas las alusiones a gestos y mímicas, conviene no obstante linear los grandes movimientos de la evolución quinésica ligada con los personajes de Krugger y de la madre de Juan D., observados con atención por este narrador sagaz.

En las primeras páginas de la novela, el jefe de personal, al contrario de lo que deja a entender su discurso inquisidor y sus principios –“necesita conocer todos los detalles de la vida de los aspirantes a trabajar en el Banco, porque esos detalles (por nimios que parezcan) suelen proyectarse luego ampliados sobre el quehacer cotidiano” (9-10)–, presenta corporalmente una confusión notable, sin que el lector sepa qué es lo que le está sucediendo. Reacciona de inmediato frente a la situación de Juan D., un hombre cuya madre es posesiva y asfixiante: carraspea, arquea las cejas, parpadea, enciende un cigarrillo y expresa tensión en la cara (10). Su mirada se absorbe (13), parece relajarse y hundirse en los recuerdos (14). De repente, recobra el dominio de sí mismo, lo que traduce gestualmente por un recogimiento de las piernas, pero pronto vuelve a perderlo, enseñándolo a través de otra sonrisa melancólica y de miradas compasivas (18). Procura contenerse y controlar los movimientos musculares de su cara (24), sin éxito puesto que su desplazamiento hacia la ventana ilustra cierto malestar y un probable deseo de huida. Sus gestos expresan, pues, una gran ambigüedad, una oscilación entre la diversión, la preocupación y el profesionalismo.

Todo cobra sentido en la página 34, al caer la máscara que llevaba puesta y revelarse el amor excesivo, edípico, que siente por una madre finada y que expresa acariciando la libreta de recetas que le ha dejado. Esta confesión indirecta libera la violencia de sus sentimientos; se siguen sin cesar los suspiros, murmullos, silencios, miradas huidizas y temblores, que puntúan raptos de nostalgia sobrecogedores (39-44), transmitiendo así al lector la imagen de un protagonista frágil, necesitado de confesión. Una de las interpretaciones del narrador, *a priori* insignificante, resultará ser determinante en la continuación del diálogo: “Krugger me escucha ahora con una mirada vidriosa perdida en el aire, como si el resbalón de mi madre le hubiese despertado penosos recuerdos” (44). De hecho, tras haber contado el accidente de su madre y haberse pasado la mano por la frente suspirando, Krugger no hace sino confirmar la primera impresión de Juan D., que termina presintiendo la culpabilidad del jefe de personal:

se pasa la mano por la frente y suspira. Me lo imagino sentado junto al cuerpo sin vida de su madre, aturdido por el concierto de gritos de las sirvientas. Pienso

también en la cocinera sospechosa (que tal vez no estaba sembrando los fatídicos garbanzos, sino recogiendo los) y tengo un vago presentimiento que se esfuma antes de que pueda materializarse en una idea concreta. Ha sido como una de esas películas que se pasan con demasiada rapidez y en las que la imagen más reveladora (capaz por sí sola de descubrir todo el misterio) queda atrás antes de que tengamos tiempo de aprehenderla a un nivel consciente.
(53-54)

Las manifestaciones de lo kinésico que aparecen a continuación –silencios, miradas ausentes o que huyen hacia la ventana, el pisapapeles o el cenicero, respiración turbada, tensión y nerviosismo– muestran a un hombre que pierde la calma y se esfuerza en recuperarla para poder volver a asir su dominio sobre el aspirante de seis dedos. Elige posiciones rígidas de “ataque” (67) y sonríe de manera altiva y distante (84), animado por una conversación telefónica con uno de sus superiores, conversación durante la cual parece desdoblarse y recupera la severidad, la energía y la confianza propias de un jefe de personal (55-56). Sin embargo, pierde toda compostura frente a la desaprobación de la jerarquía bancaria (88-90): “suspira”, “se queda sumido en profundas reflexiones”, se le está “formando [un nudo] en la garganta”, “saca a relucir una sonrisa polvorienta”, “sus pupilas tiemblan como dos llamas en una atmósfera enrarecida”, etc., lo que viene a contradecir la imagen de jefe concienzudo e infalible que trata de imponerle al inexperto Juan D.

Esta suerte de inestabilidad kinésica permanente y casi patológica desvela una personalidad atormentada y acomplexada que la instancia narrativa percibe con nitidez, más allá de la máscara social de jefe que le corresponde. Es así como gradualmente el aspirante descubre la “verdad sobre el caso Krugger”, aunque no haya confesiones explícitas del principal acusado, sino una serie de signos no lingüísticos –la boca abierta, espasmos y huida hacia la ventana– que señala su culpabilidad.

Por lo tanto, en varias ocasiones lo kinésico parece contradecir las preguntas formales que Krugger le hace al aspirante o, por lo menos, ir mucho más allá. El jefe es traicionado por su propio cuerpo, siendo los elementos que conforman la esfera de lo kinésico los reveladores de sus emociones, de lo que no controla y de lo que procura esconder en vano. Paradójicamente, pues, su confesión no pasa por el verbo, sino por el silencio y el lenguaje del cuerpo.

En cuanto al segundo personaje digno de interés en la perspectiva aquí analizada, la madre de Juan D., es un ser kinésicamente complejo, muy diestro en teatralizaciones de todo tipo. Sus constantes instrumentalizaciones de la gestualidad hacen de ella un desafío a la interpretación, ya que frente a ella resulta imposible, menos para su hijo, deslindar la sinceridad de la manipulación. Su lenguaje del cuerpo está, pues, exactamente en las antípodas del de Krugger: no funciona como revelador, sino como encubrimiento y herramienta de poder.

Mediante un desarrollo adecuado de lo kinésico, el autor consigue en consecuencia dibujar dos perfiles psicológicos muy distintos, el de una manipuladora posesiva y compulsiva, así como el de un culpable atribulado. Su narrador es capaz de resistirles –no por casualidad aparece la noción de resistencia repetidas veces en su discurso– y de ver detrás de las máscaras acomodaticias de madre cariñosa y jefe de personal escrupuloso que llevan. El monstruo (de seis dedos) es el que alcanza el corazón de las cosas, revela parcelas de la verdad de otro modo ocultas y el que mejor cataliza la catarsis que los personajes necesitan.

Así pues, este esfuerzo de interpretación que la obra requiere del lector se encuentra además acentuado por el hecho de que el narrador, Juan D., esté potencialmente manipulándonos, al ofrecernos solo la parte de la información que quiere enseñar y al escondernos los datos que no juzga oportuno exhibir. Se desvive siempre, y en esto debe ser considerado ejemplar por el lector, por interpretar los gestos que percibe en sus interlocutores respectivos, de ahí la multiplicación a lo largo de la novela y de su discurso de la estructura hipotética “como si...”. Así pues, a la hora de describir las posturas, los movimientos y sonidos reveladores de la interioridad del jefe de personal del banco, el narrador finge ayudar al lector proponiéndole interpretaciones personales, pero simultáneamente su posición de narrador exclusivo casi todopoderoso –y, por tanto, manipulador–, así como el esmero con el que pone de relieve la dificultad de toda interpretación⁴³⁶ subrayan la complejidad del lenguaje kinésico. Es así como, mediante los filtros y las incertidumbres de una conciencia, los breves de los protagonistas se vuelven nuestros –también en un nivel meta–, invitándonos a un auténtico juego de pistas interpretativo y a múltiples relecturas de la novela. Las primeras impresiones a menudo son engañosas...

Confirma esta situación el tratamiento reservado en la novela a los ruidos exteriores y a los parámetros meteorológicos. Insignificantes en apariencia, funcionan igualmente como

⁴³⁶ Entre las páginas 58 y 67 surgen varios micro-episodios que subrayan la dificultad de interpretar adecuadamente los gestos y las palabras. Krugger, satisfaciendo las órdenes del Director General, comenta a Juan: “ese excelente caballero (dice) no se siente demasiado satisfecho con su actual secretaria y me pide que le busque una sustituta para la semana que viene. La muchacha ideal (añade, guiñándome un ojo). Usted, seguramente, entiende lo que quiero decir” (58). Juan no responde. No sabe por qué le ha guiñado un ojo; podría ser una señal de complicidad entre ambos hombres o sencillamente la marca de algún sobreentendido de mal gusto. Juan, tras haber elegido la segunda posibilidad, se permite luego calificar al Director General de “viejo verde”, expresión que Krugger considera, a pesar de las explicaciones de Juan, muy peyorativa y que genera su enfado (59). Sigue un parlamento del jefe de personal sobre las armas y su utilización en el banco, que el aspirante al puesto de vigilante no sabe cómo aprehender: “me cuesta trabajo creer que haya podido decir todo eso en serio y le miro fijamente a los ojos, preparado para soltar una carcajada apenas me dé a entender que estuvo bromeando y poniendo a prueba mi buena fe. Su rostro, sin embargo, es una máscara inexpressiva. [...] Sigo mirándole todavía a los ojos, admirado por sus razonamientos. Se me ocurren, de entrada, tres explicaciones: Primera.-Que esté magnificando ahora mi inexperiencia con las armas de fuego para justificar luego el fracaso de mi candidatura. Segunda.-Que, a pesar de la seriedad con la que estuvo hablando, haya estado tomándose el pelo. Tercera.-Que esté loco o, cuando menos, que padezca uno de esos delirios que, de vez en cuando, afloran al exterior desde lo más profundo de la conciencia” (66-67). Existe por lo tanto una dificultad interpretativa relacionada respectiva e individualmente con cada código expresivo (el gesto, la palabra, etc.) pero además, como bien se nota en la última cita, se vuelve aún más complejo el asunto cuando uno no viene completado o confirmado por otro, cuando las palabras ambiguas no vienen apoyadas por el gesto o la mímica.

expresiones indirectas de realidades escondidas, de un universo emocional. Del mismo modo que lo quinesico, pasan por el filtro de la conciencia de la instancia narrativa, Juan D., y se encuentran consecuentemente puestos en perspectiva y funcionalizados.

Las referencias a la meteorología presentan una suerte de *crescendo*, pasando de un cielo oscurecido (26) a una verdadera tempestad con truenos y relámpagos, lo que puede parecer muy banal pero que, considerado con atención y en relación con la globalidad del texto, resulta ser un excelente contrapunto a los indicios transmitidos por la gestualidad y a determinados silencios de los personajes. Da la impresión de que el empeoramiento del tiempo que hace afuera anuncia las tormentas interiores⁴³⁷ y prefigura el estallido de la oscura verdad sobre el homicidio de la madre de Krugger, a saber que el culpable era él y no una sirvienta malintencionada y vengativa. No en vano surge una referencia, en la página 101 de la novela, a la posible cercanía del Juicio final, que sería la consecuencia lógica, según Juan D., del auténtico diluvio que está cayendo detrás de las ventanas del banco. Dicha referencia, por la connotación apocalíptica que vehicula, sella la culpabilidad del jefe de personal⁴³⁸.

Observamos por lo tanto una subjetivación de las coordenadas temporales que es sorprendente en una obra centrada básicamente en el respeto de las tres unidades clásicas —¡y teatrales!— de acción, tiempo y lugar. De hecho, la acción corresponde a la entrevista de trabajo, el tiempo, a la duración de esta y el lugar, al despacho de Krugger. En medio de parámetros tan reales y, por otra parte, tan teatrales y propicios a la escenificación de la obra, sorprende la interiorización o apropiación de las coordenadas temporales por el narrador. Quizás pueda descifrarse el fenómeno en la línea interpretativa propuesta por Hans Felten, es decir, como una manifestación del “travestimiento satírico” que Tomeo aplica, esencialmente a través de la banalización, a las “estructuras básicas del teatro clásico”⁴³⁹. En este caso, pues, más que de una transposición satírica, se trataría del desvío de un elemento tradicionalmente estático y de segundo plano hacia una funcionalidad determinada aunque, cabe admitirlo, no determinante.

Mas estas consideraciones, probablemente adecuadas, no son del todo convincentes, evocando una pequeña heterodoxia narrativa, eso sí, pero no un mecanismo poético recurrente y significativo. En nuestra opinión, es más provechoso el acercamiento de las referencias meteorológicas a la importancia que cobran en la obra la comida y la gestualidad. El tratamiento

⁴³⁷ Coincidimos en esto con Cécile Vilvandre, quien escribe que los ruidos exteriores de la tempestad, la lluvia y el trueno anuncian “la exteriorización confidencial de las tormentas interiores de los dos personajes enfrentados” (*art. cit.*, p. 229).

⁴³⁸ Se encuentra además respaldada por una alusión a las llamas del infierno, en la página 105: cuando Juan D. sale de casa para ir al banco, le da la impresión de que “la gente anda ahora por las calles husmeando el rastro de un incendio todavía lejano, pero que se aproxima inexorablemente”.

⁴³⁹ Cf. Hans Felten, “Javier Tomeo, *Amado monstruo*: una lectura plural”, en Juan Villegas (ed.), *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 24-29 de agosto de 1992*, vol. 5, Irvine, University of California, 1994, p. 282.

reservado a los tres ámbitos, olvidándose de sus naturalezas respectivas tan distintas, desemboca en una conclusión sencilla: toda información, incluso la que una instancia narrativa transmite al lector, pasa necesariamente por el filtro subjetivante de una conciencia individual, lo que coincide perfectamente con la perspectiva narrativa elegida en la novela –la de la expansión desmesurada de una individualidad masculina–. Tomeo confluye así con la destrucción muy expresionista del mito de la información objetiva, neutra y desprovista de prejuicios. Todo es fuente de interpretación y de coloración personal. Esta convicción es la que lo anima a considerar textualmente hablando el gesto, la comida y el tiempo que hace afuera como otras tantas expresiones metafóricas de la esfera emocional de los protagonistas y, por tanto, del contenido freudiano de la novela. Las presenta y desarrolla de tal modo que evitan que el relato se vuelque hacia el análisis psicológico y permiten que conserve sus características narrativas y ficcionales.

Astutamente, pues, el autor elige difuminar una parte de la interioridad de sus personajes, del contenido psicológico de la obra, en lo quinesico, en los platos cocinados por las madres, así como en la meteorología. Este material migra hacia objetos de acceso sencillo, objetos que somos capaces de entender y aprehender bien, quizás mejor y más fácilmente que las emociones mismas en estado puro y que el discurso psicoanalítico. Así encuentra el escritor aragonés una réplica eficaz y muy personal al perfil más bien plano de sus personajes, sin por ello alejarse de manera significativa del décimo dogma marinettiano que preconizaba la destrucción del Yo y de todo atisbo de verosimilitud, atribuyendo a sus protagonistas una dosis mínima de credibilidad que matiza su pertenencia al vanguardismo puro y lo acerca al expresionismo kafkiano.

La perspectiva de una mimogestualidad sincera y reveladora constituye, además de lo dicho, un factor explicativo determinante a la hora de entender por qué se habla tanto de la teatralidad o dramaticidad de las obras de Tomeo, entre las cuales varias novelas han sido llevadas a la escena⁴⁴⁰. En efecto, la presencia de referencias a lo quinesico en un opus literario facilita al lector datos fundamentales respecto de la visualización de la obra y al director de escena, elementos didascálicos importantes en relación con la plasticidad de la representación.

Sin embargo, ello no basta para explicar la atracción teatral suscitada por las creaciones tomeanas, ni mucho menos, y conviene tener en cuenta la inserción de esta gestualidad en una forma expresiva predominante en los textos del autor aragonés: el diálogo, que estructura la mayoría de las novelas, los cuentos y los microrrelatos del escritor y que vuelve sus obras directamente accesibles a los directores y actores⁴⁴¹.

⁴⁴⁰ Una lista sumamente completa de las distintas escenificaciones se encuentra en la página 12, nota 3, de este trabajo, en el capítulo introductorio dedicado a la presentación del autor.

⁴⁴¹ El propio autor es consciente de la existencia de tales puntos de encuentro entre sus novelas y el mundo del teatro: “[...] dos factores que, a mi juicio, pueden explicar la sugestión que algunas novelas mías han ejercido sobre algunos directores teatrales:

4.6.3. Etiología del diálogo tomeano

Observa Hans Felten, de manera algo hiperbólica, en el artículo que dedica a *Amado monstruo* que “al novelista Tomeo hay que reconocerle el mérito de haber dado a conocer el teatro español contemporáneo más allá de los Pirineos” y que la novela citada presenta una estructura que “invita [...] a la adaptación dramática”. Recuerda que “los elementos básicos [...] que de una forma general constituyen un texto dramático [...] se perciben en *Amado monstruo* a primera vista” y resalta que “aparte de la reducción de los actores al mínimo absoluto, es decir, a dos personajes que se enfrentan por medio del diálogo, [...] se realizan las así llamadas tres unidades que exigía la poética clásica y clasicista”⁴⁴². Tales constataciones son acertadas y podrían aplicarse a la mayoría de las novelas tomeanas, pero no tienen todas la misma densidad ni el mismo impacto en la posible metamorfosis de la novela o del cuento en obra de teatro. La presencia del diálogo es

1. Por una parte: economía de personajes. Yo creo en efecto, que, desde un punto de vista táctico, debe de resultar menos complicado, menos comprometido y, desde luego, menos fatigoso, la adaptación de una novela con pocos personajes (uno o dos) que manejar un reparto numeroso. Personajes, por otra parte, quintaesenciados, arquetípicos, o, por lo menos, homologables con hombres que son hijos de contextos geopolíticos y culturales muy distintos. Circunstancia ésta, por cierto, que podría explicar el interés de los adaptadores extranjeros. Personajes, de cualquier modo, que exigen al director teatral una disección gradual, una autopsia inteligente que permita finalmente a los espectadores, tal como la voz ‘autopsia’ significa en griego, la contemplación de la verdad. [...]

2. Por otra parte, esos personajes [...] se mueven en un espacio físico reducido. Mis novelas se desarrollan [...] en espacios cerrados, carecen de paisajes. Todo lo más que concedo a mis personajes, en la mayoría de los casos, es una ventana por la que pueden asomarse a un patio interior, o a un paisaje que resulta inaccesible por lo lejano. Esta claustrofóbica ubicación de los personajes, que describo como encadenados a sus respectivas sillas, incapaces de abrir puertas y de escaparse a otros espacios que les sean más favorables, a otros mundos mejores, puede brindar tal vez a los directores escénicos una visión anticipada del futuro comportamiento teatral de dichos personajes, a los que resulta fácil imaginar evolucionando por las reducidas dimensiones de un escenario, sin la menor posibilidad de hacer mutis antes de hora. Quiero decir con todo ello que mis personajes no deben ser arrancados de la multitud, no necesitan ser extrapolados de paisajes exóticos o de complicadas tramas argumentales. Se mueven ya, solitarios, por espacios narrativos que son muy similares a los escénicos. Están ya aquí, muy cerca de nosotros, sentados cada uno de ellos en su respectiva butaca, como si estuviesen esperando su turno en la consulta del dentista que habrá de sacarles en público esa muela cruel que tanto les hace sufrir, o, dicho de otro modo, como si estuviesen esperando que empiece la función para poder dar rienda suelta a todas sus anormalidades, que son las mismas, en definitiva, que las de cualquier hijo de vecino [...].

[3.] Hay, además, creo, un tercer factor que puede favorecer también la dramaticidad de alguna de mis novelas. He dicho antes que mis personajes se enfrentan en un largo diálogo que puede prolongarse a lo largo de un centenar a poco menos de páginas. Por eso he considerado siempre conveniente realizar en esos diálogos pequeños cortes, abrir de vez en cuando pequeñas ventanas que permitan a los lectores tomar contacto con el mundo material en el que mis personajes dialogan. Rompo pues voluntariamente el ritmo del relato, que por lo obsesivo podría acabar fatigando la atención del lector, para hacer una breve referencia, por ejemplo, al rumor de la tormenta lejana, al gemido del viento, a la lluvia que empieza a caer, al rayo de sol que entra por la ventana y que incide precisamente sobre el cenicero de cristal de roca que está encima de la mesa, al cigarrillo que enciende uno de los protagonistas, a la columna de humo que asciende hacia el techo. Todos esos cortes, que establezco, como digo, a modo de pausas, a modo de oasis ubicados estratégicamente para no fatigar excesivamente al lector con un diálogo ininterrumpido (y de paso, para potenciar una determinada situación), podrían considerarse asimismo, en su conjunto, como un verdadero repertorio de sugerencias que el director teatral puede utilizar luego discrecionalmente en la dramaturgia de la obra”. Este fragmento forma parte del texto “La creación literaria como proceso alquímico”, editado por Anthony Percival en *Escritores ante el espejo. Estudio de la creatividad literaria* (Barcelona, Lumen, 1997, pp. 152-154).

⁴⁴² *Art. cit.*, p. 281.

esencial en esta conversión, tanto como lo fue en la escenificación de las obras de Kafka o, más tarde, de Nathalie Sarraute⁴⁴³.

No obstante, la forma dialógica en sí y la consiguiente dramaticidad de las creaciones literarias afectadas no son propias y exclusivas del expresionismo, como bien atestigua la referencia, a través de Sarraute, al *Nouveau roman* francés. Son, pese a todo y en nuestra opinión, susceptibles de mantener una relación quizás más intensa con el expresionismo que con otros movimientos literarios de (neo-)vanguardia a través del prisma de la desinhibición radical que estructura todo nuestro capítulo. De hecho, el diálogo resulta ser, en teoría por lo menos, la forma expresiva que más permite respetar las especificidades del personaje literario y que menos espacio cede a las intromisiones de la instancia narrativa. Responde idóneamente a la necesidad expresionista de revelar verdades solapadas, sean ellas personales o colectivas. Por ello es omnipresente en las novelas más largas de Kafka –*El proceso* y *El castillo*–, que consisten en diálogos directos completados por diálogos narrativizados, dándonos la impresión de que predominan las perspectivas individuales de los protagonistas. Pero surgen determinadas irregularidades en el tratamiento kafkiano del intercambio verbal, que vale la pena resaltar aquí antes de adentrarnos en el estudio de los mecanismos dialógicos tomeanos.

Ante todo, es llamativa la tendencia del autor a la proliferación verbal. Las réplicas hipertrofiadas de sus personajes, aunque presentadas como elementos constitutivos de un diálogo, pierden toda verosimilitud, al extenderse más allá de las capacidades de escucha de un hombre común y corriente. Se vuelven así a menudo dialógicamente inverosímiles y desembocan en una especie de yuxtaposición o de colisión de varios monólogos.

En segundo lugar, cabe poner de relieve la contaminación de todas las tomas de palabra individuales por un sociolecto específico, el de los juristas y del derecho que, según Frank Évrard, “invade hasta tal punto la palabra de los personajes, que sean profesionales de la justicia (jueces, ujieres, inspectores, abogados) o extraños a este mundo (acusados, artista, enfermera, aposentadora, etc.), que ninguna palabra personal y singular parece poder expresarse”⁴⁴⁴. Conviene por lo tanto matizar en la obra de Kafka la noción del diálogo como un intercambio de ideas propias y como un lugar adecuado destinado a la afirmación de las identidades particulares. Se trata más bien de falsos diálogos en los cuales la alternancia de las réplicas se vuelve ilusoria por culpa de la hipertrofia y de una cierta uniformización lingüística. Esta situación, reflejo directo de la deformación profesional inducida por la formación jurídica del escritor, se explica en

⁴⁴³ Respecto de la relación peculiar que unía los diálogos de Nathalie Sarraute con el teatro, véase su texto titulado “El guante al revés” (“Le gant retourné”, en *Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 1707-1713).

⁴⁴⁴ Cf. Franck Évrard, *op.cit.*, p. 53: “envahit à ce point la parole des personnages, qu’ils soient professionnels de la justice (juges, huissiers, inspecteurs, avocats) ou étrangers à ce monde (accusés, artiste, infirmière, logeuse, etc.) qu’aucune parole personnelle et singulière ne semble pouvoir s’exprimer”.

parte por la focalización narrativa elegida con frecuencia por Kafka y que no es habitual en los textos dialogados. En efecto, el autor suele privilegiar la focalización interna del personaje principal, mientras que se esperaría más bien la externa o la cero, lo que tiene como consecuencia el hecho de favorecer la confusión entre los puntos de vista respectivos del narrador y del personaje⁴⁴⁵ y de facilitar la contaminación mencionada.

Esta suerte de vacuidad, o quiebra, dialógica es muy específica de las obras largas de Kafka. Origina una reducción del espectro de la desinhibición reveladora, al centrarse en la visión englobante de un solo personaje, y ofrece la imagen de un diálogo humano que se asemeja a una cáscara hueca.

Comparativamente, pues, ¿qué sucede con las conversaciones de los protagonistas tomeanos? Son invasoras, en el sentido de que fuera de los diálogos, apenas se desarrollan las tramas novelescas o cuentísticas, las diégesis o, para decirlo con una expresión de Beckett, “lo que ocurre son palabras”⁴⁴⁶. La palabra (intercambiada) ocupa el centro de las obras del autor aragonés y su preponderancia se consolida gracias a la ausencia (casi) completa de acción, de la misma manera que en numerosas composiciones de los teatros del absurdo. Los diálogos sustituyen a los hechos, llegando así a constituir uno de los pocos elementos que permiten al escritor y al lector configurar la identidad de los personajes y volverlos mínimamente creíbles, junto con la presencia de los signos quinésicos y de escasos comentarios del narrador. Los protagonistas adquieren así un simulacro de corporeidad y materialidad a través del discurso, de lo que cuentan a sus interlocutores, y de algunas intervenciones muy discretas y a menudo elípticas de la instancia narrativa⁴⁴⁷.

Evidentemente, tal omnipresencia ha llamado la atención de la crítica y ha sido objeto de un estudio exhaustivo llevado a cabo por Mor Gaye en su tesis doctoral de 1998, *Le dialogue dans l'œuvre de Javier Tomeo*. Ha suscitado asimismo el interés de especialistas como Isabelle Reck, José Ramón González, Irene Andres-Suárez o Régis Hélie⁴⁴⁸, pero nunca se ha analizado buscando

⁴⁴⁵ Véase al respecto el comentario de Florence Bancaud en *Franz Kafka ou l'art de l'esquisse*, *op. cit.*, pp. 141 y ss.

⁴⁴⁶ Samuel Beckett, *El innumerable*, Madrid, Alianza, 2010, p. 102 (“ce qui se passe, ce sont des mots”, en la versión francesa original de *L'innommable*).

⁴⁴⁷ Mor Gaye expresa la misma idea con una interesante referencia a Descartes: “al hablar, el cazador [en *El cazador de leones*] parece constituirse paso a paso como sujeto. El ser parece volverse un efecto de lengua, de lo dicho. [...] El ‘pienso luego existo’ de Descartes cede su sitio a ‘hablo luego existo’” (*Le dialogue dans l'œuvre de Javier Tomeo*, *op. cit.*, vol. 1, p. 22: “le chasseur, en parlant, semble se constituer comme sujet au fur et à mesure. L'être semble devenir un effet de 'langue', de dit. [...] Le ‘je pense donc je suis’ de Descartes cède sa place à ‘je parle donc je suis’”).

⁴⁴⁸ Isabelle Reck, “Proceso comunicativo y comunicación ‘espectral’ en la novelística de Javier Tomeo”, *art. cit.*; José Ramón González, “Hablar por hablar. Sobre el arte de la (falsa) conversación en la narrativa de Javier Tomeo”, *art. cit.*; Irene Andres-Suárez, “El arte del diálogo en la obra de Javier Tomeo”, *art. cit.*; Irene Andres-Suárez, “El fracaso comunicativo en la obra de Javier Tomeo”, *art. cit.*; Régis Hélie, “Stratégies discursives dans la fiction de Javier Tomeo”, en Daniel Vives (ed.), *Etudes conversationnelles / Estudios conversacionales. Cahiers du CRLAR*, núm. 23, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, pp. 11-29; Mor Gaye, “Le silence dans *Amado monstruo* et *El castillo de la carta cifrada* de Javier Tomeo”, *La voix narrative. Actes du Colloque international de Nice, 6-8 avril 2000. Cahiers de Narratologie*, vol. 1, núm. 10, 2001, pp. 495-502.

similitudes y diferencias dialógicas con el uso expresionista o vanguardista en general de los mecanismos comunicativos. De manera sintética, se puede afirmar que predominan dos líneas interpretativas principales en los trabajos críticos consultados: por un lado, el análisis de los “anti-diálogos” tomeanos –se habla de falsas conversaciones y de fracasos comunicativos– y, por otro lado, el de las estrategias discursivas que ilustran. Esta situación parece totalmente paradójica, ya que la primera línea analítica excluye la existencia de un objetivo, una finalidad nítida del diálogo, mientras que la segunda defiende sin equívoco posible la presencia de un uso estratégico de la palabra intercambiada. Ahora bien, quien dice estrategia dice también conciencia, determinación y propósito. Dicho esto, ¿cómo conciliar ambas perspectivas? ¿Predomina una de las dos sobre la otra? ¿Se justifican ambas de manera equivalente o carece una de las dos de apoyos textuales concretos?

Se impone, pues, una reconsideración global de la comunicación interpersonal en las obras de Tomeo, antes de establecer posibles conexiones con poéticas vanguardistas. Para mayor claridad y para facilitar una visión de conjunto, presentamos así a continuación las distintas características del diálogo tomeano siguiendo un esquema lineal y buscando la concisión gracias a una ejemplificación muy limitada y a remisiones puntuales a determinadas novelas de nuestro corpus.

1. Ante todo, es imprescindible volver sobre la noción de diálogo omnipresente. Cabe añadir a lo que ya hemos dicho una observación importante, a saber, que la ausencia de interlocutores humanos no constituye un freno al desarrollo y a la práctica del diálogo. En tal circunstancia, el protagonista tomeano siempre dispone de la posibilidad de recurrir a un interlocutor imaginario desdoblándose o a un interlocutor de naturaleza animal, vegetal o artificial⁴⁴⁹, ficticio asimismo. Los diálogos de Hilario, alias Napoleón VII, consigo mismo y con el dedo gordo de uno de sus pies, así como los del autor del diario que constituye *El canto de las tortugas* con distintos animales del campo ilustran estas posibilidades infinitas de comunicación. Sin embargo, en los casos de diálogo entre especies distintas, suelen aparecer los interlocutores humanos como entidades cuyas capacidades comunicativas son inferiores a las de, por ejemplo, los animales. La instancia narrativa de *La noche del lobo* declara rotundamente al respecto que “no resulta fácil a los hombres entender el lenguaje de los cuervos, pero lo más probable es que ellos entiendan el lenguaje de los hombres”⁴⁵⁰.
2. El predominio de los más variados diálogos en las obras de Tomeo se encuentra además astutamente acentuado por la creación de un universo sinónimo de cruce

⁴⁴⁹ Pensamos aquí en los muñecos de goma (*La mirada de la muñeca hinchable*; *Los amantes de silicona*) o en los seres difuntos (*La ciudad de las palomas*).

⁴⁵⁰ *Op. cit.*, pp. 14-15.

permanente de palabras de toda índole. Varios personajes construyen su sistema de referencia a través de lo leído en libros, en Internet o a través de lo escuchado en la televisión, autoridades supremas y referencias absolutas a sus ojos. Viven así en una realidad imaginaria, virtual, basada en las “palabras creadoras” de tales referentes y potenciada por el carácter absurdo y fundamentalmente silencioso de sus situaciones vitales reales –seres aislados y solitarios, a menudo rechazados y acomplejados, rehenes de una burbuja de mudez–. El autor aragonés insiste en todos sus textos en la representación de los medios y las oportunidades de comunicación de los que disponen sus protagonistas.

En segundo lugar, son frecuentes las preocupaciones lingüísticas en el personaje tomeano. Posee libros; lee o redacta informes; apunta y recita refranes, expresiones lexicalizadas o, a veces, fragmentos de poemas; asocia la pronunciación de determinadas vocales, así como la forma de reírse, a orígenes sociales o a preferencias políticas; escribe; desarrolla teorías sobre el simbolismo de las vocales; conoce el origen de las letras; expone con tono dogmático y definitorio lo que sabe acerca de fenómenos científicos muy variados como si estuviese consultando un diccionario; le interesa la etimología, etc.

3. Los diálogos propiamente dichos siguen dos modos de representación principales: el directo, con guiones y narrador extraheterodiegético o autodiegético, así como el narrativizado, en los casos de narración *a posteriori* por uno de los interlocutores.
4. Podemos observar la presencia de distintos desarrollos y desenlaces dialógicos en las novelas de Tomeo, pero nacen todos, según declaraciones del propio autor, de una relación de fuerzas entre dos o más protagonistas:

el hombre moderno [...] lucha con su vecino por la posesión de unos metros vitales. Vive, en suma, sujeto a un perpetuo y angustioso régimen de colisión de derechos. Hoy resulta más difícil que nunca amar al prójimo, porque ese prójimo que me atosiga es, al mismo tiempo, el gran competidor que me disputa aquello que yo también deseo. Sólo sobreviven los triunfadores y los derrotados acaban, muchas veces, con el corazón blindado de rencor.

[...] En mis novelas, reducidas muchas veces a un diálogo entre dos personajes, uno de ellos suele ejercer el poder de una forma tiránica, en ocasiones incluso cruel. Trata de apabullar a su rival, que, sin embargo, se le resiste. [...] hay hombres que se creen superiores y que tratan de demostrarlo, y hombres inferiores que tienen perfecto derecho a no reconocerlo, o a no resignarse a serlo. De la confrontación entre esas dos categorías de hombres nace precisamente el diálogo, la discusión y, en suma, la novela⁴⁵¹.

⁴⁵¹ Cf. Jochen Heymann y Montserrat Mullor-Heymann, *Retratos de escritorio: entrevistas a autores españoles*, Frankfurt-am-Main, Vervuert, 1991, pp. 135-136. Tomeo ilustra la idea de que “toda comunicación descansa en [...] la separación

A mí me parece que lo que hace que los hombres dialoguen, discutan y se odien es precisamente el sentimiento de que no son iguales y de que esa desigualdad es injusta. El inferior protesta ante el superior (o bien es el superior quien recuerda al inferior su condición de tal) y esas protestas o esas concienciaciones son precisamente la hélice que impulsa mis barquitos literarios, algunas veces hasta el borde del naufragio⁴⁵²...

El primer esquema de diálogo, el más frecuente, consiste en un intercambio de palabras escrito u oral que no lleva a ninguna parte, es decir, que no desemboca en una nueva circunstancia que podríamos calificar de progresiva respecto de la situación de partida. El diálogo padece, pues, una suerte de estancación estéril, transmitiéndonos una potente imagen de la inutilidad, de unas palabras que tienden sencillamente a llenar el vacío sin que les sea posible facilitar la comprensión mutua y el descubrimiento recíproco de los locutores. La presencia del intercambio entre los personajes esconde otras motivaciones, otras causas internas que el mero deseo de conocer a la persona que uno encuentra en su camino; parece a menudo poner de relieve la necesidad visceral del ser humano de tener un interlocutor, quienquiera que sea, real o ficticio, para huir del miedo opresivo de quedarse solo en medio de los oscuros desiertos de la existencia. Respondiendo a este impulso, varios personajes tomeanos no conceden importancia al significado de lo dicho por el interlocutor pero necesitan seguir oyendo el sonido su voz.

Dicho menester vital de escuchar a alguien para tener el sentimiento de su propia existencia corresponde evidentemente a las teorías psicoanalíticas que presentan al Otro como un espejo imprescindible, pero pone asimismo en tela de juicio la supuesta importancia del contenido de las palabras pronunciadas. Parece en efecto que, en estos diálogos, interesan más las vibraciones de las cuerdas vocales del interlocutor que las ideas expresadas y transmitidas por él⁴⁵³.

Tales intercambios lingüísticos se caracterizan, pues, por un claro predominio de la función fática del lenguaje⁴⁵⁴. Uno de los interlocutores —o varios— lucha constantemente para que el otro no calle, para huir del silencio y de las angustias

de los seres” (así se expresa Marc Guillaume en *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes & cie, 1994, p. 26: “toute communication repose sur [...] la séparation des êtres”). Sin contradicción se apaga el fuego de la palabra.

⁴⁵² Cf. Miguel Dalmau, *art. cit.*, p. 31.

⁴⁵³ Véanse al respecto las páginas 23, 48 y 106 de *La noche del lobo*, *op. cit.*

⁴⁵⁴ Nos referimos al esquema de las seis funciones del lenguaje desarrollado por el famoso lingüista ruso-americano Roman Jakobson en *Ensayos de lingüística general* (Barcelona, Ariel, 1984). La función fática, también llamada función relacional o de contacto, se centra en el canal que posibilita el contacto entre el emisor y el receptor; ella permite establecer, mantener o interrumpir el contacto físico y psicológico con el receptor y sirve para garantizar el funcionamiento del canal. La función fática es la que hace efectiva la comunicación antes de la transmisión de datos útiles, vinculados con la función referencial, denotativa o cognitiva del mensaje.

resultantes del sentimiento de aislamiento, abandono e impotencia. Al igual que en las obras de Beckett⁴⁵⁵, el diálogo adquiere así un papel de *pis-aller*, de objeto compensatorio, y se neutraliza su función referencial; acaba lindando con lo absurdo, fenómeno acentuado por la falta de diferenciación entre el lenguaje humano y los gritos antropomorfizados de los animales. Las palabras de los personajes de naturaleza humana no valen más que los graznidos de los cuervos, el canto de los grillos o el ulular de los mochuelos: son clamores que rellenan y enriquecen un vacío insufrible, desvelando indirectamente el peso de la soledad en la existencia del hombre contemporáneo. Callar es morir; hablar es existir⁴⁵⁶.

Otro esquema dialógico que se repite en la obra de Tomeo es el del enfrentamiento violento que desemboca en un verdadero jaque mate de uno de los interlocutores⁴⁵⁷. En tales casos, el intercambio de ideas y opiniones deja lugar a un combate verbal que pone en escena la ley del más fuerte en sus facetas más crueles y perversas. Uno de los personajes presentes elabora una verdadera estrategia de toma de poder, instrumentalizando el lenguaje en beneficio suyo. Las palabras intercambiadas sirven

⁴⁵⁵ Pensemos por ejemplo en *Molloy* (1951), *Malone muere* (1951), *Esperando a Godot* (1952), *El innombrable* (1953), *Tres diálogos* (1958) o aún *Fin de partida* (1957).

⁴⁵⁶ Mor Gaye expresa la misma idea cuando escribe, hablando de determinados pasajes de *Amado monstruo*: “el diálogo de los personajes se desprende en consecuencia de su función de transmisión de sentido. Es una suerte de insignificancia expresiva y tiende sobre todo a una negación y una prudencia del narrador a aventurarse en una palabra comprometedor [...] Si bien los personajes son [...] avaros en palabras y buscan refugio en el mutismo, se encuentran a cambio rápidamente minados por la angustia del silencio. Juan, tanto como Krugger, busca desesperadamente la comunicación verbal” (“le dialogue des personnages, [sic] se dessaisit, par conséquent, de sa fonction de transmission de sens. Il est une sorte d’insignifiance expressive et tend surtout vers un refus et une prudence du narrateur de s’engager dans une parole compromettante [...] Si les personnages sont, ici, avares de paroles et cherchent refuge dans le mutisme, en retour, ils sont vite minés par l’angoisse du silence. Juan, comme Krugger, cherchent [sic] désespérément la communication verbale”; cf. “Le silence dans *Amado monstruo* et *El castillo de la carta cifrada* de Javier Tomeo”, *art. cit.*, p. 498). Tales conclusiones nos remiten indirectamente a la definición de la función fática elaborada por Pierre Van den Heuvel en *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l’énonciation* (Paris, José Corti, 1985, pp. 60-61): “el discurso literario que imita la *charla* se sirve de esta función de *contacto* [...]. Es un ejemplo [...] del uso indirecto del lenguaje [...] cuando quiere decir otra cosa que lo que está diciendo [...]. En nuestro uso de la lengua, la misma cualidad fática [...] se encuentra también, en una medida mucho más reducida, en el discurso que sitúa al locutor y al interlocutor en una situación común y segura con ayuda del refrán, del proverbio [...] que pertenecen asimismo a la oralidad cotidiana. Alcanza su apogeo en determinados tipos de discurso que ‘hablan’ sin ‘decir’ nada. Igual que el silbato del individuo y la palabra infantil en una situación solitaria, la charla se opone a una determinada angustia” (“cette fonction de *contact* [...] est exploitée par le discours littéraire qui imite le *bavardage*. C’est [...] un exemple de l’usage indirect du langage [...] quand il veut dire autre chose qu’il ne dit. [...] Dans notre usage de la langue, la même qualité phatique [...] se retrouve encore, à une échelle beaucoup plus réduite, dans le discours qui situe le locuteur et l’interlocuteur dans une situation commune et confiante à l’aide du proverbe, du dicton [...] qui appartiennent eux aussi, d’abord, à l’oral quotidien. Elle atteint son apogée dans certains types de discours qui ‘parlent’ sans rien ‘dire’. Comme le sifflement de l’individu et la parole enfantine dans une situation solitaire, le bavardage s’oppose à une certaine angoisse”).

⁴⁵⁷ Entren en esta categoría *Diálogo en re mayor*, *Amado monstruo*, *La agonía de Proserpina*, *Los misterios de la Ópera* y *La noche del lobo*. En estas novelas está más reducido que en otras el fenómeno de espectralización de los interlocutores. Por lo general, se enfrentan cara a cara, menos en el caso de *La noche del lobo*, obra en la que no pueden verse Macario e Ismael por razones topográficas.

entonces para “agredir, herir, agobiar, humillar, y eventualmente defenderse”⁴⁵⁸ y metamorfosean el diálogo en auténtico duelo dialéctico.

En estas obras, el campo semántico de la guerra es omnipresente y los personajes dominantes saben perfectamente adaptar el tono de su voz para manipular a sus interlocutores, de ahí una instrumentalización de la palabra en favor de sus propios intereses. Los dominados prefieren “seguirles la corriente” para evitar que se enfurezcan y que vayan creciendo aún las tensiones preexistentes. Frente a la pasividad y la docilidad de estos seres “fuera de combate”, los primeros suelen reaccionar menospreciándoles e imponiéndose con brutalidad, atemorizándolos e incluso aterrorizándolos cuando sea preciso. Las víctimas procuran sobrevivir como pueden, rebelándose a veces. El diálogo permite entonces la imposición, la dominación y la coerción, denunciando así la hipocresía inherente a la conversación amena, civilizada y regulada por normas seculares, y reivindicando con ello en segundo plano la autenticidad expresiva.

A pesar de sus especificidades respectivas, todos los diálogos novelescos tomeanos comparten tres puntos comunes: una tensión intrínseca palpable; la reflexión de los protagonistas sobre las intenciones de su(s) interlocutor(es), en otras palabras, sobre los numerosos implícitos de la comunicación, así como un aislamiento debido a la imposibilidad de una comunicación auténtica y profunda. En el universo del escritor aragonés, el diálogo no es sinónimo de intercambio respetuoso, incluso cuando los locutores son, en apariencia por lo menos, almas gemelas. Es más bien un embeleco, un “monodialogo”⁴⁵⁹, cuyo carácter artificial viene además subrayado por una proximidad lingüística y expresiva sospechosa entre la instancia narrativa y uno de los locutores, que tiene como consecuencia la espectralización de sus voces y una suerte de devoración recíproca⁴⁶⁰.

Es menester precisar que nos parece legítima la calificación de “embeleco”, en el sentido de que “diálogo” suele formar parte de un conjunto de palabras tradicional y positivamente connotadas, puesto que manifiesta, a través de su materialización

⁴⁵⁸ Así describe Régie Héris la utilización tomeana de las palabras (*art. cit.*, p. 18) y precisa: “lo que excita a los protagonistas es el poder: la ausencia de poder, el anhelo de poder, la pérdida de poder, etc.” (“ce qui agite les protagonistes, c’est le pouvoir: l’absence de pouvoir, le désir de pouvoir, la perte de pouvoir, etc.”; p. 20). Esta caracterización de los usos de la lengua recuerda la relación que Nathalie Sarraute establece entre las palabras y la imagen de “un arma cotidiana, insidiosa y muy eficiente, de innumerables crímenes pequeños” (*L’ère du soupçon, op. cit.*, p. 1597: “l’arme quotidienne, insidieuse et très efficace, d’innombrables petits crimes”).

⁴⁵⁹ José María Pozuelo Yvancos define el “monodialogo” como “la narración de un diálogo en el que solamente interviene elocutivamente uno de los interlocutores” (*cf.* “Tetralogía de la soledad”, *art. cit.*, p. 184).

⁴⁶⁰ Véase el análisis pormenorizado de la “omnisciencia selectiva” de las instancias narrativas que proponemos en el capítulo siguiente.

concreta, una actitud de apertura al Otro, una capacidad de escucha, de consenso y una cierta voluntad democrática que se expresa, entre otros, por el respeto de determinadas reglas de cortesía, organización y lógica⁴⁶¹. El cliché optimista quisiera que a la voz “diálogo” le correspondiese la imagen de una suma de palabras intercambiadas entre dos o más seres racionales en camino –intelectualmente hablando, se entiende–, movidos por una meta común: la búsqueda de la verdad y del sentido⁴⁶².

La prosa tomeana ofrece auténticos contra-ejemplos de diálogo, o diálogos pervertidos, que no responden al ideal comunicativo susodicho, de ahí la elección del sustantivo “embeleco”.

5. La presencia de tales disfuncionamientos y falsificaciones dialogísticos no impide que la estructura general de los diálogos sea sumamente regular, basada en las reglas tradicionales “pregunta-respuesta” y “réplica-contrarréplica”. En otras palabras, los interlocutores tomeanos respetan la alternancia de los turnos de palabra, la sucesión lógica de las distintas intervenciones, pero esta conformidad con el modelo clásico del diálogo no es más que apariencia. De hecho, pese a que los intercambios suelen presentar cierta cohesión, es decir, relaciones morfosintácticas y léxicas –además de los dos esquemas mencionados, cabe señalar la presencia de anafóricos y la repetición de determinadas palabras–, carecen a veces de coherencia, de relaciones lógicas y semánticas –se notan, por ejemplo, preguntas retóricas parecidas a aserciones disfrazadas que no necesitan respuesta, así como la potencia del espíritu de contradicción de numerosos personajes, que los empuja a romper tales relaciones–.

El lector descubre, pues, diálogos en los que no faltan las incoherencias, las digresiones imprevistas y las bifurcaciones sorprendentes, elementos que contribuyen a transmutar estas conversaciones en falsos diálogos. No es raro que un personaje hable sin tomar en cuenta el contenido explícito de las declaraciones de su interlocutor, prefiriendo conformarse con las propias leyes internas de su mente. Es incapaz de prestarle atención y de contestar sus preguntas debidamente. En *La noche del lobo*, por ejemplo, Ismael le pregunta a Macario si cree que pasará alguien por el

⁴⁶¹ Es aquí donde intervienen las conocidas máximas conversacionales de Grice, de las cuales José Ramón González estudia el desvío en la prosa tomeana (cf. “Hablar por hablar”, *art. cit.*).

⁴⁶² Véanse al respecto las definiciones propuestas por Gildas Richard y Marc Anglaret, que han inspirado la nuestra: <http://philo.pourtous.free.fr/Atelier/Textes/dialogue.htm> y <http://philo.pourtous.free.fr/Atelier/Textes/dialogue3.htm>.

páramo durante la noche. Este no lo escucha, ya que responde: “siempre he pensado que debe de ser triste verlo todo de color gris” (36)⁴⁶³.

Intervienen asimismo en este proceso de ruptura desfases procedentes de las múltiples interpretaciones posibles del lenguaje. Tal como afirma el Marqués de *El castillo de la carta cifrada*, una sola palabra puede desencadenar un universo de apreciaciones y deducciones: “cada palabra, por humilde que sea, nos sitúa frente a una encrucijada de caminos, y cualquier dirección que se emprenda puede ser válida”⁴⁶⁴. Así pues, aparecen con regularidad incoherencias debidas a una confusión entre los sentidos literal y figurado de una expresión, a una ironía no recogida o aún a un tecnicismo mal entendido por uno de los personajes.

Una fracción de los protagonistas tomeanos es, por otra parte, consciente de esta complejidad lingüística intrínseca, ya que expone todo un metadiscurso que consiste en corregir al interlocutor, auto-corregirse, señalar la inadecuación de determinados vocablos, pedir disculpas por una inexactitud, reformular una frase, mencionar posibles fallos interpretativos, etc⁴⁶⁵.

Dichas incomunicaciones y dificultades se multiplican a menudo a lo largo de las conversaciones, aislando a cada locutor en el universo de sus preocupaciones y creando así una atmósfera general resueltamente absurda. No faltan los ejemplos de sinsentido, de “egoísmo” verbal y de unidireccionalidad del diálogo, como si importase más la alternancia esperada, tradicional, de la palabra que el contenido y la progresión de las temáticas enfocadas. Fracasa una de las funciones esenciales del diálogo, el intercambio de ideas entre dos entidades distintas. Nace entonces un lenguaje deshumanizado y autorreflexivo, expresión idónea del encierro físico y/o psicológico de los protagonistas.

Tales fracasos comunicativos son paradójicos y tragicómicos. Su faceta cómica procede de los desfases y consiguientes incongruencias, pero resultan ser, y de lejos, más hondamente trágicos. De hecho, estos diálogos que se asemejan a una máquina enloquecida y caótica, caracterizados por unas réplicas que se encadenan una tras otra en un largo monólogo colectivo, son inquietantes. Propios de unos personajes encerrados en lenguajes-prisiones, puede que provoquen la risa del lector, pero detrás de dicha risa se perfila una mueca de angustia. Si lo único que hace el hombre es repetir informaciones leídas en alguna parte o aprendidas de memoria, expresar

⁴⁶³ En el mismo orden de ideas, se consultarán con provecho las páginas 92, 94 y 101 de la misma novela.

⁴⁶⁴ *Op. cit.*, p. 29.

⁴⁶⁵ Régis Héris, en su artículo “Stratégies discursives dans la fiction de Javier Tomeo” (*art. cit.*, p. 26), menciona todas estas funciones del metadiscurso presentes en la prosa tomean.

lugares comunes y que solo servimos mutuamente de pretexto para discurrir sin verdaderamente comunicar, entonces nuestra situación de seres dotados de la palabra es realmente trágica.

Por eso no podemos coincidir con Régis Hélie cuando califica los enfoques y desarrollos tomeanos de “investigación cómica” –“recherche comique”⁴⁶⁶– sobre la conversación y las estrategias discursivas. Remitiéndonos a la soledad conversacional debida a los fenómenos de incomunicación antes citada, no podemos sino matizar esta apreciación y sustituir su adjetivación por “tragicómica” o “grotesca”⁴⁶⁷.

6. Además de las irregularidades estructurales mencionadas en el punto anterior aparecen desfases internos en la estructuración de las réplicas de los personajes locos-cuerdos. Se observa una nítida proyección del binomio locura-lógica en el funcionamiento mismo del diálogo, puesto que dichos protagonistas son propensos a construir hipótesis explicativas que se revelan totalmente extravagantes porque parten de premisas absurdas o mecánicas y desprovistas de flexibilidad. Su locura pervierte las reglas de la lógica e impide que sean aplicables y eficientes. Dan fe de ello hipótesis usadas de manera reiterada en las novelas de Tomeo y vinculadas a la figura de la mujer –las mujeres son infieles porque tienen el cuello demasiado largo–, a la interpretación de los comportamientos animales o a la luna, entre otros. Funcionan como imágenes brillantes del intento de poner orden y claridad en mentes confusas y enfermizas, un proceder que evoca a su modo los peculiares razonamientos, deducciones y elucubraciones de varios personajes creados por el escritor argentino Ernesto Sábato.

A tales originalidades hipotético-deductivas se añade la tendencia de los protagonistas loco-cuerdos a construir sus propias réplicas con un rigor y una complejidad que evocan las pautas del lenguaje policiaco o detectivesco. Ponen particular empeño en subrayar la lógica de sus razonamientos, en compartimentar la realidad y los hechos observados y en organizar esquemáticamente sus pensamientos. Una buena ilustración de esta predisposición radica en los pasajes en los que enumeran, siguiendo un orden alfabético o numérico, las explicaciones y las conclusiones que sacan de su percepción del medio ambiente, o sus interrogantes y las posibilidades/reacciones que imaginan, incluso los más fantasiosos. Hasta aquí, nada sorprendente. Sin embargo, esta propensión llama nuestra atención porque suele ser aplicada a materias poco

⁴⁶⁶ *Art. cit.*, p. 27.

⁴⁶⁷ Véase el capítulo 4.7., “Implicaciones de un grotesco tentacular”.

interesantes, hasta insignificantes por completo, a elementos absurdos y extraños o aún a temáticas descabelladas que no vienen al caso⁴⁶⁸.

Cabe aprehender estas huellas de una “lógica fuera de tono” como una probable influencia de los estudios de derecho del autor sobre su escritura. Es, por lo menos, lo que deja entender cuando asevera:

yo creo [...] que los estudios de derecho pueden predisponer para la literatura. Al abogado, al fin y al cabo, se le llama también letrado, es decir, hombre de letras. Pueden incluso influir positivamente sobre el futuro narrador la continua [sic] lectura y consulta de textos jurídicos en los que se tiende por principio a la claridad, a la economía de lenguaje, a la precisión y a la exacta aplicación de los adjetivos⁴⁶⁹.

7. Para terminar, conviene resaltar el carácter polifónico de los diálogos tomeanos que, a través de las réplicas de los personajes más excéntricos y de los comentarios de las instancias narrativas, dejan expresarse una amplia gama de registros lingüísticos. Tomeo transpone así en sus textos tanto elementos lapidarios sacados de manuales, de páginas web o calendarios, como enunciados poéticos, jergas técnicas, refranes y proverbios, expresiones lexicalizadas y aserciones vulgares a menudo relacionadas con el universo de la sexualidad. La palabra de los protagonistas locos-cuertos y de los narradores se encuentra, pues, contaminada por locuciones que no les pertenecen, lo que da al lector una impresión de cajón de sastre lingüístico que viene repitiéndose de una novela a otra.

Nos parece importante insistir en el hecho de que esta especificidad estilística es resueltamente distinta, en sus aplicaciones literarias internas, del sincretismo lingüístico valleinclanescos, del que decía Gerald G. Brown:

[Valle-Inclán] funde una gran diversidad de modos lingüísticos –metáfora poética, jerga callejera madrileña, americanismos, gallego popular, afectación de la alta sociedad, caló y habla del hampa, sus propios e ingeniosos neologismos– que [...] producen un instrumento lingüístico de una extraordinaria concisión, fuerza e ingenio⁴⁷⁰.

Mientras Valle efectúa, para cada uno de sus personajes, un trabajo de orfebre que desemboca en la creación de lenguajes individualizados e inimitables, Tomeo orchestra un sistema lingüístico sincrético que atribuye indistintamente a casi todos sus protagonistas principales. Tal uniformidad contribuye a una cierta espectralidad de los

⁴⁶⁸ Varios críticos notan esta paradoja estructural. Cf., entre otros, José Luis Calvo Carilla, “El Tomeo más breve y la herencia de Kafka” (*art. cit.*, p. 30), así como María José Bruña Bragado, “Del desafío gráfico a la trampa verbal: las audacias narrativas de Javier Tomeo” (en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Javier Tomeo, op. cit.*, pp. 87-88).

⁴⁶⁹ Cf. Jochen Heymann y Montserrat Mullor-Heymann, *op. cit.*, p. 132.

⁴⁷⁰ Cf. Gerald G. Brown, *Historia de la literatura española. El siglo XX*, vol. 1, núm. 6, Barcelona, Ariel, 1983, p. 74.

diálogos novelescos de nuestro autor y a una consecuente dilución de las identidades personajísticas.

Estas consideraciones nos permiten percibir enseguida en qué sentido se puede considerar que los diálogos tomeanos son kafkianos y, en una perspectiva más amplia, expresionistas. De hecho, Tomeo comparte con el escritor checo una determinada inverosimilitud, esencialmente en los diálogos más espectralizados, que parecen reducirse, en realidad, a verdaderos monólogos. ¿En qué consisten *El castillo de la carta cifrada* y *El cazador de leones*, por ejemplo? En supuestos diálogos en los que todas las réplicas directas del interlocutor –el Marqués en *El castillo de la carta cifrada* y Nicolasa en *El cazador de leones*– llegan a nuestros oídos mediante la voz del locutor principal, a saber, de Bautista y de Armando Duvalier. De este modo, las nociones de intercambio y comunicación desaparecen, llegando a transformar los diálogos en soliloquios –“monodiálogos”– cuya extensión es más que sospechosa y, por tanto, contraria a los principios de la credibilidad. Igual que los personajes de Kafka, varios protagonistas tomeanos hablan sin cansarse nunca, como si su diarrea verbal fuese el síntoma más visible de su extrema angustia existencial⁴⁷¹, como si la expresión verbal y el “hablar por hablar” constituyesen su única posibilidad de redención.

Ambos autores confluyen asimismo en una contaminación bien visible del lenguaje de sus locutores principales por distintos registros lingüísticos, jergas y tecnicismos, pero, más allá de tal constatación y de la indiscutible presencia del lenguaje y de los giros jurídicos, cabe notar, tal como hemos señalado en el séptimo punto de las páginas anteriores, que estos lenguajes sincréticos no conllevan la marca de una verdadera identidad lingüística individual, por lo menos en cuanto al léxico elegido y puesto en boca de los personajes literarios. Queremos decir con esto que el fenómeno de contaminación es ante todo propio de las plumas de los escritores respectivos y que, en una suerte de efecto colateral, contagia el discurso de sus narradores, así como de la mayoría de sus personajes.

Y para terminar, se observa una proximidad patente entre la visión kafkiana y la perspectiva tomeana de unos protagonistas encerrados en sus burbujas respectivas, incapaces de comunicar de manera directa y auténtica, y poco atentos a su(s) interlocutor(es). Tanto Tomeo como Kafka,

⁴⁷¹ Sacamos esta metáfora sugerente de *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme (Paris, Folio, 1966, p. 288), quien escribe: “cuando, en un ser humano, la angustia alcanza una determinada intensidad, se presencia una diarrea de palabras” (“lorsque, chez un être humain, l’angoisse atteint une certaine intensité, on assiste à une diarrhée de mots”). El propio Tomeo usó una vez la misma metáfora escatológica al comentar la verbosidad de sus personajes: “se establece en mis novelas un flujo constante verbal en torno a una historia muchas veces mínima, pero constantemente abierta y amplificada por los personajes que se distinguen por su incontinencia verbal” (frase sacada de la transcripción de un fragmento citado en la tesis de Mor Gaye, *op. cit.*, vol. 1, p. 271, del que falta la referencia completa).

a través de los diálogos pervertidos o huecos que elaboran, se sirven de las (falsas) conversaciones para representar universos incomunicados. En todas sus obras acaba imponiéndose la soledad lingüística y, de rebote, existencial de los seres, cualquiera que sea la situación y que hayan sido las esperanzas de comunicación y comunión fraternal expresadas a lo largo de los intercambios.

De manera más general, no parece exagerado afirmar que el diálogo tomeano y, más ampliamente, el lenguaje y el uso literario que Tomeo propone de este, comparten con el expresionismo una determinada búsqueda de lo esencial, más allá de las apariencias inmediatas, una preocupación por la desinhibición y por la revelación de realidades humanas solapadas, y ello incluso a través de lo que a veces parece ser una mera cháchara desprovista de interés. En esta perspectiva, el hecho de que, mediante los diálogos y el lenguaje, surjan de la sombra las luchas de poder y las relaciones de fuerza funciona como uno de los índices de esta tendencia expresionista en la prosa del aragonés. Cabe, por otra parte, señalar que tal anhelo por desvelar con franqueza vicios intestinos de la especie humana —específicamente, la sed de poder— emigrará más tarde al surrealismo y a los teatros del absurdo. Basta pensar, por ejemplo, en *La lección* de Ionesco, una obra en la que el profesor efectúa una verdadera toma de poder por el lenguaje, que desemboca hipertrófica y metafóricamente en la violación y el asesinato de su alumna, así como en la conclusión escalofriante de la mucama de la casa: “la aritmética lleva a la filología y la filología al crimen”⁴⁷². La pieza insiste así no solo en la naturaleza hondamente sexual, sádica, agresiva y cruel de todo poder, sino también en el vínculo indefectible que une lenguaje, poder y acción en todas las relaciones humanas.

Otra manifestación de esta propensión expresionista radica en el fracaso reiterado de las máximas conversacionales en los diálogos de los personajes tomeanos, un fracaso que debe ser entendido como una puerta abierta al surgimiento de un lenguaje instintivo muy alejado de los usos políticamente correctos y, por tanto, artificiales de la lengua en situaciones de comunicación interpersonal. A ello conviene agregar los desfases arriba mencionados, en el punto 5, que tienen como consecuencia última una adecuación impresionante entre la persona y su expresión verbal y, más precisamente, entre el funcionamiento de un pensamiento y su traducción mediante tomas de palabras. De hecho, Tomeo no duda en dar cuerpo a las asociaciones de ideas más extravagantes, a los cortocircuitos, a las bifurcaciones y variaciones de todo tipo que atraviesan el cerebro de sus personajes torturados, sin preocuparse por los decoros lingüísticos y culturales. Es así como la escritura y, por ende, los diálogos, siguen el fluir de las conciencias de los protagonistas, multiplicándose constantemente y pasando de un tema a otro sin transición, haciendo de la locura en particular la expresión de una combinatoria virtualmente infinita. Sin

⁴⁷² Eugène Ionesco, *La leçon*, Paris, Gallimard, 1954, p. 186: “l’arithmétique mène à la philologie, et la philologie mène au crime”.

artificio alguno, en un tono lleno de naturalidad, la narración tomeana suele evocar una plétora de mundos distintos y, en apariencia, descorrelacionados, enseñando de este modo la importancia del poder sugestivo de la palabra. No es raro que en un espacio de dos o tres páginas, el autor logre citar hasta ocho o diez temas distintos que aparecen, bien en boca de un protagonista, bien en palabras del narrador⁴⁷³. Podemos afirmar, pues, que la utilización del lenguaje por el escritor se amolda a las representaciones, las percepciones y la imaginación fecunda de sus criaturas de papel, sin conformarse con un canon expresivo y redaccional preestablecido o con un modelo de diálogo y de narración lisos que avancen de manera regular. Tomeo privilegia un diálogo interno y una escritura externa en total adecuación con las excentricidades de sus personajes e instancias narrativas. Se niega a tratar con especial consideración al lector, explicándole paso a paso todas las etapas del pensamiento personajístico y borrando lo que algunos juzgarían superfluo, lo que crea una impresión permanente de discontinuidad y refleja, en nuestra opinión, una transmisión muy expresionista de una preocupación por la revelación de verdades escondidas.

Y en el mismo orden de ideas, podemos mencionar aún la marcada y reiterada impotencia del diálogo a facilitar una comunicación auténtica, un *coeur à coeur* franco, así como la sugestión de que el lenguaje no es capaz de evidenciar y traducir plenamente la naturaleza profunda de las cosas. Estos elementos constituyen otras expresiones de la búsqueda de sinceridad que establece un puente entre las obras de Tomeo y las creaciones expresionistas, al hablarnos de las paradojas esenciales que caracterizan al lenguaje, de esta contradicción inherente propia de lo que parece ser el único medio de comunicación y expresión válido del que dispone el ser humano.

Los diálogos y el lenguaje tales como aparecen en la narrativa tomeana nos llevan, pues, a dos consideraciones discordantes, que ilustran una vez más una aceptación muy expresionista de la contradicción, puesto que, por un lado, la palabra es omnipotente, al permitir la creación de unos individuos –los personajes que el lector descubre (casi) exclusivamente a través de lo que dicen– y de un mundo ficcional en el que se mueven. En alusión implícita al poder de la palabra creadora divina, este lenguaje crea un universo al que le trae sin cuidado verse confirmado por una realidad concreta. Es asimismo todopoderoso en el sentido de que facilita distintas tomas de poder frente al Otro mediante toda una gama de estrategias retóricas.

Mas, por otro lado, encierra una magna impotencia, fuente de soledad, al no permitir el encuentro, la comunicación o la comunión, a pesar de su omnipresencia en el mundo de los

⁴⁷³ En el séptimo capítulo de *La noche del lobo*, por ejemplo, el texto se refiere al problema del canto de los grillos, a las influencias del ciclo lunar, a la desaparición de los lobos, a los temores de los ciudadanos, a las ventajas de vivir entre tinieblas, a los colores, a la visión de los animales y al funcionamiento del ojo (*op. cit.*, pp. 35-36). A continuación, en la secuencia 13 de la misma novela, aparecen sucesivamente referencias a la psicofonía de la letra “k”, a la etimología de dicha letra, al número de dedos de la gente, a la ausencia de cartas, a la autenticidad de los sentimientos amorosos, a distintas recetas culinarias y a problemas de peso, sin que por ello los personajes manifiesten un malestar o un sentimiento de vértigo cualesquiera.

protagonistas —a través de las referencias a libros, poemas, datos sacados de Internet, telefonía, medios televisivos, etc.—. Mediante tal desvalorización del discurso, las palabras se hunden en una nebulosa de futilidad.

En esto, el autor aragonés suscita un verdadero apuro interpretativo en el exégeta: ¿qué perspectiva debe privilegiar, la de la desintegración o la de la sobreinversión del lenguaje? La respuesta es más sencilla de lo que parece y nos viene sugerida por varias obras vanguardistas del siglo XX: ¡ambas a la vez, paradójicamente! En efecto, encontramos en la prosa tomeana una actitud contradictoria que presenta numerosos puntos comunes con la de determinados autores del absurdo, empezando con Samuel Beckett y Eugène Ionesco.

En la mayoría de las obras del irlandés, el lenguaje se encuentra tan atomizado que, en algunas ocasiones, la gestualidad, lo quinésico, así como el silencio lo sustituyen casi por completo. En creaciones como *Acto sin palabras I y II* desaparece el lenguaje pero, como señala adecuadamente Enrique Vila-Matas en un artículo de 2009, Samuel Beckett no consigue imaginar la existencia sin un recurso constante a las palabras:

[...] las palabras fueron siempre su única compañía y soporte. Quienes le conocieron aseguran que se sentía sólido en medio de ellas. Precisamente sus pasajeros accesos de desaliento debían coincidir con los momentos en que dejaba de creer en las palabras, con los momentos en que se imaginaba que le traicionaban, que huían de él. Quienes llegaron a conocerle bien cuentan que, si en algún momento sentía que se ausentaban las palabras, Beckett quedaba literalmente despojado, y desaparecía. Hay una multitud de momentos en su obra en que habla de las palabras y las examina. En *El innombrable*, por ejemplo, las llama ‘gotas de silencio a través del silencio’, y es una manera de decir que para él lo son todo.

[...] ‘Suerte que ha fracasado, que nada ha empezado, nunca hubo nada más que nunca y nada, es una verdadera suerte, nada nunca, más que palabras muertas’. He reencontrado en aquellas palabras finales de *Textos para nada* la certeza de que, por paradójico que parezca, de la experiencia de lo no nombrable salimos siempre reforzados y habiendo convertido las palabras, símbolos de nuestra propia fragilidad, en raíces indestructibles. Estamos en pleno centro de uno de los motivos recurrentes de toda la obra: el fracaso que trae consigo el lenguaje mismo y la necesidad, sin embargo, de seguir diciendo, de decir, pese a todo. Cuestión abordada, con decisiva profundidad de última hora, en el ya muy famoso párrafo de la escuálida y tardía *Rumbo a peor*, la obra maestra de su última etapa: ‘Todo de antes. Nada más jamás. Jamás probar. Jamás fracasar. Da igual. Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Fracasa mejor’⁴⁷⁴.

En cuanto a Eugène Ionesco, presenta la misma polaridad paradójica entre exaltación de la palabra y denigración del hecho literario, una realidad que se transparenta en todos los artículos críticos que componen el volumen *Lectures de Ionesco*⁴⁷⁵. Notan los especialistas, Michel Lioure a la

⁴⁷⁴ Enrique Vila-Matas, “Beckett emocionante”, *El País*, 3 de enero de 2009.

⁴⁷⁵ Marie-France Ionesco, Norbert Dodille y Gabriel Liiceanu (eds.), *Lectures de Ionesco*, Paris, L’Harmattan, 1996.

cabeza⁴⁷⁶, que el escritor rumano insiste contantemente en la vanidad de la literatura, que no es más que una pantalla fragmentaria, arbitraria y artificial de la realidad, incapaz de posibilitar el avance del conocimiento y de la sabiduría. Percibe la literatura y, por tanto, el lenguaje, como una combinación de sonidos y de signos, como una mera asociación de fonemas que, por naturaleza, es ajena a la realidad que pretende sugerir; la literatura es inferior a la vida. Además, Ionesco considera que los criterios estéticos de la literatura son vanos porque se basan en modas, en inclinaciones pasajeras y fluctuantes. Y sin embargo, el lenguaje y la escritura son toda su vida; son su terapia, su confesión, su medio de expresión, su grito a Dios, su manera de compartir algo con la humanidad, su verdad, su modo de vencer a la muerte y de ganar la eternidad. Ionesco oscila permanentemente entre escepticismo y anhelo por una forma de absoluto, entre pasión y convicción de esterilidad.

El paralelo con Tomeo es sobrecogedor y desemboca, textualmente hablando, en lo que podríamos nombrar las “tentaciones absurdistas” del discurso tomeano, a saber: cierta propensión a la repetición y, más específicamente, a la reiteración de clichés, eslóganes, proverbios y refranes. Esta tendencia ha sido analizada de manera pormenorizada por Sylvie Fournié-Chaboche en una óptica lingüística⁴⁷⁷, en otras palabras, centrándose en la exploración de las distintas concreciones de la isotopía de la repetición en la obra de Tomeo, pero falta en sus análisis la interpretación de dicho fenómeno, ya que la especialista francesa no pone en perspectiva los mecanismos estudiados, no saca conclusiones acerca de la filosofía de la obra o de las motivaciones profundas del autor.

Ahora bien, la primera interpretación posible de tales repeticiones de expresiones que forman parte de un saber popular común es la que sugerimos en el párrafo anterior y que las considera como otras tantas ilustraciones de la ausencia de auténtico valor comunicativo en el lenguaje. De hecho, la reiteración casi mecánica constituye un automatismo degenerativo que encierra al ser humano en un esquema preestablecido, disimulando su propia personalidad y disfrazando sus verdaderas angustias. Si todos decimos lo mismo a lo largo de la historia, entonces son resueltamente absurdos nuestro lenguaje y nuestra sumisión a la mecanización.

Pero también es posible considerar esta tendencia a la proliferación de lo ya dicho como una expresión entre otras de la presuposición estética cara a Tomeo, que quiere que la realidad se encuentre mucho mejor reflejada en un espejo cóncavo que en un realismo llano y aburrido. Sin

⁴⁷⁶ Michel Lioure, “À quoi bon la littérature?”, en *Lectures de Ionesco, op. cit.*, pp. 25-40.

⁴⁷⁷ Sylvie Fournié, “Las expresiones fijas en una estética de la repetición: *Amado monstruo* de Javier Tomeo”, *Paremia*, núm. 2, 1993, pp. 145-150; “Parecias en discurso y discurso metaparémico: de la enunciación a la justificación”, *Paremia*, núm. 8, 1999, pp. 195-199; *Oralité, écriture, réécriture. Une esthétique de la répétition dans l'œuvre de Javier Tomeo*, Université d'Orléans, 2002 [tesis doctoral]. Sylvie Fournié-Chaboche, “Les stéréotypes lexicalisés comme répétitions connotées dans une fugue littéraire: *Diálogo en Re Mayor* de Javier Tomeo”, *Cahiers de Narratologie*, núm. 17, 2009, <<http://narratologie.revues.org/1250>>.

duda alguna, es legítimo interpretar la repetición como una forma de exageración expresionista, de hipertrofia esperpéntica, como una caricatura del lenguaje y una manera astuta de autoparodiarse. Al repetir hasta la saciedad expresiones populares, el escritor añade un procedimiento a su desarrollado método de alcance de la autenticidad mediante lo grotesco, que tanto lo acerca, como veremos en el capítulo siguiente, a las técnicas de Ramón del Valle-Inclán y de un predecesor como Francisco de Goya.

No obstante, a pesar de los puentes que hemos establecido entre los recursos tomeanos y absurdistas al lenguaje, es menester señalar la presencia de algunos elementos fundamentales que diferencian y apartan al aragonés de los escritores del absurdo, empezando con el hecho de que no abandona nunca la lógica discursiva, al contrario de los absurdistas, que recurren en la mayoría de sus creaciones a las frases inconexas y a los “balbuceos incoherentes”⁴⁷⁸. Tomeo mantiene las nociones de discurso, argumentación y reflexión aunque se encuentren impregnados de “toques patológicos”, tal como hemos comprobado en los capítulos anteriores. Por lo tanto, el lenguaje es, a pesar de todos sus defectos y de una cierta impotencia fútil, un instrumento de conocimiento y de comunicación para con los interlocutores –personajes de la ficción y lectores de la misma–.

Las frases formuladas por el personaje tomeano son gramaticalmente correctas, aunque, a veces, bastante vulgares, pero resultan ser a menudo inadecuadas, absurdas o ilógicas en el contexto en el que brotan. Así pues, el lector no observa agramaticalidad ni irracionalidad semántica; todo parece coherente mas las relaciones entre los componentes constitutivos del todo son misteriosas, lo que empuja al lector a vincularlas de manera natural e intuitiva con la personalidad ambigua, loco-cuerda, de uno de los protagonistas.

Además, no aparecen en la prosa de Tomeo formulaciones debidas al azar fonético, onomatopeyas, ni permutaciones de palabras. La lógica cultural predomina en la estructura interna del lenguaje tomeano, alejándolo en esto de los discursos surrealistas y absurdistas más extremos. El aragonés es un escritor que piensa que, pese a todo, el lenguaje puede y debe expresar y transmitir algo que sea inmediatamente aprehensible, que, en consecuencia, el lenguaje tiene y da sentido. La filosofía absurdista no es la que rige sus elecciones léxicas, sintácticas y gramaticales. Y ello se explica probablemente por la misión que el autor confía al lenguaje en sus obras, una misión que sobrepasa con creces la expresión de una interioridad y que consiste en ser la herramienta exclusiva de la búsqueda vital de un vínculo y de un sentido.

⁴⁷⁸ La expresión es de Martin Esslin, *op. cit.*, p. 18: “balbutiements incohérents”.

En efecto, a pesar de sus debilidades y limitaciones manifiestas, el lenguaje es el cauce único por el que todo, absolutamente todo, transita, para los animales inclusive. Los personajes esperan de él la vida misma, la savia vital –Mor Gaye habla de “órgano vital”⁴⁷⁹–; es para ellos un maná diario. Pensemos por ejemplo en el marqués de *El castillo de la cara cifrada*: la escritura de su carta, que no es sino una utilización específica del lenguaje, así como el discurso que comenta lo relacionado con la misiva –contenido y forma, entrega, propósito, etc.– y que nos llega a través del criado Bautista son manifestaciones de una palabra todopoderosa, fuente de vida y de muerte. Y aunque el contenido de la carta es absurdo –se trata de una “sola e inmensa palabra que no significa nada” (16), escrita con letras microscópicas y gráficamente incorrectas, en suma, de un verdadero jeroglífico, un “galimatías” (90)–, esta “significa, ni más ni menos, [la posible] resurrección [del marqués] al mundo de los vivos” (63), es un vibrante llamamiento al diálogo y a la relación humana, es el grito de un naufrago desesperado que acaba admitiendo que “*les jeux sont faits*” (111). Aparentemente, volvemos a encontrar en este contenido escrito absurdo y enrevesado una imagen muy semejante a la que Arthur Adamov elabora en *La invasión*, una obra en la que un hombre, Pierre, discípulo y cuñado del escritor finado Jean, se pierde en medio de la monstruosa herencia literaria dejada por este, en medio de montones de papeles sin clasificar e imposibles de descifrar o medio borrados que obstruyen el piso familiar. Sin embargo, una diferencia significativa separa ambos textos: Pierre busca mensajes e indicios que conferirían sentido a los papeles amontonados, así como a su familia, e incluso a la sociedad en general –movimiento centrífugo–, mientras que para el marqués la carta **es** su vida o su muerte –movimiento centrípeta e identificación del sujeto y del objeto–. El lenguaje del marqués es mucho más que una producción o una emanación; es su carne y su sangre y su destino depende de él por completo.

En el universo tomeano, el lenguaje es digno de sacralización y de procesos que lo llevan a formar parte de los contenidos existenciales y metafísicos. Varias declaraciones del autor transpiran esta trascendencia y constriñen al lector a permanecer vigilante frente a textos y diálogos en los que cada palabra cuenta, en los que, lingüísticamente hablando, el azar no tiene cabida. Incluso frente a “los refranes, las citas, las metáforas, las expresiones lexicalizadas o pomposas o pedantes, las banalidades, las vulgaridades, los amaneramientos, los saltos de un tema a otro que salpican” las conversaciones y que no son, “igual que en las novelas ordinarias, señales distintivas que el autor prende en los caracteres de los personajes para volverlos mejor

⁴⁷⁹ Mor Gaye, *op. cit.*, vol. 1, p. 51.

reconocibles, más familiares y más ‘vivos’⁴⁸⁰, sino más bien exageraciones caricaturescas, conviene no descuidar las elecciones del escritor.

De hecho, Tomeo siempre se ha declarado un trabajador impenitente o, más precisamente, un corrector infatigable que nunca se contenta con sus textos. Explicaba a Dominique Aussenac en 2001 que “hay que corregir y volver a corregir sin parar. Si pudiese, siempre volvería a corregir y no publicaría jamás el libro. Pero el artista necesita acabar su trabajo de una vez”⁴⁸¹. Tal búsqueda de perfección no es anodina en la práctica del aragonés⁴⁸²; constituye una característica permanente de su trabajo, que presentó metafóricamente a la largo de su existencia como la consecuencia de un objetivo primordial, el de la consecución de la “ecuación de la margarita”.

Esta misteriosa ecuación, que Tomeo afirmaba haber tomado en préstamo de algún filósofo que no nombraba, consiste en “expresar toda la belleza de la flor, todo su perfume con una ecuación matemática”⁴⁸³, en otras palabras, en concentrar en un mínimo de signos –lingüísticos en este caso– la totalidad de los atributos de un objeto determinado. En otra circunstancia, el autor explicaba que

la margarita es una flor hermosa, se trata entonces de, con los mínimos medios posibles, conseguir toda la belleza y todo el perfume de la flor. Y a mí me gustaría, cuando escribo, procurar ir a una elocuencia de fondo más que de forma; que por detrás de cada palabra, aunque parezca un encefalograma plano, se vean cosas; usar palabras sencillas como trampas para atraer al lector y meterle en una dimensión misteriosa⁴⁸⁴.

Resulta, por lo tanto, manifiesto un anhelo por condensar y esencializar la expresión del objeto, pero sin reducir por ello el impacto de la imagen derivada del procedimiento, todo lo contrario. La expresión perfectamente concisa, económica, del objeto, cuando consigue alcanzar la esencia misma de este, desencadena en un segundo momento una explosión de sugerencias, una desmultiplicación de nociones variadas que rinden homenaje a la complejidad intrínseca de tal objeto. Simplificando mucho, se trata de concentrar para sugerir mejor, de limitar a lo esencial

⁴⁸⁰ Nathalie Sarraute aplica estas palabras a la obra de la escritora inglesa Ivy Compton-Burnett en su ensayo *L'ère du soupçon* (*op. cit.*, p. 1606).

⁴⁸¹ Cf. “Javier Tomeo ou le sens du désespoir”, entrevista concedida a Dominique Aussenac (*art. cit.*).

⁴⁸² Se trasluce asimismo en la larga maduración a la que Tomeo sometía sus textos y que lo impulsaba en repetidas ocasiones a iniciar la andadura de sus creaciones con la publicación en la prensa o en volúmenes colectivos de una versión previa y breve de la materia y a proseguir, varios años después, con una versión más o menos definitiva y más extensa, llevada a sus últimas consecuencias, bajo la forma de una novela, novela que, a su vez, era susceptible de ser reeditada más tarde con correcciones del autor.

⁴⁸³ Dominique Aussenac, *art. cit.*

⁴⁸⁴ Cf. “Javier Tomeo y sus traductoras”, *Vasos comunicantes* (*Revista de la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la ACE*), núm. 2, invierno de 1993-1994, p. 42. Las dos últimas referencias no pueden sino recordarnos la percepción que Arthur Rimbaud tenía de la lengua: “esta lengua será alma para el alma, resumiéndolo todo, perfumes, sonidos, colores, pensamiento agarrando al pensamiento y tirando” (frase sacada de la famosa “Carta del vidente”, o “Lettre à Paul Demeny”, *art. cit.*, p. 70: “cette langue sera de l’âme pour l’âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant”).

para dar a luz a lo múltiple y a un múltiple que se emparenta con un arcano, con una materia superior y de tipo espiritual, como bien se entrevé en otras declaraciones de Tomeo:

lo cierto es que escribir, incluso los textos más breves, viene a ser también como un proceso alquímico en el que aspiramos a conseguir esa nueva piedra filosofal que supone la perfección inalcanzable. El escritor se esfuerza por encontrar las palabras precisas y preciosas que, respetando el sagrado principio de economía del lenguaje, le permitan finalmente formular la mágica ecuación de la margarita⁴⁸⁵.

Novelar es un secreto, una magia. [...] Vamos hacia una literatura más ligera, más directa y más trascendente⁴⁸⁶.

Estas explicaciones llevan al escritor a otras consideraciones dignas de interés, respaldadas en su admiración incondicional por Edgar Allan Poe:

he leído hasta la extenuación a Poe. Me fascina su fantasía, pero también la precisión de sus adjetivos. Cada palabra de Poe está iluminada por una sombría luz interior. En mi opinión, es así como los narradores deberían iluminar las palabras que utilizan, no desde fuera hacia dentro⁴⁸⁷.

En este país se escriben todavía novelas que me parecen excesivamente retóricas, están llenas de gerundios, de expresiones altisonantes, de frases grandilocuentes, que parecen escritas para ser leídas por el propio autor en voz alta, con una voz engolada. [...] Los autores que incurren en esos excesos retóricos pretenden iluminar la prosa con una luz que va desde fuera hacia adentro. Yo prefiero, por el contrario, que la palabra tenga su propia luz interior, aunque sea una palabra sencilla, humilde, sin pretensiones⁴⁸⁸.

Los principios poéticos de Poe impulsan por lo tanto a Tomeo a optar por la humildad y por una sencillez aparente pero cargada de esperanzas de iluminación reveladora y de transcendencia mágica. Por eso aparece un léxico de tipo religioso o espiritual cuando el aragonés habla del arte y lo define. El prefacio que firma en *Beneyto, creador postista* es, en este sentido, muy sugerente:

[...] ese mensaje que da sentido a cualquier propuesta artística se encuentra por lo general más allá de lo que tenemos delante de los ojos, es decir, **más allá de la materia** que le sirve de soporte, a salvo de la inútil mirada del **profano** pero, al mismo tiempo, esperando ser aprehendido por los **elegidos** que realmente lo merezcan.

Consideradas las cosas desde este punto de vista, por lo tanto, el arte, del que se han dado tantas definiciones, podría ser también **magia**, si entendemos como tal un **rito** coercitivo por el que se obliga a la materia a producir un determinado efecto.

Arte y magia, en efecto y así lo he dicho otras veces, coinciden pues en su capacidad para **sublimar** la materia hasta convertirla en un objeto misterioso, en un **prodigioso fetiche** capaz de librarnos de la vulgaridad y de la cotidianidad de los objetos que nos rodean habitualmente.

⁴⁸⁵ Cf. "A propósito del cuento literario", conferencia inédita presentada por el autor en el Grand Séminaire de Neuchâtel en noviembre de 2007, p. 6 del texto original.

⁴⁸⁶ Cf. "Las novelas se basarán en la economía de lenguaje", entrevista concedida a Susana Pérez de Pablos, *art. cit.*, p. 10.

⁴⁸⁷ Cf. "Javier Tomeo: 'Se vende mucho, casi siempre por razones extraliterarias'", entrevista concedida a Nuria Azancot, *art. cit.*

⁴⁸⁸ Cf. la entrevista concedida a Nina L. Molinaro, "Los humores de Javier Tomeo", *art. cit.*, pp. 605-606.

El artista [...] tiene pues algo de **hechicero**, pues para **trascender** la materia con la que trabaja y desarrollar el poder coercitivo de su magia, responde a las **premoniciones arquetípicas** que se generan en los estratos más profundos de su conciencia⁴⁸⁹.

Combinadas con las repetidas referencias a la piedra filosofal de los alquimistas⁴⁹⁰, grial y perfección metafóricos de los escritores, estas explicaciones nos enseñan que Tomeo considera la escritura como una auténtica herramienta de sublimación y de superación de las características realistas e impuras de la materia. Y es incluso legítimo ir más allá y hablar de purificación y resurrección a través del lenguaje esencializado, ya que el autor no duda en aludir de manera reiterada a un motivo bíblico muy usado por la alquimia, a saber, el de Jonás y la ballena⁴⁹¹, así como al tema altamente simbólico de la purificación del género humano por el fuego, el ayuno o la penitencia⁴⁹².

Esta red de imágenes imbricadas unas en otras refuerza implícitamente el proceso de sacralización de la escritura y del lenguaje en general, al insistir en la noción de crisol o tránsito purificador. Tanto el vientre de la ballena como las llamas, el encierro y el castigo funcionan como pruebas que permiten superar la degradación y el pecado inherentes a los seres y a la materia. Son tumbas simbólicas que facilitan una resurrección de los objetos purificados, igual que la técnica de esencialización del lenguaje que, tras un desollamiento completo, permite que las palabras irradien con luz propia y deslumbrante de pureza, de verdad.

Tal combinación de motivos no puede sino recordarnos, salvando las proporciones, la concepción de lo sagrado que ocupa un lugar significativo en la obra de Ramón del Valle-Inclán y orienta la globalidad de su trabajo sobre la lengua. En efecto, el análisis de la percepción que el gallego tenía de la modernidad revela que se aferraba casi desesperadamente a la noción de lo sagrado para evitar ahogarse en las ruinas, el desorden y la decadencia propios de esa temporada de transición⁴⁹³. Sin embargo, era completamente consciente de que la trascendencia moderna estaba vacía y privada de aura. Y en tal circunstancia, frente a su necesidad de un más allá, necesidad que a modo de respuesta no encuentra más que la ausencia, el artista, con toda la

⁴⁸⁹ Beneyto, *creador postista*, Barcelona, March, 2002, p. 4. Los subrayados son nuestros y evidencian el fenómeno de sacralización de la lengua.

⁴⁹⁰ Tomeo menciona la piedra filosofal en numerosas entrevistas, así como en *La brujería y la superstición en Cataluña* (Barcelona, Géminis, 1963, p. 128).

⁴⁹¹ Las principales alusiones al mito cristiano se hallan en *Los nuevos inquisidores* ("El regreso de Jonás", *op. cit.*, pp. 185-189), *El nuevo bestiario* ("La ballena", *op. cit.*, pp. 185-187) y *La ciudad de las palomas* (secuencia 20, *op. cit.*, pp. 64-66). Tomeo lo presenta bajo distintas perspectivas: recupera la historia bíblica y propone interpretaciones alquimistas, psicoanalíticas y cabalísticas de la misma.

⁴⁹² Las alusiones al fuego purificador, al pecado o a la penitencia son recurrentes en *Los nuevos inquisidores*. Aparecen también en *Napoleón VII*, *Diálogo en re mayor*, *La soledad de los pirómanos*, *La máquina voladora*, *La ciudad de las palomas*, *El mayordomo miope*, *Preparativos de viaje*, *Los misterios de la Ópera* y *El discutido testamento de Gastón de Puyparlier*.

⁴⁹³ Véase el interesante artículo de Ángel G. Loureiro, "Valle-Inclán: la modernidad como ruina", publicado en John P. Gabriele (ed.), *Nuevas perspectivas sobre el 98*, *op. cit.*, pp. 293-303.

creatividad que lo caracteriza, reinventa lo sagrado a su manera, con el fin de volver a encontrar un sentido y unas prioridades vitales, de salir de las piruetas locas de la época. Evidentemente, la creación artística no es sino un simulacro de lo sagrado, pero poco importa la profanación inherente al procedimiento; lo que sí es fundamental es la capacidad de descubrir herramientas dotadas de un fuerte potencial de reordenamiento.

Ahora bien, es precisamente lo que Valle-Inclán nos propone a través de su trabajo titánico con la lengua. Basta consultar, por ejemplo, las últimas páginas de *Divinas palabras* para convencerse de ello. En estas, las palabras latinas adquieren una verdadera función sagrada pese a estar desprovistas de sentido sacro:

como para recibirle [al sacristán], salta al camino la mujer desnuda [Mari-Gaila], tapándose el sexo. El sacristán le apaga la luz sobre las manos cruzadas y bate en ellas con el libro.

PEDRO GAILO.-¡Quien sea libre de culpa, tire la primera piedra!

VOCES.-¡Consentido!

OTRAS VOCES.-¡Castrado!

Las befas levantan sus flámulas, vuelan las piedras y llamean en el aire los brazos. Cóleras y soberbias desatan las lenguas. Pasa el soplo encendido de un verbo popular y judaico.

UNA VIEJA.-¡Mengua de hombres!

El sacristán se vuelve con saludo de iglesia, y bizcando los ojos sobre el misal abierto, reza en latín la blanca sentencia.

REZO LATINO DEL SACRISTÁN.-Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat.

El sacristán entrega a la desnuda la vela apagada, y de la mano la conduce a través del atrio, sobre las losas sepulcrales... ¡Milagro del latín! Una emoción religiosa y litúrgica conmueve las conciencias, y cambia el sangriento resplandor de los rostros. Las viejas almas infantiles respiran un aroma de vida eterna. No falta quien se esquite con sobresalto, y quien aconseje cordura. Las palabras latinas, con su temblor enigmático y litúrgico, vuelan del cielo de los milagros.

[...]

Los oros del poniente flotan sobre la quintana. MARI-GAILA, armoniosa y desnuda, pisando descalza sobre las piedras sepulcrales, percibe el ritmo de la vida bajo un velo de lágrima. Al penetrar en la sombra del pórtico, la enorme cabeza del IDIOTA, coronada de camelias, se le aparece como una cabeza de ángel. Conducida de la mano del marido, la mujer adúltera se acoge al asilo de la iglesia, circundada del áureo y religioso prestigio, que en aquel mundo milagrero, de alma rudas, intuye el latín ignoto de las DIVINAS PALABRAS⁴⁹⁴.

Tal concepción del papel de la palabra y, en consecuencia, del escritor cuya expresión se sustituye metafóricamente al verbo divino, atribuye un poder enorme al arte mismo, a los principios estéticos. Ya no se trata del arte por el arte, sino del arte que, en su trascendencia, linda con lo sagrado y salva al Hombre.

La escritura de Valle-Inclán tiende por lo tanto a una búsqueda de plenitud o, en palabras del crítico arriba mencionado, “insiste en conjurar una sacralidad que para él es lo único que puede redimir el desastre de la temporalidad, el presente como ruina melancólica del pasado”⁴⁹⁵.

⁴⁹⁴ Ramón del Valle-Inclán, *Divinas palabras*, en *Obra completa*, vol. 2, Madrid, Espasa-Calpe, 2002, pp. 593-594.

⁴⁹⁵ Ángel G. Loureiro, *art. cit.*, p. 302.

No obstante, la propensión a la sacralización del lenguaje no para aquí y conviene interesarnos por la labor puramente lingüística de Valle-Inclán para resaltar otros elementos dignos de interés en la perspectiva que nos ocupa.

Tal como no ha dejado de subrayar la crítica, la prosa cincelada del escritor presenta un rasgo muy específico: se coloca de manera innegable bajo la bandera del sincretismo. Dru Dougherty señala, por ejemplo, que

[...] un examen discursivo de su obra nos descubre, más que un estilo, varios, y un castellano abierto a galleguismos, americanismos, vocablos del hampa y del caló, giros taurinos, retórica parlamentaria, expresiones robadas al género chico, palabras aprovechadas del periodismo finisecular, arcaísmos y un largo etcétera filológico. En su obra lo reciclaba todo; o tal vez debemos *despersonalizar* esta observación, como Valle hubiera querido, y decir que su escritura aportaba una instancia de enunciación en que múltiples discursos de la época se citaban⁴⁹⁶.

En cuanto a Rafael Cansinos-Assens, declara que

su obra está formada de [...] elementos ajenos, preciosos en verdad, que él ha sabido acoplar con arte exquisito y con larga paciencia. Su obra es como un edículo moderno construido con restos preciosos y auténticos de anteriores maravillas arquitectónicas⁴⁹⁷.

Valle-Inclán es un gran estilista cuya brillante competencia lingüística desemboca en una verdadera transformación e invención de la lengua. Sin embargo, cabe tener en cuenta los principios de su “Disciplina Estética”⁴⁹⁸, expresados en la obra que consideraba su “breviario estético”⁴⁹⁹, *La lámpara maravillosa*, para percibir las ideas subyacentes a la elaboración sincrética de su lenguaje, ideas que nos remiten directamente al fenómeno de sacralidad aquí comentado.

En efecto, ya en las primeras páginas de la obra, el escritor expresa su obsesión por buscar afanosa e incansablemente la naturaleza profunda, esencial, religiosa, de las cosas, fuera de los parámetros temporales tales como el ser humano los percibe, es decir, en una cronología predefinida. En la perspectiva que aquel privilegia, el tiempo adquiere un carácter de eternidad globalizante. Así pues, los objetos y los seres que pertenecen a la fugacidad del presente constan en realidad de todo lo que fueron y lo que serán; son entidades completas, relacionadas entre sí por los “enlaces luminosos de una armonía oculta” (35), que no padecen las segmentaciones temporales artificiales creadas por el hombre porque “en el más ligero momento se perpetúa una alusión eterna” (37). El poeta, igual que el místico, es el que

⁴⁹⁶ Dru Dougherty, *Palimpsestos al cubo*, *op. cit.*, pp. 9-10.

⁴⁹⁷ Rafael Cansinos-Assens, “D. Ramón María del Valle-Inclán”, en *La nueva literatura. Tomo 1. Los Hermes*, Madrid, V. H. de Sanz Calleja, 1917, p. 121. Citado por Dru Dougherty, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁹⁸ Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, p. 23. Las referencias posteriores a esta obra siguen esta edición.

⁴⁹⁹ Estrella Montolio Durán, “La conciencia lingüística de Valle Inclán: la voluntad de renovar la lengua literaria”, en Manuel Ariza Viguera, *et alii* (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, vol. 2, Madrid, Pabellón de España, 1992, p. 777.

ha de tener percepciones más allá del límite que marcan los sentidos, para entrever en la ficción del momento, y en el aparente rodar de las horas, la responsabilidad eterna. Acaso el don profético no sea la visión de lo venidero, sino una más perfecta visión que del momento fugaz de nuestra vida consigue el alma quebrantando sus lazos con la carne. Este soplo de inspiración muestra la eternidad del momento y desvela el enigma de las vidas. El inspirado ha de sentir las comunicaciones del mundo invisible, para comprender el gesto en que todas las cosas se inmovilizan como en un éxtasis, y en el cual late el recuerdo de lo que fueron y el embrión de lo que han de ser.

(36)

La aplicación de tales creencias al material lingüístico dota la lengua de una capacidad mnemónica –“Cada lengua contiene el pasado de su gente, y la lengua francesa lleva en sí, con las notas de la *Carmañola*, los gritos de la agonía de un rey” (49)– y de un poder de determinación del porvenir –“El idioma de un pueblo es la lámpara de su karma. Toda palabra encierra un oculto poder cabalístico: es grimorio y pentáculo” (49)–. Es mediante combinaciones nuevas, sincréticas y aisladas de los parámetros espaciotemporales, así como mediante una escucha atenta de la “esencia musical” (62) de las palabras, como puede alcanzarse una verdadera renovación de la lengua. Los poetas deben encargarse de la evolución del idioma y luchar para que este no termine aprisionando a sus locutores por la potencia momificante que tiene, escrutando el destino en sus propias entrañas para crear una nueva “expresión ardiente, sincera y cordial” (56), capaz de abrirles horizontes desconocidos a las razas humanas.

A lo largo de su reflexión, Valle-Inclán insiste en el hecho de que los poetas –por tanto, él mismo– son los únicos que gozan el privilegio de percibir la naturaleza profunda de las palabras y su carácter eterno⁵⁰⁰. De ahí que sean aptos para infundirle nuevas amplitudes al lenguaje que, mediante sus intervenciones, adquiere una condición casi mística.

Ello viene amplificado por el acercamiento mágico, intuitivo y emocional elegido por el escritor, que se transparenta de manera magistral en el fragmento siguiente:

ambicioné que mi verbo fuese como un claro cristal, misterio, luz y fortaleza. En la música y en la idea de esta palabra cristal, yo ponía aquel prestigio simbólico que tienen en los libros cabalísticos las letras sagradas de los pentáculos. Concebía como un sueño que las palabras apareciesen sin edad, al modo de creaciones eternas, llenas de la secreta virtud de los cristales. Y años enteros trabajé con la voluntad de un asceta, dolor y gozo, por darles emoción de estrellas, de fontanas y de hierbas frescas. Como un viejo alquimista, busqué el rostro de su inocencia en el espejo mágico, y quise verlas nacer de la entraña del día, rosas délficas llenas de luz y llenas de esencia. Me torturé por sentir el estremecimiento natal de cada una, como si no hubiesen existido antes y se guardase en mí la posibilidad de hacerlas nacer.

(109)

⁵⁰⁰ “Para que nuestras creaciones bellas y mortales sean divinas pautas, penetremos religiosamente bajo ese arco de luz donde todas las cosas son cerca y lejos, rotos los lazos del lugar y de la hora” (126).

Esta asociación estrecha entre el idioma y las fuerzas de la magia confirma la existencia de un fenómeno de sacralización de la lengua. Frente a la paulatina desaparición de lo sagrado a su alrededor, el autor reviste su herramienta de trabajo, las palabras, de una función compensatoria, lo que le permite adoptar una actitud agónica para con un presente de ruinas y desolación.

Y, en cierta medida, Tomeo parece inspirarse en la finalidad de estas especificidades valleinclanescas, aunque el idioma resultante, sumamente homogéneo, convencional y casi rutinario, no tiene punto común con la prosa cincelada y riquísima de Valle-Inclán. En efecto, dejando a un lado los medios expresivos creados y elegidos por los escritores, podemos observar que el aragonés, de modo similar al gallego, pasa por la constatación pesimista de la degeneración ambiente –desamor, soledad, incomunicación, polución mediática, manipulación económica, cultural y política, pobreza espiritual, etc.– y por la expresión de la necesidad de encontrar nuevos sentidos frente a la desaparición de lo sagrado⁵⁰¹, antes de reivindicar su viaje en busca de la esencia de las palabras y su convicción de que la escritura es magia, luz, creación y resurrección.

Este fenómeno compartido de sacralización del lenguaje es importante porque permite entender por qué Tomeo no se sirve del lenguaje para describir y analizar psicológicamente los objetos y los seres, para reproducirlos fielmente ante los ojos del lector, sino para expresar diferentes sensaciones provocadas por dichos objetos y seres –sentimiento de absurdo, dudas, suposiciones, sospechas, etc.– y suscitar en nosotros una reflexión sobre el sentido mismo de este lenguaje y de la existencia.

4.6.4. Herejías narrativas

Los distintos parámetros que definen el diálogo y el lenguaje tomeanos hasta aquí analizados nos han llevado varias veces a la conclusión de que se observa una proximidad extraña entre las instancias narrativas del escritor aragonés y uno o varios de sus personajes. Es un fenómeno que vamos a analizar detalladamente en las páginas siguientes con objeto de mostrar sus antecedentes latentes en las prosas kafkianas y valleinclanescas.

Antes de adentrarnos en los comentarios textuales, cabe recordar que la complejidad de las voces narrativas en Kafka ha suscitado ya un sinnúmero de estudios teóricos, que no pretendemos

⁵⁰¹ En esta perspectiva es evocador el desamparo de Julián, el personaje central de *El cazador*, que se siente profundamente “desconcertado”, decide examinar todas las combinaciones matemáticas posibles entre tiempo, hombre, sueño y derrota y llena varias cuartillas de números y ecuaciones. Formula las preguntas siguientes: “¿dónde está [...] esa fórmula matemática secreta que nos permite descubrir la verdad? ¿Dónde se esconde esa ecuación mágica que puede hacernos dueños de nuestro propio destino?” (*op. cit.*, p. 41).

sinetizar aquí, sino solo citar de manera muy fragmentaria para subrayar polaridades de tipo expresionista que encontrarán determinados ecos en las obras de Tomeo.

La referencia a una proximidad sospechosa entre el narrador y el personaje, fuente de confusión narratológica y de disolución identitaria, evoca directamente en la mente del exégeta un análisis famoso de Maurice Blanchot, del año 1949, titulado “Kafka y la literatura” –“Kafka et la littérature”– y publicado más tarde en el volumen *De Kafka a Kafka* (1981). En este comentario, Blanchot muestra que, en no pocas ocasiones, la distancia entre la voz narrativa y la voz del personaje kafkiano padece una reducción drástica, hasta el punto de limitarse al mero paso de un “yo” a un “él”. La instancia narrativa, en consecuencia de ello, cobra un matiz de profunda neutralidad, se esfuma y parece hablar desde la nada, como si estuviese suspendida en un vacío de indeterminación⁵⁰².

En la colonia penitenciaria es un texto sugerente al respecto. De hecho, desde el inicio de la *nouvelle* se mezclan las perspectivas de los personajes principales, el oficial y el explorador, y del narrador. Este es excesivamente discreto, contentándose con reproducir con fidelidad los intercambios verbales de los personajes y describir lo visible sin emitir juicios ni opiniones personales. Es así como consigue presentar el funcionamiento escalofriante de la Rastra sin expresar sentimiento ni oposición a la idea de la tortura y de la condena misteriosa. No opone resistencia alguna a lo innombrable, lo que no hace sino acrecentar la sensación de horror que se instala poco a poco en el espíritu del lector:

–Entonces, aquí se coloca al hombre –dijo el explorador, echándose hacia atrás en su silla, y cruzando las piernas.

–Sí –dijo el oficial, corriéndose la gorra un poco hacia atrás, y pasándose la mano por el rostro acalorado–, y ahora escuche. Tanto la Cama como el Diseñador tienen baterías eléctricas propias; la Cama la requiere para sí, el Diseñador para la Rastra. En cuanto el hombre está bien asegurado con las correas, la Cama es puesta en movimiento. Oscila con vibraciones diminutas y muy rápidas, tanto lateralmente como verticalmente. [...]

El explorador hubiera querido formular diversas preguntas, pero al ver al individuo [el condenado] sólo inquirió:

– ¿Conoce él su sentencia?

–No –dijo el oficial, tratando de proseguir inmediatamente con sus explicaciones, pero el explorador lo interrumpió.

– ¿No conoce su sentencia?

–No –replicó el oficial, callando un instante como para permitir que el explorador ampliara su pregunta–. Sería inútil anunciársela. Ya la sabrá en carne propia.

El explorador no quería preguntar más; pero sentía la mirada del condenado fija en él, como inquiriéndole si aprobaba el procedimiento descrito. En consecuencia, aunque se había repantigado en la silla, volvió a inclinarse hacia adelante y siguió preguntando:

–Pero por lo menos ¿sabe que ha sido condenado?

⁵⁰² Maurice Blanchot, “Kafka et la littérature”, en *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 86 y ss. [75-93].

—Tampoco —dijo el oficial, sonriendo como si esperara que le hiciera otra pregunta extraordinaria.
— ¿No? —dijo el explorador, y se pasó la mano por la frente.
(710-712)

Y el resto del texto no queda rezagado, todo lo contrario. Tal pasividad de la instancia narrativa frente a la barbarie de la situación tiene como consecuencia, como hemos dicho, una hiperbolización de los sentimientos del lector, hiperbolización que nace de una impresión de impotencia indignante. Si el narrador no desarrolla los comportamientos esperados de una persona normal, civilizada y sensible, aunque medianamente, entonces no hay filtro tranquilizador entre el horror de la ficción y la sensibilidad del lector. Este se encuentra privado de referencia moral inmediata, abandonado a la confrontación directa con algo que parece sobrepasar el estatus de relato ficcional. La imperturbabilidad y la inercia del narrador funcionan por lo tanto en un primer momento como una estrategia de acercamiento del lector a la materia tratada y, en un segundo momento, como una herramienta destinada a aguijonear sus sentidos, su inteligencia y sus capacidades de reacción.

Este ejemplo, que prueba hasta qué punto puede ser eficiente una narración en tercera persona con una focalización que calificaríamos de indeterminada o “levemente interna y cambiante”, no debe sin embargo considerarse representativo de toda la prosa kafkiana, que ofrece una gama de matices impresionante. Mas es emblemático de las elecciones narrativas del autor en más de una ocasión e ilustra de manera idónea un tipo de ambigüedad de la voz narrativa que resuena en la práctica novelesca tomana y que un especialista del expresionismo como José Luis Calvo Carilla pone de relieve en *La mirada expresionista*:

esa proximidad cómplice, digamos identidad, de la voz narrativa —que bien pudiera denominarse omnisciencia autorial selectiva: la propia de un narrador que parece identificarse con su criatura—, presenta el mundo del héroe como cercano y palpitante, desde una perspectiva interior al propio héroe, compartiendo su visión distorsionada de la realidad⁵⁰³.

Para convencerse de ello, proponemos dedicar las páginas que siguen al estudio de un narrador que juzgamos característico en la producción literaria de Tomeo: el narrador en tercera persona de un diálogo entre dos personajes, más concretamente, el de la novela *La noche del lobo*, que adopta actitudes dignas de la personalidad psicopática que bosqueja ante los ojos del lector.

Así pues, esta instancia narrativa no se muestra inferior a la excentricidad del protagonista Macario cuando se trata de optar por posturas originales y sorprendentes que no se dejen “encasillar”. A lo largo de la novela observamos de hecho una honda indeterminación narratológica, en otras palabras, una vacilación constante entre dos puntos de vista o perspectivas

⁵⁰³ *Op. cit.*, p. 64.

narrativas, entre una visión “por detrás” y una visión “con”, para expresarlo con palabras del filósofo y antropólogo francés Jean Pouillon⁵⁰⁴. Unas veces, el narrador se afirma como una entidad que lo sabe todo acerca de los personajes, cuyas peripecias viene contándonos. En tales situaciones suele distanciarse de estos para percibir, desde su nueva posición, los resortes más íntimos que los incitan a actuar. Da la impresión de que lee en el corazón de las criaturas de papel y coloca a los narratarios en disposición de conocer sus secretos mejor guardados. Su actitud parece arraigarse en las técnicas de distanciamiento valleinclanescas, que metamorfosean al narrador en un titiritero cruel que mueve sin conmiseración los hilos que mantienen presas a sus marionetas. No obstante, la definición hoy consagrada de Valle-Inclán⁵⁰⁵ no es aplicable del todo a la instancia narrativa tomeana que, más que manejar los hilos, observa cuidadosamente cómo se agitan estos.

Otras veces, el mismo narrador, figura polifacética, comparte el saber y los sentimientos del personaje, sin lograr conocer por anticipado la explicación de todos los acontecimientos que suceden. Elige entonces una entidad ficcional como centro y eje perceptivo del relato y el lector contempla a los otros protagonistas de la obra literaria a través de sus ojos. Puede variar de un momento a otro la perspectiva escogida por el narrador, produciéndose entonces un fenómeno designado por Mikhaïl Bakhtin como “plurivocidad” o, por Gérard Genette, como “polimodalidad”. La focalización pasa así sin cesar del grado cero al interno variable, en una suerte de movimiento pendular irregular. Podemos hablar, sin duda alguna, de un verdadero estado plural o sistema politonal que desafía las condiciones de la ilusión realista y transgrede las leyes internas del concepto mismo de núcleo identitario⁵⁰⁶.

Más concretamente, descubrimos que el relato de *La noche del lobo* se inicia en focalización cero, de modo enigmático, con una instancia que fija el marco temporal, meteorológico y religioso de la acción. En apariencia, conoce perfectamente al protagonista, puesto que narra, explicita y contextualiza lo que este piensa.

⁵⁰⁴ Véase su obra fundadora de los análisis teóricos dedicados a la noción de punto de vista, *Temps et roman* (Paris, Gallimard, 1946).

⁵⁰⁵ “Y hay otra tercera manera [de ver la realidad], que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Ésta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. [...] Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los ‘esperpentos’, el género literario que yo bautizo con el nombre de ‘esperpentos’” (cf. Joaquín y Javier del Valle-Inclán (eds.), *op. cit.*, pp. 393-397).

⁵⁰⁶ En la misma perspectiva, Ramón Acín comenta: “por lo general, en casi todas las novelas del autor se observa la presencia y actuación de un narrador omnisciente, pero no al uso tradicional, sino portador de una gama de posibles aristas o facetas. Desde la pura omnisciencia, pasando por indicaciones al lector, perfectamente incrustadas en el armazón narrativo o descriptivo, hasta el comentario de corte psicológico que el narrador omnisciente desliza por boca de los personajes. Esta presencia hace que sea preeminente el uso de la tercera persona –capacidad de distanciamiento, irónico, en especial–, aunque también surge la primera persona, con enorme función expresiva” (*Aproximación a la narrativa de Javier Tomeo*, *op. cit.*, p. 44).

Jueves, treinta de noviembre, festividad de San Andrés. Es el último día del mes, eso lo sabe todo el mundo. Después de noviembre vendrá diciembre, que tiene treinta y un días y es el último mes del año. Luego vuelta a empezar.

Lo que no sabe mucha gente es que esta mañana el sol asomó la cabeza exactamente a las siete horas diecisiete minutos y que se pondrá a las dieciséis cincuenta, es decir, a las cinco menos diez. Eso es, por lo menos, lo que Macario acaba de leer en la página de Internet correspondiente al día de hoy. Apenas veinte o veinticinco minutos después de ocultarse, tal vez antes (eso depende de lo cubierto que esté el cielo), ya se habrá hecho de noche.

La página dice también que noviembre es un mes consagrado a las almas del purgatorio, que San Andrés fue hijo de un pescador llamado Jonás, que fue uno de los doce apóstoles, y que se alegró al ver la cruz en la que iba a morir.

‘Eso tiene también su mérito’, piensa.

Y continúa navegando por Internet. La verdad es que en esta vida no saber hacer muchas cosas más. Visita Transilvania, el país de Drácula, se cruza con el rey de los vampiros en uno de los interminables pasillos del castillo y le saluda con una leve inclinación de cabeza. Después entra en las páginas dedicadas al hombre lobo, que de un tiempo a esta parte es su tema preferido, y lee que una simple estrella de cinco puntas pintada con la sangre de un animal basta para mantenerle alejado. Lee también que los hombres lobo pueden ser involuntarios, como consecuencia de una maldición, y natos, que nacen siendo hombres lobo.

‘Yo no tengo todavía nada de hombre lobo’, bromea, ajustándose la dentadura postiza.

Después de comer –ha tenido suficiente con una lata de judías con chorizo y una cerveza– regresa a la sabana africana y aprende que las jirafas, que presumen de tener el cuello muy largo, sólo tienen siete vértebras cervicales, como casi todos los demás animales. Luego envía unos cuantos correos electrónicos, pero nadie se toma la molestia de responderle.

‘Estoy seguro’, se consuela, ‘de que todos esos cabrones se acuerdan muy bien de mí. Si no contestan es porque todas las líneas están saturadas.’

A las cinco y cuarto se guarda el teléfono móvil en el bolsillo trasero del pantalón, se echa una manta por encima de los hombros, sale de casa y se enfrenta con el páramo. Dicho de otro modo, también podría decirse que sale del espacio virtual –aunque las judías con chorizo no tienen nada de virtuales– y se introduce en un espacio real y concreto sobre el que en estos momentos sopla la brisa y empieza a caer la noche.

(9-11)

Aparecen sin embargo varias secuencias en las que se modifica el punto de vista narrativo y, aparentemente, se reduce la percepción del narrador a la mente de uno de los dos personajes de la novela, es decir, a una focalización interna. Sucede dicha restricción de campo, por ejemplo, en los episodios donde la luna se manifiesta y ejerce su poderosa influencia en Macario; parece entonces que la instancia narrativa adopta exclusivamente el punto de vista del aspirante a hombre lobo, sin que intente justificarlo ni lo critique o juzgue. Encontramos también algunos ejemplos de focalización interna basada en los pensamientos de Ismael, pero son más escasos⁵⁰⁷, estadística que no hace sino acentuar la proximidad entre el narrador y el psicópata de la obra.

⁵⁰⁷ Al inicio de la séptima secuencia de la obra, por ejemplo, cuando el agente de seguros admite no saber por qué habló de la “cara de conejo” del diablo y “considera que ha llegado el momento de presentarse” (32), el narrador sigue siendo omnisciente pero se contenta con expresar el punto de vista del personaje elegido sin comentarlo, como

Las percepciones transmitidas por el narrador a lo largo de la diégesis son así básicamente tornadizas, inspiradas ora en la misteriosa psique del personaje loco-cuerdo, ora en la mente del ser ficticio que nos cuenta los acontecimientos, ora en el espíritu prosaico del agente de seguros. Dicha inestabilidad del punto de vista borra las fronteras entre los niveles narrativos extra e intradieгético, colocando a la instancia narrativa en una especie de niebla que dificulta considerablemente la interpretación de su papel. En otras palabras, la voz narrativa experimenta la metalepsis a través de desdoblamientos paralelos a los del protagonista loco y se complace en alterar las perspectivas, demostrando así un subjetivismo que no está lejos del de una narración en primera persona.

De ello se deduce que existe una relación estrecha entre los rasgos neuróticos del personaje y las innumerables idas y venidas, en un sentido figurado, del narrador. Tomeo crea una figura inestable que primero se afirma como una entidad omnisapiente, ubicua y omnipotente⁵⁰⁸, capaz de aprehender los mecanismos psicológicos tanto de las criaturas de papel como de la luna o aún de los animales, y luego pierde momentánea y repetidamente sus cualidades visionarias, condenado a percibir la realidad a través del filtro cerebral y emocional de un personaje, por lo general de Macario. El autor se niega así a establecer la distancia tradicional, característica del relato clásico con narrador omnisciente, entre el ser que cuenta y el que actúa. Su instancia narrativa es unas veces un demiurgo que considera a sus inhábiles muñecos con un punto de ironía, mirándolos desde un plano superior que evoca desde lejos la observación de ultratumba del narrador valleinclanescos. Otras veces, se porta como un “hermano de miseria” que considera a seres de naturaleza idéntica, como si fuesen desdoblamientos de su propio yo, con las mismas virtudes, los mismos defectos y rasgos de la personalidad anormales.

De este nítido rechazo de distancia entre el personaje y el narrador brotan frecuentes confusiones entre ambos, como si presenciásemos una superposición de rostros. La instancia narrativa, por más que se esfuerce en imitar un pacto de lectura realista a través de la presencia continua de aserciones del tipo “dice X”, “responde X”, “comenta X”⁵⁰⁹, acaba perdiendo su función de control y rompe el equilibrio de la narración, que se vuelca en la ambivalencia y la reversibilidad. Y en efecto, en varios episodios ambiguos de la obra, resulta dudosa la identidad

si ya no existiera la distancia que suele separar a la instancia narrativa de la criatura literaria. Nos hallamos por lo tanto frente a una situación narratológica de focalización interna.

⁵⁰⁸ Son numerosos los indicios de la omnisciencia y omnipotencia del narrador: concede la palabra y entiende tanto a los hombres como a los animales y a los seres inanimados e interpreta los lenguajes de cualquier índole, desempeñando así el papel de una entidad superior en ósmosis perfecta con el Cosmos. Aparecen escenas sugestivas en las páginas 57, 61, 67, 71-72, 76, 77, 80, 85, 92 y 104 de la novela (*op. cit.*).

⁵⁰⁹ Tales aserciones, como bien es sabido, tienen como efecto la creación de una distancia entre los personajes y la instancia que controla el desarrollo de la trama; son comentarios que, aunque muy someros, requieren una mirada distanciada. Salpicados en la globalidad del relato, permiten mantener, en teoría por lo menos, la pertenencia de unos y otros a niveles narrativos diferentes.

de la persona que asume las palabras pronunciadas. Es, por ejemplo, el caso de la opinión siguiente:

debe de ser uno de esos fulanos que apenas han salido en su vida de la ciudad y no tienen ni idea de lo que hay más allá de las últimas fábricas de los suburbios. Dicho de otro modo, uno de esos individuos que conocen todos los intrínquilos de los barrios bajos y están enterados de muchos secretos de la gran urbe – conocen de memoria, por ejemplo, todos los enlaces del metro–, pero no conocen más flores que las que crecen entre los adoquines y que ni siquiera saben que el sol se levanta cada mañana por el este.

(18)

Deducimos de la frase anterior a este fragmento –“es un hombre metido en carnes y tiene la mirada tan dulce y aterciopelada como la de un cebú”–, basada en la visión que alguien tiene de Ismael, que la persona responsable del enunciado es el narrador, ya que Macario y el agente de seguros no tienen contacto visual. Sin embargo, encontramos el mismo tono irónico, los mismos supuestos y la misma mirada lúcida en declaraciones asumidas por el psicópata. Da fe de ello, entre otras numerosas ilustraciones, el pensamiento siguiente: “un tío listillo que aprendió cuatro cosas en algún viejo libro de medicina y que ahora aprovecha cualquier oportunidad para soltarlas” (24). Esta oración la asume Macario, puesto que él “supone que es un individuo de derechas y, además, bastante metido en carnes” (24). Existe por lo tanto un riesgo efectivo de confusión entre la instancia narrativa y el protagonista; sus reflexiones respectivas están intrincadas unas con otras y forman un entramado complejo que evoca inevitablemente la noción de desdoblamiento en un potente y sugerente guiño al expresionismo.

Mencionemos aún, a modo de confirmación, un párrafo posterior de la novela:

1) Los hombres, *piensa Macario*, tendrían que aprender también de los mochuelos, que se pasan todas las noches de plenilunio esperando que se produzca un milagro que nunca llega. 2) Hace ya bastante rato, sin embargo, que no se oye cantar a los grillos. 3) Seguramente esos dos pillos ya se lo han contado todo. 4) La noche, de todos modos, sigue llena de susurros y *los dos hombres* continúan rodeados por millones de *criaturas invisibles de ojos telescópicos y de respiración traqueal*⁵¹⁰.

(76)

El narrador, por cierto, asume en la primera frase la transmisión al lector de la idea del personaje. Pero no se encarga necesariamente de la tercera oración, que podría ser un pensamiento de Macario expresado en discurso indirecto libre. En cuanto a la cuarta y última frase de la cita, remite en primer lugar a la visión externa del narrador –“los dos hombres”–, pero la referencia a las “criaturas invisibles de ojos telescópicos y de respiración traqueal” hace eco al agudo sentimiento de persecución del psicópata.

⁵¹⁰ Los subrayados y las cifras son nuestros.

Añadamos a esto que el fenómeno se repite a menudo en la novela. En la secuencia 33, por ejemplo,

Macario considera por un momento la posibilidad de arrastrarse hacia donde está Ismael. Lo ideal sería sorprenderle por la espalda y clavarle los colmillos en la yugular, pero consigue reprimirse y continúa inmóvil bajo la marquesina. Tampoco le interesa que Ismael descubra sus intenciones antes de hora y que, pese al tobillo herido, intente escaparse. La situación sería entonces bastante ridícula: un hombre lobo persiguiendo a la pata coja a su víctima, también coja, mientras la luna llena se ríe entre las nubes.
(109)

Esta cita mezcla igualmente observaciones del narrador y sentimientos íntimos del protagonista loco-cuerdo, sin que aquel emita algún juicio sobre el carácter fantástico y descabellado del pensamiento de este. En conclusión, debemos admitir que esta instancia narrativa tomeana –paradigmática, no lo olvidemos– se erige más como una hipóstasis del antihéroe psicopático que como una mirada extradiegética, fría y objetiva.

Sus toques irónicos no resultan tanto de un alejamiento voluntario, premeditado y calculado como de esta politonalidad⁵¹¹ narrativa que favorece la casi identificación con uno de los personajes, el loco-cuerdo siempre, que, importa recordarlo, vive en el margen, en una distancia peculiar que funciona como crisol para una forma determinada de lucidez⁵¹². Parece así situarse a medio camino entre el narrador “en la altura” de Valle-Inclán y la voz ataráxica de los relatos kafkianos, en esta ruta de la locura que es tan específica de la obra de Tomeo.

Esta unión del papel de narrador con el de protagonista, o “proximidad cómplice”⁵¹³, tiene consecuencias internas importantes, debidas a la amplitud del fenómeno de devoración o fagocitación recíproca, no solo en *La noche del lobo*, sino en todos los relatos tomeanos en tercera persona.

En primer lugar, le permite a la instancia narrativa reivindicar implícita y, lo que sale de los caminos trillados, casi inertemente –al dejarse contaminar por el personaje– su excentricidad y rebeldía frente a las normas que la sociedad quiere imponerle a través de los moldes literarios. Aquella afirma así con empeño, aunque de manera sutil y por un cauce indirecto, lo que

⁵¹¹ Usamos este sustantivo como sinónimo de la “polimodalidad” genettiana, en homenaje a la afición de Tomeo por la música, afición que desemboca en la creación de títulos sugerentes: *Diálogo en re mayor*, *Los misterios de la ópera*, *El canto de las tortugas* y *El cantante de boleros*.

⁵¹² Cf. nuestro capítulo 4.6.1., “Del bufón al psicópata, pasando por el enano y el loco”.

⁵¹³ Expresión que, como hemos visto, José Luis Calvo Carilla usa para definir la noción de “omnisciencia autorial selectiva” (cf. *La mirada expresionista*, op. cit., p. 64). En nuestra opinión, resulta ambigua esta última calificación, ya que mezcla la noción de omnisciencia editorial con presencia de un autor ficticio con la de omnisciencia (multi)selectiva. Por este motivo, preferimos dejarla de lado y mantener en su lugar la referencia a las ideas de proximidad y complicidad.

nombraba en *El gallitigre* su “heterodoxia narrativa”⁵¹⁴. No obstante, paga caro dicha originalidad, puesto que casi acaba siendo devorada y asimilada por el protagonista.

Pero en realidad esta situación no debe sorprendernos; constituye la resultante de la tendencia del autor a inmiscuirse en el fluir de las conciencias de sus personajes, a centrarse en un “permanente adentrarse por los vericuetos del funcionamiento de la mente”⁵¹⁵. La instancia narrativa queda, por así decirlo, atrapada en el pozo de la conciencia del psicópata. Y esta propensión se explica, pensamos, por la relación estrecha que el escritor mantiene con uno de los dogmas del surrealismo o, más exactamente, con la adaptación española de uno de esos dogmas, el de la escritura automática, que lo incita a dejarse guiar por sus criaturas de papel, por muy insensatas y extravagantes que sean, y a crear en consecuencia novelas “preterintencionales”⁵¹⁶. La técnica redaccional del autor, sobre la que volveremos en un capítulo posterior, es, pues, un elemento clave a la hora de contextualizar y dilucidar la suerte de fagocitación de la que es víctima el narrador. Origina un desasimiento favorable a la aniquilación de toda figura de control y, luego, de la función de mando característica de la voz narrativa.

Volviendo a los corolarios de esta devoración, cabe agregar a lo ya dicho que otorga a la instancia narrativa debilitada una liberalidad superior, una apertura a la libertad de palabra del personaje y, consecuentemente, al desarrollo del diálogo y de la expresión oral en forma directa o semidirecta –discurso indirecto libre–. El narrador fagocitado acepta la discreción de su mediación personal y parece incluso reivindicarla como una forma de sabiduría, tal como se lee en una de las “reflexiones gráficas” de *Patíbulo interior* que arroja luz sobre la filosofía subyacente a esta actitud: “nada puede resultar más engañoso que nuestro propio juicio y eso es grave, porque algunas veces, como decía Estobeo, la opinión tiene más fuerza que la verdad”⁵¹⁷.

Esta instancia fusional no busca, lógicamente, el conflicto con la perspectiva y las percepciones del personaje porque no quiere ser identificada con cualquier narratario o lector “alimentado” por una sociedad en exceso normativa y que juzgue sin vacilar todo lo diferente, lo considerado “anormal”. Igual que el psicópata, no procura disfrazar sus pensamientos,

⁵¹⁴ Leemos en esta novela que “[el narrador] sabe perfectamente que no hay ni una sola gotera en la carpa y que, aunque la hubiese, ningún elefante sentiría la necesidad de protegerse con un paraguas, pero piensa que, de ese modo (es decir, introduciendo inesperadamente en su relato un fragmento tan absurdo), puede dejar constancia de su heterodoxia narrativa y, de paso (por deducción), de su propia rebeldía a las normas que trata de imponerle una sociedad que, al fin y al cabo, le negó siempre (eso es, por lo menos, lo que él piensa) el pan y la sal” (*op. cit.*, pp. 113-114).

⁵¹⁵ Cf. Ramón Acín, *Aproximación a la narrativa de Javier Tomeo*, *op. cit.*, p. 34.

⁵¹⁶ Tomeo explica al respecto: “más que refugiarse en la locura, yo diría que algunos escritores [entre los que se incluye] se someten voluntariamente a un proceso onírico que les permite ver al mundo y a sus criaturas en profundidad. Escriben a base de automatismos psíquicos y eso hace que algunas veces sus novelas vayan más allá de lo que se habían propuesto en un principio. Escriben entonces novelas “preterintencionales”... como algunos homicidios”. Sacamos esta cita de la entrevista inédita que el autor nos concedió en noviembre de 2006.

⁵¹⁷ *Patíbulo interior*, *op. cit.*, p. 23.

mostrándose unas veces cruel y otras veces sensible y poético, actitud que constituye para ambos su forma de luchar contra la hipocresía y el reino de las apariencias.

La discreción del narrador desvela asimismo una aprobación tácita para que sea descubierto y debidamente señalado lo absurdo de la condición de hombre. Por eso mismo habla Michel Bourret de una voz narrativa “absurdistista”⁵¹⁸. No procura esconder las disonancias de las melodías humanas, sino más bien prestarles atención, considerando que “de sabios es el mucho dudar y el poco afirmar” o, como Shakespeare decía, que “la duda prudente es reputada como la antorcha del sabio”⁵¹⁹.

En segundo lugar, la “proximidad cómplice” entre la voz narrativa y el protagonista ejerce un impacto fundamental sobre el núcleo temático de la psicopatía. De hecho, los vínculos peculiares que unen la patología no solo al personaje, sino también, por efecto colateral, a la instancia que asume supuestamente el relato, facilitan su conversión en auténtica reguladora de la información. La locura(-cordura) ya no es una mera curiosidad, una enfermedad cómica destinada a distraer la galería; posee trascendencia diegética, narratológica e incluso ideológica, lo que resulta ser muy distinto del estatus que ocupa en las prácticas surrealistas, en las que desempeña ante todo el rol de fundamento del proceso artístico, de impulso liberador que permite ir más allá de las leyes de la lógica, la razón y el orden. El surrealismo considera la patología como una herramienta imprescindible, un médium, mientras que Tomeo saca jugo de todas sus implicaciones literarias potenciales, atribuyéndole así una función ya no de intermediadora sino de centro estratégico apto para irradiar todos los niveles de la creación artística.

Volviendo ahora a la figura del narrador, conviene hacer hincapié en el hecho de que comparte con el protagonista psicópata sus predilecciones simultáneas y paradójicas por la extravagancia y la lógica, es decir, por la locura y el razonamiento matemático. Tanto el uno como el otro albergan un verdadero “oxímoron interno” constitutivo de su personalidad y dualidades paralelas. Por un lado, las opiniones del narrador se confunden con las de Macario, tiene la misma propensión a hacer alarde de sus conocimientos⁵²⁰ y da la palabra a animales y a la luna pero, por el otro, no deja de dar pruebas de su sensatez y de su capacidad para razonar lógicamente, distanciándose de los personajes⁵²¹. El contraste, e incluso la paradoja, se erigen por lo tanto como fundamentos de su identidad.

⁵¹⁸ Cf. Michel Bourret, “Javier Tomeo. Une écriture en trompe-l’œil”, en Annie Bussière-Perrin (ed.), *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives (1975-2000)*, tomo I, Montpellier, CERS, 1998, p. 172.

⁵¹⁹ Cf. *Patíbulo interior*, op. cit., p. 21.

⁵²⁰ Pensemos por ejemplo en los numerosos datos que facilita al narratorio sobre el cuervo, su anatomía, nidificación y existencia diaria, o sobre la simbología de varios animales.

⁵²¹ Los pasajes siguientes de la novela ilustran esta actitud: en la página 92, el narrador explica la acentuación del ceceo de Ismael por la presencia del relente y confirma lo absurdo de la situación del psicópata con su telescopio en

Ahora bien, esta expansión de los motivos paradójicos, que alcanza hasta la identidad de la voz narrativa, constituye uno de los componentes determinantes en la creación de un espacio literario capaz de conciliar íntimamente ironía y compasión, distanciamiento caricaturesco y devoración recíproca, focalización cero y focalización interna múltiple.

De alguna manera, topamos aquí en parte con una de las consecuencias sintácticas, formales, de la incertidumbre epistemológica que Ródenas acercaba al modernismo:

cuando el narrador está representado, suele ser una voz irónica, escéptica o ambas cosas a un tiempo. Ceder la palabra a los personajes no ahuyenta la incertidumbre, puesto que lo habitual es que éstos reconsideren constantemente sus puntos de vista o discutan sobre la memoria como ejercicio modelador del tiempo. La técnica que mejor permite dar entrada a la dinámica de conjeturas y refutaciones es la corriente de conciencia (*stream of consciousness*). Todo se hace vacilante, inestable, precario⁵²².

4.6.5. En busca de la esencia perdida

Para poner punto final a nuestras pesquisas sobre las confluencias entre la desinhibición radical de origen expresionista y la franqueza sumamente ambigua de los textos tomeanos, necesitamos volver a algunas observaciones que hemos hecho unas páginas atrás para desarrollarlas aquí de manera adecuada y completa. En efecto, en el capítulo que hemos dedicado al estudio del fenómeno de sacralización de la lengua⁵²³, hemos mencionado la tendencia del autor a practicar la economía del lenguaje, a evitar la grandilocuencia y a buscar la expresión mínima y esencial de las cosas. Tales principios redaccionales constituyen un corolario más de la autenticidad reivindicada por Tomeo y tienen como consecuencia una praxis decididamente

una casa sin ventanas; en la página 93, afirma que no “[...] tendría sentido que dos inválidos perdidos en el centro de un inmenso páramo se enzarzasen [...] en una batalla dialéctica y se matasen a garrotazos”; teoriza la reacción de Macario a la magia lunar explicando que “se muerde el labio y empieza a rugir por lo bajo, como en sordina. Es una forma inocua de liberar sus peores instintos” (108); señala que sería ridículo “un hombre lobo persiguiendo a la pata coja a su víctima, también coja, mientras la luna llena se ríe entre las nubes” (109); define el sentido común por medio de la fórmula matemática “dos y dos son cuatro” (111); explica que “en realidad son las nubes las que pasan por delante de la luna, y no al revés. La luna permanece inmóvil” (141); en la página 144, enumera fríamente (“Las razones pueden ser varias. Primera: [...]. Segunda: [...]. Tercera: [...]”) las razones que pueden justificar la ausencia de ambulancia. Además intenta ser lúcido con respecto a la problemática de la psicopatía y a los fenómenos psicológicos en general: afirma que las causas de la locura son múltiples (“La verdad es que en este mundo, aparte de la ciberadicción, hay muchas cosas que pueden volverte loco, incluso las que parecen más sencillas y, aparentemente, no tienen vuelta de hoja”; 34); en la página 111, menciona la proximidad temporal entre locura y sensatez (“Cuando se alternan con tanta rapidez la locura y la sensatez, nunca podemos estar seguros de dónde estamos realmente”); establece cierta distancia crítica con Macario afirmando que “divaga”, que “en realidad se está contando cosas a sí mismo” (44) o que “en estos momentos no tiene nada que ver con el hombre que habla con devoción del martirio de San Andrés o de la Melodía de las Esferas” (121); analiza luego las reacciones de Ismael, que “descubre el placer de la crueldad” (132).

⁵²² Domingo Ródenas de Moya, *Los espejos del novelista*, op. cit., p. 79.

⁵²³ Cf. el capítulo 4.6.3., “Etiología del diálogo tomeano”.

austera de la escritura, que el propio autor relacionaba con su aspiración a una simplicidad permanente. Comentando en 1990 su utilización prosística recurrente de los refranes y proverbios, declaraba Tomeo:

en realidad es un recurso literario, que me sirve, sin embargo, para preconizar el regreso a nuestro pasado más simple y más sabio. Nostalgia de la bendita simplicidad inicial, de la inocente y casta sabiduría de los ancianos de la tribu, sustituidos hoy por sofisticados ordenadores⁵²⁴.

En contraste con un presente impregnado de sofisticación tecnológica, de algún modo, inculto y superficial, el aragonés deseaba resaltar y recuperar un pasado sinónimo de simplicidad, inocencia, castidad y sabiduría. Es por esta razón, por otra parte, que se interesó en los inicios de su carrera literaria por el universo de la brujería, las creencias populares y las leyendas catalanas y publicó en 1963, junto con Juan María Estadella, *La brujería y la superstición en Cataluña*.

Todo ello forma parte de su inclinación natural por un cierto primitivismo, que recuerda, aunque borrosamente, la preocupación vanguardista por la recuperación de la mirada ingenua del niño que descubre el mundo por primera vez, en otras palabras, la defensa de un “espíritu adánico”⁵²⁵ que caracteriza tantas creaciones innovadoras del primer tercio del siglo XX. De la misma manera que numerosos artistas de las vanguardias, Tomeo preconiza una suerte de redescubrimiento contrastivo de lo antiguo y primitivo —en contraste con el presente, como bien se nota en la última cita, y contrastivo en el sentido de crítico—. Podría tratarse de un eco lejano de la confesión de Tristán Tzara en el *Manifiesto Dadá*: “me gusta una obra antigua por su novedad. Sólo el contraste nos une al pasado”⁵²⁶, confesión que implica una relación compleja entre las tres temporalidades tradicionales, pasado, presente y futuro, puesto que sitúa en el futuro, hacia el cual miran todas las personalidades vanguardistas, una pureza edénica que solo puede recuperarse mediante la regresión a una determinada primitividad. A esta ambigüedad fundacional se refiere Adrián Marino cuando escribe: “matar al pasado y resucitarlo bajo formas nuevas, prometidas a un porvenir brillante, constituye entonces un procedimiento constante en las vanguardias”⁵²⁷. La polaridad clásica pasado *vs* futuro cobra matices específicos a través de la idea de que el pasado más remoto obra como garante de las innovaciones del porvenir.

En Tomeo, esta recuperación truncada de materiales primitivos y auténticos se efectúa por lo esencial mediante la presencia de elementos que pertenecen a una especie de inconsciente colectivo cultural y se concreta no solo por las remisiones a expresiones lexicalizadas, sino

⁵²⁴ Cf. Miguel Dalmau, *art. cit.*, p. 33.

⁵²⁵ Antonio del Rey Briones usa esta imagen para calificar las novelas vanguardistas de Ramón Gómez de la Serna. Cf. “Novela de vanguardia: Ramón Gómez de la Serna”, *art. cit.*, p. 240.

⁵²⁶ Cf. Domingo Ródenas de Moya (ed.), *Poéticas de las vanguardias históricas*, *op. cit.*, p. 115.

⁵²⁷ Cf. Adrián Marino, “Tendances esthétiques”, en Jean Weisgerber (dir.), *op. cit.*, p. 781: “tuer le passé et le ressusciter sous des formes neuves, promises à un avenir brillant, constitue donc un procédé constant des avant-gardes”.

también por las diferentes reescrituras de mitos antiguos que salpican su obra y que estudiamos con detenimiento en un capítulo posterior. Pero más allá de esta mirada nostálgica hacia el pasado y su sencillez sabia –mirada que no excluye los procedimientos de caricaturización a los que el escritor los somete–, el aragonés se esfuerza siempre en aplicar su ideal de simplicidad a la forma de sus textos, rechazando en todos los géneros literarios que visita la tentación de la pirotecnia verbal⁵²⁸, tal como explicaba a Nina Molinaro en una declaración bien conocida que ya hemos citado:

en este país se escriben todavía novelas que me parecen excesivamente retóricas, están llenas de gerundios, de expresiones altisonantes, de frases grandilocuentes, que parecen escritas para ser leídas por el propio autor en voz alta, con una voz engolada. La mayoría de esas novelas me parecen excesivamente pirotécnicas, ‘mucho ruido y pocas nueces’, como dice el refrán. Un compañero [Juan Marsé] las califica de ‘novelas-sonajero’. Los autores que incurren en esos excesos retóricos pretenden iluminar la prosa con una luz que va desde fuera hacia adentro. Yo prefiero, por el contrario, que la palabra tenga su propia luz interior, aunque sea una palabra sencilla, humilde, sin pretensiones⁵²⁹.

Tomeo es amante de la claridad, la transparencia y la simplicidad expresivas, realidad que aclaraba en las entrevistas concedidas a Antón Castro en 1989 y a María Ángeles Cabré en 1998:

me gustaría que aunque mi novela sea de difícil comprensión o interpretación, por lo menos la forma fuese transparente, que tuviese incluso dos lecturas. Eso ya sería lo máximo: una lectura para un tipo de lector y otra lectura profunda. Procuro que no sea excesivamente barroco, rebuscado, artificioso; busco la claridad, y no lo he conseguido todavía porque ya le digo que escribir es como un proceso alquímico en el que vas buscando siempre la piedra filosofal a través de una depuración continua de la materia, de la palabra⁵³⁰.

Yo procuro que mi literatura sea accesible, clara, luminosa. Opino que la dificultad, el problema, debe estar en descifrar el fondo. Procuro utilizar palabras simples, llanas, si se quiere con una luz interior; y procuro que la acción y el diseño de los personajes queden muy claros desde el principio. Dibujo un paisaje literario con la mayor claridad posible y sitúo allí a los personajes [...] Abomino de algunas novelas en las que se sitúa al lector en un punto de partida confuso, que tarda varias páginas en aclararse. Puede ser que se haga para aprehender al lector, no lo sé; pero lo obligan a hacer un esfuerzo que a mí me parece superfluo, porque lo que interesa es el problema de los personajes, saber dónde están. Prefiero que el lector invierta esas energías en lo que me parece fundamental, que es la sustancia de la novela, no en lo accesorio. Mis novelas están muy claras. Por ejemplo, en la primera página de *El canto de las tortugas* digo que el pueblo tiene cuarenta o cincuenta casas. Expongo el tema con simplicidad, pero tal vez la dificultad estriba en desentrañar la psique de los personajes, en ahondar en su soledad, en sus razones. Quiero que mis novelas

⁵²⁸ Ana Rodríguez-Fischer atribuye este rechazo a las prosas vanguardistas en general. Constatamos su migración hacia la poética tomeana. Cf. *Prosa española de vanguardia*, op. cit., p. 58: “claridad, sencillez, concisión, ritmo, vivacidad, precisión... son las cualidades centrales del nuevo estilo que se persigue. El lenguaje será despojado de toda retórica o adorno superfluo recuperando su frescura y nitidez original”.

⁵²⁹ Nina L. Molinaro, art. cit., pp. 605-606.

⁵³⁰ Antón Castro, “Javier Tomeo en la piel del monstruo”, *El Día de Aragón. Imán*, 4 de junio de 1989. Recogido en Antón Castro, *Veneno en la boca. Conversaciones con 18 escritores*, Zaragoza, Xordica, 1994, p. 84.

sean como caramelos con un envoltorio transparente, pero con un sabor inquietante⁵³¹.

La prosa tomeana es, en consecuencia, minimalista, lacónica, antibarroquista, de período corto y austera, obedeciendo así a la necesidad de precisión y de diafanidad del escritor. En varias ocasiones, incluso cede la palabra a voces narrativas que enfatizan metaliterariamente la preocupación del autor. Es el caso de la instancia narrativa colectiva –colectiva por la presencia del *pluralis majestatis* que usa y que la asocia implícita y paródicamente con el coro tradicional de la tragedia griega– que introduce el argumento de *Pecados griegos* y precisa de manera muy prosaica:

empecemos esta historia (que tal vez sorprenda a más de cuatro), describiendo el escenario de los hechos. Que nuestros lectores sepan desde el primer momento dónde se encuentran. No queremos que malgasten sus energías tratando de descubrir a qué curiosos espacios les ha conducido la dolosa fantasía del autor. Dicen algunos que donde reina la oscuridad palpita una indefinible grandeza y que esa oscuridad les conviene para darse importancia. En este mundo, dicen también algunos, tratando de justificarse, hay muchos necios que sólo admiran las palabras que no entienden. Nosotros, sin embargo, no pensamos del mismo modo. Preferimos decir que donde reina la oscuridad la gente no puede ver lo que tiene a su alrededor y corre el riesgo de darse un trastazo. Claridad, pues, ante todo. Que todo sea claro, menos el caldo. La claridad, al fin y al cabo, es una demostración de buena educación para quienes deben entendernos.

(9)

No obstante, la economía del lenguaje practicada por Tomeo desde sus inicios, así como su elección deliberada de una sencillez expresiva que, por momentos, linda con el prosaísmo y la tosquedad, no impiden la presencia algo antitética en sus textos de metáforas existenciales llamativas y de frases o fragmentos de tonalidad poética⁵³². Procacidad y lirismo parecen coexistir sin que por ello se ponga en tela de juicio el sacrosanto principio del minimalismo austero.

Más concretamente, es sobre todo a través de la adjetivación cómo Tomeo demuestra sus resoluciones antibarroquistas y esencialistas, una adjetivación que se reduce al mínimo, ya que en varias páginas de sus obras no aparece ningún adjetivo y, en otras, se limitan al número cinco. Además, los calificativos escogidos suelen ser básicos o técnicos, y hasta groseros; no ofrecen matices sutiles, dándonos la impresión de que el autor lo percibe todo en negro y blanco, de manera fuertemente contrastada, lo que, en un primer momento, puede evocar un procedimiento caricaturesco de índole expresionista –continuación lógica del uso expresionista del color– o una provocación al lector de tipo surrealista.

⁵³¹ María Ángeles Cabré, *art. cit.*, pp. 11-12.

⁵³² Los lenguajes del marqués del *Castillo de la carta cifrada* y de Dagoberto, en *Diálogo en re mayor*, ilustran perfectamente dicha realidad lingüística.

Los adjetivos que más se repiten en *El cantante de boleros*, por ejemplo, son estos: cojo, gordo, envenenado, maduro, normal, redondo, importante, verdadero, flojo, grueso, transparente, derecho, abierto, afilado, calvo, largo, gigante, misterioso, bueno, malo, simple, izquierdo, cruzado, serio, caliente, cerrado, vivo, ancho, alegre, viejo, muerto, grande, pequeño, enorme, frito, pintado, alto, etc. Mientras que en *Los amantes de silicona* se trata de: veterano, único, secreto, acelerado, confesado, correcto, fundamental, exclusivo, cultural, engorroso, campechano, bueno, influyente, misterioso, vergonzoso, medio, irresponsable, taciturno, excelente, simpático, sexual, porno, precoz, erótico, guarro, casero, desagradable, cerebral, etc. Como podemos comprobar, aparecen varias parejas antitéticas –derecha/izquierda, vivo/muerto, abierto/cerrado, bueno/malo, grande/pequeño, transparente/misterioso, desagradable/simpático, etc.– que no son sino otra expresión adicional del gusto del artista por la contradicción y la contraposición, en otras palabras, por las tensiones intrínsecas. En la misma perspectiva, podemos recordar la entereza de los adjetivos de color, en todas las creaciones de Tomeo, que son siempre directos y privados de gradación: rojo, verde, azul, blanco, negro, amarillo, etc. Se observa por lo tanto una “delgadez esencial”⁵³³ de los objetos caracterizados, como si el escritor se esforzase en reducir al máximo las cualidades de las cosas para que el lector pueda redescubrir las verdaderas sustancias ocultas bajo un exceso frecuente de calificativos, facilitando así a los hombres una confrontación directa con la esencia de las cosas. Tomeo elige presentar los objetos bajo su “forma principal”, es decir, primigenia, en su “estado genérico”, un estado que Roland Barthes opone a los “estados calificados”⁵³⁴ de las cosas, determinados por especificidades nítidas lingüísticamente preestablecidas y fijadas, pero imprecisas e inauténticas debido a su origen humano. Y ello probablemente porque es consciente de que la singularización a través del atributo es fuente de condicionamiento, de limitación y, en cierto modo, de esclavización. La casi ausencia de adjetivos en su prosa constituye una prueba de su anhelo por liberar los objetos y los lectores de sus cadenas, por liberar las capacidades interpretativas de estos frente a elementos capaces de acoger una multitud de lecturas. Tomeo rechaza no solo el artifice lingüístico, sino también la manipulación directa de los filtros cerebrales de su público lector.

Todo ello no está muy alejado de la lucha vanguardista por la abolición del adjetivo, el adverbio y la conjunción, que los futuristas sentían como elementos incompatibles con su visión dinámica de la realidad y de la literatura. Parece asimismo remitir, en parte, a la teoría imagista espontánea de Ezra Pound, que aconsejaba: “no emplees ni una sola palabra superflua, ni un solo adjetivo que no sea revelador”; “menos adjetivos coloridos para acojinar los golpes y debilitar el

⁵³³ La expresión es de Roland Barthes. La sacamos de su ensayo “Le monde-objet”, publicado en *Essais critiques* (Paris, Seuil, 1964, p. 21: “maigreur essentielle”).

⁵³⁴ *Ídem*, p. 22: “forme principielle”; “état générique”; “états qualifiés”.

impacto”⁵³⁵. Las vanguardias rechazan el adjetivo porque es sinónimo de matización inesencial, ornamental, y de imposición al lector de “prejuicios de sabiduría y de obsesiones” del escritor; el adjetivo no permite la “intuici[ón] profunda[...] de la materia”⁵³⁶ puesto que la clasifica de entrada en categorías racionales previamente elaboradas. De ahí su destierro.

Algunos puntos de la base programática que Hilda Doolittle había elaborado para los poetas imagistas corresponden, por otra parte, al principio de escritura económica caro a Tomeo: “léxico de conversación corriente”; “poesía dura y clara, nada incierto o difuso”; “la concentración del material verbal es la esencia de la poesía”⁵³⁷. Aplicados a la prosa, estos fundamentos parecen describir muy adecuadamente la práctica del aragonés, aunque sea evidente que otros aspectos básicos del imagismo, tales como la precisión y la adecuación perfecta al objeto, no pueden predicarse de la escritura tomeana.

Además de esta confluencia en el uso restringido del adjetivo y en la búsqueda de una expresión sencilla y nítida, cabe también poner de relieve la convergencia de nuestro autor con personalidades representativas de las vanguardias en cuanto a un motivo y una explicación de la propensión a la esencialidad. En efecto, la noción de velocidad desempeña un papel de igual relevancia tanto en las creaciones vanguardistas como en la prosa tomeana, con la distinción, no obstante, de sus focos predilectos de aplicación. En aquellas, la celeridad es ante todo un concepto tematizado, que forma parte del contenido de las obras, del “cuento”, mientras que en esta, ha migrado al aspecto discursivo de los textos, al “contar”⁵³⁸.

De hecho, la vanguardia es ávida de movimiento, de espacios urbanos frenéticos, de objetos multiplicados, de motores ruidosos y de imágenes cinematográficas que desfilan con rapidez⁵³⁹, elementos todos que encuentran una representación concreta en las obras literarias y pictóricas de la época. En cuanto a Tomeo, afirma buscar la velocidad en el ritmo de sus textos porque percibe a su alrededor una sociedad que vive en una suerte de aceleración perpetua y con la que hay que competir literariamente hablando. El hombre de finales del siglo XX y principios del XXI no

⁵³⁵ María Helena Fernández Prat menciona estas frases en su artículo “Lengua, gramática y expresión de la Vanguardia”, en Javier Pérez Bazo (ed.), *op. cit.*, p. 63.

⁵³⁶ Así lo escribe Marinetti en el décimo y último punto de su *Manifiesto técnico de la literatura futurista*. Cf. <<http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/manitec.html>>.

⁵³⁷ Juan Eduardo Cirlot presenta el programa redaccional de Doolittle en su *Diccionario de los ismos*, *op. cit.*, p. 321. Los puntos citados son el primero, el segundo y el sexto de la doctrina imagista. Cf. Peter Jones, “L’imagisme anglo-saxon”, en Jean Weisgerber (dir.), *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 263-275; Domingo Ródenas de Moya (ed.), *Poéticas de las vanguardias históricas*, *op. cit.*, pp. 23 y 161-162, así como Nicholas Manning, “Rhétorique du silence. Le non-dit comme forme d’argumentation dans la poésie moderne”, en Peter Schnyder y Frédérique Toudoire-Surlapierre (eds.), *Ne pas dire. Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 67-81. Nos contentamos con señalar aquí una tendencia compartida a la restricción esencialista, a la reducción máxima de lo superfluo, de lo meramente decorativo, siendo plenamente conscientes de la ausencia de relación directa entre el movimiento poético anglosajón y la prosa tomeana.

⁵³⁸ La distinción entre “cuento” y “contar” nos viene sugerida por Domingo Ródenas de Moya. Cf. *Proceder a sabiendas*, *op. cit.*, p. 48.

⁵³⁹ Cf. Domingo Ródenas de Moya, *ibidem*; John Crispin, *op. cit.*, p. 39.

sabe esperar y lo tiene todo a su alcance en unos pocos minutos gracias al cine, a la televisión, a la telefonía móvil, a Internet y las redes sociales, a la radio, al vídeo, etc. Tomeo está convencido de que la literatura debe impregnarse de esta celeridad ambiental para conservar su calidad de bien cultural privilegiado:

practico lo que algunos llaman ‘la economía del lenguaje’, y eso significa que si puedo explicar una cosa en cuatro palabras no utilizo diez. Me parece que es un modo de agilizar la novela y competir con otros vehículos culturales de nuestro tiempo, por ejemplo el cine, la televisión, la radio, los vídeos. Las novelas de mil páginas, en principio, me parecen obsoletas⁵⁴⁰.

Y su reflexión no para allí: relaciona la velocidad –lectora en este caso– y la brevedad textual con un principio que Edgar Allan Poe desarrollaba en su *Filosofía de la composición*: la “unidad de efecto” o de “impacto”. Poe aseguraba que

si una obra literaria es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso es resignarse a perder el importantísimo efecto que se deriva de la unidad de impresión, ya que si la lectura se hace en dos veces, las actividades mundanas interfieren destruyendo al punto toda totalidad. [...] el total [del *Paraíso perdido*] se ve privado, por su gran extensión, de ese importantísimo elemento artístico que es la totalidad o unidad de efecto.

Parece evidente, pues, que en toda obra literaria se impone un límite preciso en lo que concierne a su extensión: el límite de una sola sesión de lectura [...] resulta claro que la brevedad debe hallarse en razón directa de la intensidad del efecto buscado, y esto último con una sola condición: la de que cierto grado de duración es requisito indispensable para conseguir un efecto cualquiera⁵⁴¹.

Tomeo declara al respecto que cuando las novelas “pueden leerse en dos o tres sesiones de lectura, su impacto es mayor. Ya Edgar Allan Poe en *The Philosophy of Composition* hablaba de la unidad de impacto”⁵⁴². Justifica así su preferencia por la novela breve, el cuento y el microrrelato, géneros que más espacio ocupan en la globalidad de su producción literaria. Pero más allá del género y de la importancia de la concisión, la búsqueda del dinamismo expresivo y del impacto lleva al escritor a elegir una técnica discursiva específica: la instantaneidad mediante el uso indefectible del presente aorístico. Este tiempo verbal, del que saca provecho en todas sus obras, constituye un acercamiento privilegiado al lector y a su presente, así como una astucia para acentuar el peso psicológico de los acontecimientos y de las circunstancias de los protagonistas. Así lo interpretan los diaristas de *Los enemigos* y del *Canto de las tortugas*:

Nota especial. Observará, mi querido comisario, que en algunas ocasiones me permito utilizar el presente histórico como modo de acentuar los perfiles de algunas situaciones que, si bien han sido recientemente vividas, en el momento de recogerlas en el diario pertenecen fatalmente al pasado⁵⁴³.

Nota

⁵⁴⁰ Nina L. Molinaro, *art. cit.*, p. 601.

⁵⁴¹ Edgar Allan Poe, *Filosofía de la composición* [*The Philosophy of Composition*], Madrid, Alianza, 1973, pp. 67-68.

⁵⁴² Nina L. Molinaro, *art. cit.*, p. 601.

⁵⁴³ *Los enemigos*, *op. cit.*, p. 74

He preferido una vez más utilizar el presente histórico para relatar el disgusto que he sufrido esta mañana. De vez en cuando, es el tiempo que más me conviene.

– ¿Por qué? –podría preguntarme alguien poco amigo de las sofisticaciones literarias.

– Porque hablar de nuestras desgracias utilizando el pasado –le contestaría–, significa tanto como alejarnos excesivamente de ellas, y eso no me parece lo más apropiado cuando el recuerdo de nuestras desgracias permanece en nosotros y continúa doliéndonos.

El presente histórico, en efecto, me parece el tiempo más indicado para que el posible lector de este Diario comprenda la magnitud de mi dolor⁵⁴⁴.

El pasado se transforma de este modo en actualidad y, por lo tanto, adquiere fuerza a los ojos de los lectores, de ahí un impacto mayor. Sin embargo, preocupándonos por la exactitud analítica, conviene mencionar un fragmento un tanto enigmático de *La rebelión de los rábanos*, que contradice las “notas” citadas y en el que la instancia narrativa declara:

para mayor sencillez y comprensión de los lectores menos dotados, recurriremos en ocasiones al llamado presente histórico, que nos permitirá acercar a esos lectores –que son, por desgracia, mayoría– a hechos que sucedieron hace ya algún tiempo.

De este modo tan simple aspiramos a dar un poco más de enjundia a este libro, que en realidad no pretende ser más que un informe lo más objetivo posible sobre la génesis de un hermoso sueño alimentado por las más legítimas aspiraciones nacionalistas de un puñado de hortalizas⁵⁴⁵.

La contradicción solo es aparente puesto que la noción de “enjundia” remite implícitamente al concepto de impacto, pero sorprende la primera parte de la cita, que motiva la elección del narrador como un miramiento algo forzado hacia el lector necio. Es menester aprehender esta puya despectiva como una manifestación del tono altamente paródico de la obra –parodia del universo político a través de su reducción a un intercambio de ideas gastronómicas–; la voz narrativa no se limita a degradar a los políticos pagados de sí mismos, sino que ataca a su público e indirectamente a su orgullo literario, en un vuelco autoparódico, a la manera de los prologuistas paródicos⁵⁴⁶. Ello no le impide ejercer su función testimonial de insistencia y de usar el presente aorístico como una herramienta de hiperbolización y de aceleración de las reacciones.

Globalmente, pues, da la impresión de que los análisis presentados nos han alejado de las pautas expresionistas y, más específicamente, kafkianas, pero permanece este vínculo innegable entre unos deseos de perfección –los de Tomeo y de Kafka– que desembocan en un despojo prosístico intenso, en una minimización de los peculiarismos lingüísticos y de los estilismos susceptibles de provocar emociones lacrimosas. Los efectismos clásicos derivan hacia un lenguaje

⁵⁴⁴ *El canto de las tortugas*, op. cit., pp. 167-168.

⁵⁴⁵ *La rebelión de los rábanos*, op. cit., pp. 37-38.

⁵⁴⁶ Pensamos, por ejemplo, en el prólogo de Jean Anouilh a sus *Fábulas*.

“llano, sin estridencias ni florituras”⁵⁴⁷; se suprime todo lo accidental y superfluo buscando el núcleo esencial de las cosas. Y aunque el período frasístico de Kafka es mucho más amplio que el de Tomeo, coinciden en la elección de una lengua pura, clara, sincera, privada de todo rasgo pintoresco y afectado. Sus artes crudos, privados de psicología y exigentes, asociados con figuras narrativas desimplicadas y con inadecuaciones entre el tono y el contenido, son hondamente expresionistas por su carácter impactante y su austeridad reveladora⁵⁴⁸.

4.7. Implicaciones de un grotesco tentacular

Esta búsqueda de lo esencial que mencionamos como punto de partida de toda la reflexión estilística de nuestro autor, constituye además la articulación necesaria a la plena comprensión de su estética de la deformación y de todo lo que le está vinculado, a saber, el registro grotesco y sus derivados principales: la caricatura, la ironía, la parodia y la sátira, así como los juegos sutiles de animalización y antropomorfización. Todos comparten un mecanismo de hiper o hipotrofia basado en la imagen programática del espejo deformante, puesta de relieve por Ramón del Valle-Inclán y recuperada luego por Tomeo. Estas técnicas de distorsión responden de hecho a un interés común por alcanzar la naturaleza profunda, la esencia, de las cosas mediante herramientas que rodean y desproporcionan “los datos aportados por lo que denominamos realidad”⁵⁴⁹. Las miradas de los artistas, gracias al reflejo alterado, consiguen “atrav[esar] la falta de naturalidad y las máscaras hacia la auténtica naturaleza del hombre, la ‘forma primigenia’”⁵⁵⁰ y exponerla de manera llamativa ante los ojos del lector, respetando así un dogma fundamental en el ideario expresionista.

El autor aragonés, por otra parte, siempre ha reconocido su deuda con Valle-Inclán, el inventor de un verdadero laberinto de espejos reveladores. Explicó por ejemplo en 1990, en la entrevista que concedió a Miguel Dalmau:

el héroe clásico, reflejado en un espejo cóncavo, produce el esperpento. Esa es la definición que dio su creador, Valle Inclán [...]. Mi afición por los recursos *esperpénticos*, con todo, no es nueva. Descubrí la magia de los espejos cóncavos o convexos hace ya bastantes años. En 1971, en pleno realismo social y pocos días

⁵⁴⁷ Así se expresa Leopoldo La Rubia de Prado, *op. cit.*, p. 245.

⁵⁴⁸ Recordamos aquí la explicación de Ulrich Weisstein: “los expresionistas, muy poco preocupados por la verdad histórica, deseaban atravesar la corteza que envuelve la realidad diaria, abandonar la superficie de las cosas y hundirse hacia las profundidades, pasar de la apariencia a la esencia (*Wesen, Kern*), con la intención de proyectar luego esta realidad profunda —en una forma de las más condensadas y concentradas (*Ballung, Spitzen*) y con la intensidad máxima— en el mundo exterior, causando así la distorsión, por lo menos aparente, de este” (*art. cit.*, p. 231). Confirma el análisis que proponemos en las últimas páginas.

⁵⁴⁹ Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid, Machado, 2010, p. 261. Se trata de la traducción española del famoso ensayo de 1957, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (Oldenburg, Stalling).

⁵⁵⁰ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 219.

antes de que apareciese mi novela *El Unicornio*, dije en un diario de Madrid que estaba harto del dramatismo de las guerras, de los dramas epidérmicos y circunstanciales, de las anécdotas de barrio, de las pequeñas fotografías retocadas.

[...]

Creo honestamente que en este mundo de hoy, en el que se empeñan en ofrecernos tantas y tantas realidades, se impone un regreso a la deformación, de tanta tradición también en la literatura y el arte español... Aunque tal vez sea más exacto decir que es la deformación la que, como una necesidad, regresa a nosotros, del mismo modo que se impone la contracción a una pupila expuesta a una luz excesiva... Recuerdo que definí a *El Unicornio* (aquella definición hubiera podido servir para definir todo lo que he escrito hasta hoy), ‘como un espejo que deforma, pero no con la pretensión de forzar la risa, sino como una máquina de moralidad, como artilugio para desenmascarar...’⁵⁵¹.

Completando estas declaraciones, Tomeo comentó un día:

tengo una retina especial, un juego de espejos cóncavos y convexos, la realidad me entra por los ojos, la veo, la capto, me penetra, la siento y la devuelvo deformada en las cuartillas⁵⁵².

Además precisó que:

para mí el mensaje artístico entraña siempre una cierta deformación de la realidad. Deformar, por supuesto, no significa falsear. Puede haber más falseamiento de una realidad determinada en una novela realista que en otra novela escrita a base de automatismos psíquicos y de impulsos oníricos, como hacían los surrealistas. Pienso que deformando esa realidad la hago más asequible al lector, le doy más asideros para que pueda aprehenderla y sacar las oportunas conclusiones⁵⁵³.

Y más tarde, en 2008, sintetizando todos los comentarios anteriores en un estilo más literario, aseveró:

ahí está, pues, la verdadera magia del escritor, la magia que a mí me gusta, la magia que le corresponde como hacedor de mundos quintaesenciados, como creador de paisajes que ni pueden superponerse materialmente con los paisajes reales en los que aquellos se inspiran –como se superpone una fotografía a su negativo– pero que tal vez consiguen decirnos muchas más cosas precisamente porque nos ofrecen una visión más en profundidad.

[...]

Reflejar esa segunda realidad que se oculta tras la primera, tras la realidad aparente, es precisamente lo que a mí me interesa como narrador. En la capacidad de transmitir esa segunda realidad es donde se encuentra la verdadera magia del fenómeno creativo. Una realidad que no puede captarse del todo cuando el narrador se limita a convertir su pluma en una máquina fotográfica.

Acceder a esa realidad profunda y extraer de ella todo su sentido supone un esfuerzo suplementario. Nos obliga a ser doblemente magos. Exige, no solamente la utilización de una técnica y un estilo literario adecuado, sino también una afinación morbosa de nuestra sensibilidad.

⁵⁵¹ Miguel Dalmau, *art. cit.*, pp. 32-33. Tomeo, de manera similar, escribió en el texto que envió a Anthony Percival: “utilizo [...] espejos parecidos al espejo cóncavo que convertía a los héroes valleinclanescos en esperpentos” (*art. cit.*, p. 153).

⁵⁵² Antón Castro, *Veneno en la boca*, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁵³ Cita sacada de una serie de respuestas que Tomeo envió a *Babelia*, añadidas por Mor Gaye al segundo volumen de su tesis, *op. cit.*, p. 361. No conocemos la fecha de escritura de tales declaraciones.

La realidad es una esclava cuya obligación es obedecer. Lo dijo Gabriele D'Annunzio. Exige, en su suma, una mayor dosis de creatividad, entendida ahora esa palabra no sólo como sinónimo del mayor o menor talento para componer una obra literaria respetando las proporciones debidas, sino, sobre todo, para introducir en la realidad una cierta desarmonía en la proporción, requisito éste que algunos estetas consideran imprescindible para que exista una belleza realmente exquisita⁵⁵⁴.

Estas citas no dejan lugar a dudas en cuanto a la confluencia estética de las obras del aragonés con la larga tradición española de la imagen y del texto caricaturescos, encabezada por Francisco de Quevedo y sus descripciones satíricas del matrimonio, del amor y de las mujeres, y por Francisco de Goya y Lucientes, pintor sarcástico de los *Caprichos*, las *Pinturas negras* y los *Desastres de la guerra*⁵⁵⁵, seguidos por Valle-Inclán y sus esperpentos, tan prolijos en caricaturas de toda índole, y José Luis Gutiérrez Solana (1886-1945), gran pintor y escritor de la “España negra”⁵⁵⁶.

Ahora bien, la caricatura⁵⁵⁷ es uno de los elementos determinantes a la hora de estudiar la pertenencia de una producción artística a la(s) estética(s) de lo grotesco, estética(s) que conviene ahora delimitar antes de especificar su impacto en las prosas valleinclanescas, kafkianas y, sobre todo, tomeanas.

Como para todas las archicategorías estéticas, tan proteiformes, existe una dificultad inherente al intento de definición de “lo grotesco”, que se expresó asaz en la conocida divergencia de opinión, o *querelle*, entre los pioneros que fueron Mikhaïl Bakhtin y Wolfgang Kayser. Sin embargo, podemos rastrear la presencia de varios criterios característicos compartidos por la mayoría de las innumerables explicaciones teóricas de la crítica⁵⁵⁸.

Para empezar, hace falta señalar que, temáticamente hablando, la determinación de lo grotesco se fundamenta en la observación de una violación de las leyes de la naturaleza y de una

⁵⁵⁴ Javier Tomeo, “Breve apunte sobre magia y creatividad”, en Ricardo Senabre, Ascensión Rivas e Iñaki Gabaráin (eds.), *Los escritores y el lenguaje*, op. cit., p. 81.

⁵⁵⁵ Véanse las reproducciones de algunos *Caprichos* y *Pinturas negras* que proponemos en el Apéndice, punto 7.3.1. Mediante feroces hipertrofias y rasgos macabros, subrayan y critican distintos vicios propios de la especie humana, tales como el afán de lucro, la glotonería, la lujuria, la falta de respeto hacia la vida del prójimo, la hipocresía, el rechazo insensato de la vejez, la estupidez, el chismorreio, etc.

⁵⁵⁶ Cabe completar esta lista de referencias del universo de la caricatura con los nombres del francés Honoré Daumier (1808-1879) y del belga James Ensor (1860-1949).

⁵⁵⁷ Recordamos que hemos definido la caricatura como una exageración, o desfiguración, de características divertidas, ridículas o poco gratas, con una nítida intención crítica, pero no obligatoriamente despreciativa. Cf. pp. 277-278 de nuestro análisis.

⁵⁵⁸ Nuestra selección se basa esencialmente en la lectura cruzada de las publicaciones siguientes: Philip Thomson, *The Grotesque*, London, Methuen & Co, 1972; André Karátson, “Le ‘grotesque’ dans la prose du XX^e siècle (Kafka, Gombrowicz, Beckett)”, en *Revue de littérature comparée*, vol. 1, núm. 51, 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; Rosa de Diego y Lydia Vázquez (eds.), *De lo Grotesco*, Vitoria-Gasteiz, Evagrafit, 1996; Dominique Iehl, *Le grotesque*, Paris, P.U.F, 1997; Beatriz Fernández Ruiz, *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, Universitat de València, 2004; Isabelle Ost, Pierre Piret y Laurent Van Eynde (eds.), *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004; Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, Paris, Garnier, 2010; Wolfgang Kayser, *Lo grotesco*, op. cit.; Alain Faudemay, *Le grotesque, l'humour, l'identité. Vingt études transversales sur les littératures européennes (XIX^e-XX^e siècles)*, Genève, Slatkine, 2012; Justin D. Edwards y Rune Graulund, *Grotesque*, Abingdon/New York, Routledge, 2013.

ruptura de las taxonomías, fronteras y definiciones tradicionales. Kayser habla de una “abolición de todas las categorías”⁵⁵⁹ que desemboca en fusiones de lo orgánico con lo mecánico, de lo espiritual con lo inerte, de lo humano con lo animal o lo material, etc. Se multiplican los hombres-maniqués desencarnados⁵⁶⁰ y los animales pensantes y hablantes, ilustraciones perfectas de una entremezcla de los reinos naturales. Así pues, las entidades que son susceptibles de recibir el calificativo “grotesco” son fundamentalmente ambivalentes y heterogéneas, tales como el payaso trágico caro al expresionismo o el Gregorio Samsa medio metamorfoseado en la obra de Kafka. A veces ocurre también que se confundan los órdenes temporales, a saber el pasado, el presente y el futuro, provocando un verdadero caos que recuerda el “mundo en estado de enajenación” que Kayser mencionaba en su ensayo⁵⁶¹.

Es evidente que tales destablicamientos no son inocentes; crean tensiones patentes entre los aspectos cómicos o lúdicos del híbrido así constituido y sus facetas espeluznantes o desestabilizantes. Las entidades indeterminadas, que no entran en las categorizaciones acostumbradas, se encuentran tiroteadas entre lo meramente absurdo y lo terrorífico porque la mezcla que representan es “capaz de devastar los órdenes que constituyen nuestra orientación en el mundo”⁵⁶². Producen en consecuencia en el espectador o el lector un marcado sentimiento de desorientación e inestabilidad, hasta una inquietud angustiada, porque ponen en tela de juicio la esencia de la naturaleza humana u objetual, discutiendo la pertinencia de nuestras fronteras constitutivas⁵⁶³. En estos efectos radican unas intenciones que podríamos calificar de morales; lo grotesco no es mero juego, mera diversión. Es capaz de suscitar una sensación de amenaza, vinculándose así de alguna manera con lo fantástico.

De ahí que la risa que suscita no sea, por lo general, una risa franca, sino más bien una risa sardónica o, para decirlo con palabras de Tomeo, una “mueca reflexiva”⁵⁶⁴. Esta risa tan específica, transgresora y a medias tintas, es la que corresponde a las definiciones que aparecen en *Watt* de Samuel Beckett y en *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz: “entre todas las risas que, propiamente hablando, no lo son, pero que son más bien del orden de la ululación, solo tres merecen en mi opinión que nos detengamos en ellas, a saber, la amarga, la forzada y la sin alegría”. En cuanto al protagonista de *Ferdydurke*, insiste también en el carácter opaco de la risa

⁵⁵⁹ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 310.

⁵⁶⁰ Rémi Astruc habla de individuos desencarnados, de “figuras” y de “posturas”, de un alejamiento de lo humano en general (“desocialización, desencarnación, deslocalización y entonces deshumanización”) (*op. cit.*, p. 143: “figures”; “postures”; (“désocialisation, désincarnation, délocalisation et donc déshumanisation”)).

⁵⁶¹ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 309.

⁵⁶² *Ídem*, p. 280.

⁵⁶³ Cf. Rémi Astruc, *op. cit.*, pp. 97-98.

⁵⁶⁴ Afirma Tomeo: “[...] me sirvo de este humor que no busco de una forma preconcebida, premeditada, para provocar en el lector la sonrisa que inmediatamente se transforma en una expresión reflexiva, seria. Lo veo incluso en el teatro: la gente puede sonreír, incluso llegar a la risa inteligente, pero ésta inmediatamente se transforma en una mueca reflexiva” (María Ángeles Cabré, *art. cit.*, p. 11).

grotesca: “de repente me puse a reír con una risa animal, mecánica, una risa de pies, como si se me hubiese hecho cosquillas en los talones y como si no fuese mi cara, sino mi pierna, la que sonriese”⁵⁶⁵. Sin embargo, no se puede excluir la presencia, entre las múltiples manifestaciones de lo grotesco, de una determinada risa popular, puesta de relieve por Bakhtin en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, debida a menudo a una valoración excesiva de objetos vulgares, tales como las partes inferiores del cuerpo, es decir a una forma de degradación a través de la transferencia de elementos de un plano “basto” a otro plano considerado “noble”⁵⁶⁶. Lo que no elimina, desde luego, la aparición posible de mecanismos reflexivos, originados por la frontera maltratada que separa habitualmente lo íntimo y lo público, lo abyecto y lo deleitable.

Y para terminar, cabe resaltar el hecho de que los aspectos visuales son imprescindibles a toda expresión grotesca. Como aclara Alain Faudemay, la estética grotesca necesita una “dimensión sensorial”⁵⁶⁷, que encuentra un terreno de predilección en la imagen manipulada y percibida en el reflejo de un espejo deformante, a través de una lupa capaz de desvelar un hecho con gran precisión al deformarlo. Por ello se apoya indefectiblemente lo grotesco en la caricatura y en técnicas narrativas tales como la parodia y la sátira.

Valiéndonos de este esbozo de definición, podemos ahora adentrarnos en el análisis comparativo de los textos tomeanos y de algunos fragmentos escritos por Kafka y Valle-Inclán, sin olvidar precisar, antes de sumirnos en la galería de reflejos distorsionados que proponen, que el camino de espejos cóncavos ideado por el autor aragonés y sus técnicas de deformación grotesca tienen repercusiones tanto en el paratexto como en aspectos temáticos y poéticos de sus obras⁵⁶⁸.

Empecemos, pues, con el estudio de dos componentes paratextuales que, aunque ignoramos en qué proporción Tomeo pudo elegirlos, reciben de entrada la huella de una estética grotesca: la imagen de la portada y las ilustraciones interiores. En efecto, varias publicaciones presentan una primera stampa, determinante para el lector puesto que es responsable de la primera impresión que tiene cuando agarra el libro, que corresponde a los criterios propios de la caricatura o un dibujo perteneciente a la categoría de lo grotesco, ya que sugieren la confusión de cuerpos o

⁵⁶⁵ Ambas citas figuran en el artículo de André Karátson (*art. cit.*, p. 173: “de tous les rires qui à proprement parler n’en sont pas, mais relèvent plutôt de l’ulullement, trois seuls à mon avis méritent qu’on s’y arrête, à savoir l’amer, le jaune et le sans joie”; “j’éclatai soudain d’un rire animal, mécanique, un rire de pieds, comme si on m’avait chatouillé les talons et comme si ce n’était pas mon visage mais ma jambe qui riait”).

⁵⁶⁶ Cf. Beatriz Fernández Ruiz, *op. cit.*, p. 159.

⁵⁶⁷ Alain Faudemay, *op. cit.*, p. 105: “dimension sensorielle”.

⁵⁶⁸ El análisis que sigue desarrolla una primera versión del mismo que hemos publicado bajo el título “¿De quién se burlan? Estilización paródica y caricatura en la obra de Javier Tomeo” en Laura Silvestri, Loretta Frattale y Matteo Lefèvre (eds.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. 5, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 408-418.

materias en principio incompatibles. A modo de ejemplos, citaremos 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 buerto*. 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 Macke⁵⁶⁹.

Sin embargo, el propio Tomeo va más lejos que estas primeras imágenes al no dudar 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”⁵⁷⁰. Su afición a esbozar lo que denomina “monigotes”⁵⁷¹ 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 *Patíbulo interior*, y, para terminar, en 2013, *Constructores de monstruos*. Entre estas obras, la penúltima, 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”⁵⁷². 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 viñetas cómicas que suscitan su risa porque representan hombres ridículos, cegados por sus propias limitaciones y defectos, privados de sentido común y que no se benefician de ningún trato de favor respecto a los animales y los objetos, por ejemplo, dos esqueletos vestidos de novios (144), un hombre con boina que monta un unicornio (30 y 130), una locomotora pensante (50, 52 y 54)

⁵⁶⁹ Reproducimos estas portadas, así como unos cuadros evocadores de Macke en los puntos 7.1.2. y 7.3.5. del Apéndice.

⁵⁷⁰ Javier Tomeo, Prólogo a *Patíbulo interior*, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁷¹ Este término remite a la definición siguiente del *Diccionario de la Real Academia Española*: “muñeco o figura ridícula hecha de trapo o cosa semejante”. Podría asimismo aludir, teniendo en cuenta el contenido del primer párrafo del prólogo firmado por Tomeo, que habla de esta “gracia” denegada por la providencia, a la definición siguiente del *DRAE*: “pintura o estatua mal hecha”, traduciendo así la mirada autocrítica que el autor echa sobre su propio trabajo.

⁵⁷² Las ilustraciones tienen vida propia, al contrario de los textos, cuya dependencia a las imágenes viene señalada por la presencia constante de deícticos que remiten a estas. He aquí algunos ejemplos: “ese rústico individuo [...] ese patán” (31); “uno de los pastores que vemos en *este* dibujo” (57); “*ahí* tenemos, por ejemplo, a *ese* borracho impenitente” (149). Los subrayados son nuestros.

o un mendigo cojo y manco endilgado con un bigote daliniano (82)⁵⁷³. La lectura de los bocadillos permite que dicho lector tome inmediatamente plena conciencia de lo absurdo de la situación y se interrogue. Se puede aquí mencionar, a modo de ilustración, la pregunta de la novia-esqueleto a su esposo: “¿Eres mío, Manolo?” y la respuesta de este: “Sí, hasta que la vida nos separe” (144)⁵⁷⁴. 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 o la “mueca reflexiva” que mencionamos más arriba. 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 el reino de la duda: son capaces de sacarlo de la mediocridad cotidiana y encaminarlo hacia el país de la reflexión y del autoconocimiento, 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.

En este proceder, la representación gráfica caricaturesca constituye un condicionamiento de tipo grotesco que cobra pleno sentido y confirma su pertenencia a una estética grotesca mediante el texto que la completa. El *crescendo* que acabamos de detallar encuentra una ilustración perfecta y ejemplar en las dos últimas páginas gemelas de *Patíbulo interior*. La página dedicada al grafismo nos ofrece la imagen de un hombre feo rodeado y observado por trece animales y cuyo pelo sirve de nido a una corneja. Parece ser, por tanto, un animal entre otros o, quizás, un vegetal entre los animales –su posición firme y estable, con los brazos en asa, evoca indirectamente un árbol, además de la presencia del pájaro–. Y este mecanismo de degradación grotesca crece aún con el bocadillo, cuya orientación y emisión no resultan nítidas; de hecho, no sabemos si la frase pronunciada –“les aseguro que no soy el mejor de todos nosotros” (166)– procede del hombre o del volátil, lo que provoca enseguida un cuestionamiento desestabilizante de los límites que construimos entre las especies y de la jerarquía que tenemos todos en mente, con el ser humano a la cabeza. En cuanto a la página que presenta el texto breve, refuerza la orientación bosquejada por la caricatura, al referirse al “gran Victor Hugo” (167), protector empedernido de los animales que favoreció la Ley Grammont en 1850, e, implícitamente, mediante la alusión “solamente la bestialidad es humana” (167), a un hipotexto suyo digno de interés en la perspectiva temática elegida: el poema “La coccinelle” (1830) –“La mariquita”– sacado de *Les Contemplations* –*Contemplaciones*–, que termina con el cuarteto siguiente:

⁵⁷³ Reproducimos una selección de ilustraciones de *Patíbulo interior* en el Apéndice, punto 7.1.4.4.

⁵⁷⁴ Este humor de lo absurdo recuerda particularmente al de Miguel Mihura en, por ejemplo, *Tres sombreros de copa* (ed. Fernando Valls, Barcelona, Crítica, 2007) y evidentemente, en segundo plano, al magisterio de Ramón Gómez de la Serna.

‘Hijo, aprende cómo se me nombra’,
Dice el insecto desde el cielo azul,
‘Las bestias al buen Dios pertenecen;
Pero la necesidad es del hombre’⁵⁷⁵

Así pues, se corrobora la evolución de la micro-entidad gráfico-textual de la sonrisa hacia la reflexión seria, puesto que “al fin y al cabo, no tenemos tantos motivos como pensábamos para considerarnos bellos y felices” (167). La caricatura en *Patíbulo interior* es, por tanto, completamente funcional en la elaboración por Tomeo de una estética grotesca y el fenómeno no se limita a esta obra, sino que se reproduce, aunque con menos envergadura, en la edición zaragozana de *Bestiario* por Prames.

En este volumen, el autor propone una serie de dibujos caricaturescos que, considerados en su globalidad, prosiguen la tarea perturbadora emprendida en *Patíbulo interior* y confinan los textos en un registro grotesco⁵⁷⁶. De hecho, no son escasas las ilustraciones en las que el animal, por lo general un insecto, aparece revestido con una humanidad más afirmada que el ser humano representado. Para conseguirlo, Tomeo juega mucho con un zum imaginario que le permite, sin preocuparse por la verosimilitud, agrandar el tamaño del animal y reducir el del hombre, llegando así a invertir las proporciones. Es el caso del sapo (15), la mantis (20), el escarabajo (26), la cucaracha (49), el insecto que aparece al final del episodio dedicado al pulgón (73) y otro insecto misterioso similar a una mantis, que asusta al ser humano (91). Todos dominan físicamente las entidades humanas.

En otras situaciones, el animal escapa de su estatus habitual y se reúne con el hombre en actividades y actitudes que suelen reservarse a la especie humana, tales como la lectura (54), la admiración de la naturaleza (16, 66), la coquetería (75), el malestar existencial (50), el hecho de tomar una copa (62, 65, 86) o de ver la televisión (70), de jugar al ajedrez (19) o de descansar en una cama (37).

Además, en varios dibujos, el hombre no es más que un espectador pasivo, sentado, que parece observar al animal con pinta de aburrimiento⁵⁷⁷. Tomeo pone, pues, todo su empeño en que se confundan y mezclen especies supuestamente muy distantes la una de la otra, desafiando así la leyes de la naturaleza e invitándonos de este modo a pensar esta frontera borrosa que debería separar el hombre del animal. La deformación grotesca se transparenta en todas las facetas de sus ilustraciones –y no solo en este cuestionamiento de nuestras racionalizaciones tranquilizadoras–: en la reducción tanto de los seres como de los objetos a unos pocos rasgos

⁵⁷⁵ ‘Fils, apprends comme on me nomme’, / Dit l’insecte du ciel bleu, / ‘Les bêtes sont au bon Dieu; / Mais la bêtise est à l’homme’.

⁵⁷⁶ Véanse las reproducciones que proponemos en el Apéndice, punto 7.1.4.3.

⁵⁷⁷ Cf. las páginas 23, 41, 45, 53, 61, 62, 79 y 99.

esquemáticos⁵⁷⁸ y en la exageración caricaturesca de uno o dos rasgos que vuelven ridículo al personaje.

Extrapolando estas observaciones a todos los dibujos firmados por el escritor aragonés que hemos podido consultar⁵⁷⁹, conviene afinar un tanto la descripción e interpretación de su uso de la caricatura gráfica y, para empezar, resaltar el hecho de que las hipertrofias que deforman a los protagonistas suelen focalizarse en partes del cuerpo como los ojos y el pelo, pero también en órganos y excrecencias que se multiplican en la historia de lo grotesco “carnavalesco” comentado por Bakhtin, tales como la nariz, la boca, las verrugas y la barriga. El autor tampoco duda en quitarles toda seriedad a sus personajes acentuando sus facciones susceptibles de revelar la locura: ojos que bizquean, bocas abiertas de asombro, sonrisas paralizadas, miradas en el vacío, contorsiones, etc., sin alcanzar por ello la terrible y sombría intensidad de un Goya.

No obstante, estas deformaciones de los cuerpos y de los rostros que, repetimos, son susceptibles de afectar tanto a los seres humanos como a los animales y los objetos, no parecen tener como finalidades esenciales la ridiculización y la burla, sino más bien la búsqueda de una esencia común más allá de las apariencias primeras. Subrayando así las facetas más feas y menos gratas de las especies que lo rodean, Tomeo propone a sus lectores y, en esta ocasión, espectadores, un espejo grotesco perturbador que no puede sino provocar su risa sardónica y aguijonear sus capacidades reflexivas. Y si bien los dibujos del autor no ocupan en su obra un lugar determinante, cuantitativamente hablando, subrayan la importancia de la hipertrofia caricaturesca en su acercamiento a la realidad y enseñan una de las numerosas ramificaciones de lo grotesco en su producción literaria. Forman por tanto parte del abanico de técnicas que facilitan en varias publicaciones suyas la operación grotesca satírica o paródica⁵⁸⁰ y, en los casos concretos de *Patíbulo interior* y *Bestiario*, nos ayudan 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 reveladora⁵⁸¹.

⁵⁷⁸ Tomeo adopta en esto una sencillez que recuerda la de Kafka en sus dibujos. Cf. los ejemplos que presentamos en el punto 7.3.15. del Apéndice.

⁵⁷⁹ Tomeo no paraba de dibujar: completaba a menudo sus dedicatorias con una ilustración y solía hacer dibujos cuando asistía a conferencias y congresos, regalándolos frecuentemente a los organizadores o conferenciantes una vez terminada la manifestación. Véase la selección de dibujos que ofrecemos en el punto 7.1.4. del Apéndice.

⁵⁸⁰ Cf. 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. Las caricaturas dan a la obra de Tomeo esa “dimensión sensorial” mediante la “visualidad”, tan imprescindible a la estética grotesca.

⁵⁸¹ 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.

Temática y textualmente, como ya hemos señalado en capítulos anteriores, el gusto de Tomeo por la deformación se manifiesta a través de personajes cuyas monstruosidad y psicopatía son incontestables. Para convencerse de ello, basta con rememorar el delirio napoleónico de Hilario, el protagonista de *Napoleón VII*, los síntomas de licantropía 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 y, además, padecen defectos e imperfecciones –cuello largo, ojos separados, prognatismo, nariz enorme, cabeza desproporcionada, obesidad, celulitis, calvicie, etc.⁵⁸²—. 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 teratológico de la palabra. No olvidemos que Juan D., 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. Y completan esta enumeración los insectos y animales de los bestiarios del aragonés, que son tan extraños como aquellos, debido a su estatus híbrido de seres supuestamente 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 y fundamentalmente grotesca de las fronteras entre lo normal y lo patológico, la cordura y la locura, lo humano y lo animal o aun lo real y lo irreal. Tal confusión o convergencia de polos inconciliables en apariencia 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 la estética grotesca que rige el proceso de creación tomeano.

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 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 nos permite la expresión, la ‘risa del conejo’ o, en otras palabras, la ambigua risa sardónica que tantas veces se deriva de la lectura de los textos de Kafka y Valle-Inclán.

En esta perspectiva, el autor aragonés prosigue por tanto la labor emprendida hace poco más o menos un siglo por los adeptos de la subversión grotesca. Dicha confluencia parece evidente

⁵⁸² Es interesante observar cómo las referencias a tales elementos traducen la necesidad de visualidad relacionada con toda estética grotesca.

cuando se cotejan, entre otras numerosas posibilidades, al Odradek kafkiano⁵⁸³ con el hombre perro de Tomeo⁵⁸⁴. Aquel es un ser extraño, de contornos y sentido indefinidos 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 patas.
(1142)

Esta criatura de nombre sumamente sugerente y misterioso –por su origen etimológico dudoso– es muy ágil y se muestra cuando le da la gana. Por un lado, sus piruetas y su bricolaje intrínseco suscitan la diversión del lector, pero, por otro, cobran un matiz inquietante, de veta fantástica, cuando el narrador comienza a sospechar que le sobrevivirá, llegando así a ser, según Claude David, una “figura paradigmática de lo grotesco kafkiano”, de esta indeterminación amenazadora⁵⁸⁵.

En cuanto al hombre perro, también puede considerarse una entidad representativa de la estética grotesca tomeana, al hacernos vacilar entre la risa franca y la sensación molesta provocada por lo trágico, además de presentar una identidad y actitudes ambiguas, a medio camino entre lo humano y lo animal⁵⁸⁶:

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,

⁵⁸³ Franz Kafka, “Preocupaciones de un jefe de familia”, en *Obras completas*, *op. cit.*, pp. 1141-1143.

⁵⁸⁴ Javier Tomeo, *Zoopatías y zoofilias*, *op. cit.*, pp. 87-89.

⁵⁸⁵ Claude David, *Le Grotesque, Études germaniques*, núm. 1, enero-marzo de 1988, p. 110. Citado por Dominique Iehl, *op. cit.*, p. 81. Rémi Astruc relaciona la indeterminación grotesca de Kafka no solo con aspectos temáticos, sino también con distintas situaciones enunciativas imposibles o inverosímiles de sus obras. Habla entonces de “imposibilidades grotescas” (*op. cit.*, p. 180: “impossibilités grotesques”) y menciona un “arraigo impreciso del punto de vista” a través de voces narrativas “espectral[es]” (p. 181: “enracinement flou du point de vue”; “spectrale[s]”), remitiéndonos así indirectamente a las conclusiones que hemos sacado del análisis de las opacidades narrativas tomeanas y kafkianas. Cf. capítulo 4.6.4., “Herejías narrativas”. También Wolfgang Kayser asimila el narrador kafkiano a la estética grotesca porque “siempre reaccion[a] con una manera disconforme a nuestras expectativas y a nuestras propias emociones como lectores” (*op. cit.*, p. 245).

⁵⁸⁶ Esta observación puede perfectamente aplicarse a todas las criaturas de *Zoopatías y zoofilias*. En esta perspectiva, es imprescindible mencionar asimismo *Los amantes de sílcona* (Barcelona, Anagrama, 2008), una novela grotesca por excelencia ya que invierte la lógica habitual que quiere que el ser humano sea superior al objeto, en este caso, al muñeco de goma: de hecho, resulta que es más humana la pareja de muñecos enamorados que la de Basilio y Lupercia, los dueños respectivos de Marilyn y Big John. Estos le permiten al autor desarrollar una mirada descentrada y distanciada sobre la especie humana mediante un mecanismo similar al de los animales antropomorfizados y de los humanos animalizados. A través de las figuras de goma, reflejos grotescos y distorsionados de una mujer y un hombre, se ponen de relieve actitudes humanas que suelen formar parte de los tabúes, de los contenidos escondidos y degradantes: los complejos sexuales, el onanismo, la ninfomanía, los complejos de inferioridad en general, la pulsión asesina y el alcohol, el machismo, “perversiones” –según el narrador de la obra– tales como la homosexualidad o las parejas viejo-jovencita, la zoofilia, los celos, los engaños y la infidelidad, etc.

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)

Es esta mezcla inextricable de ludismo y tragedia, así como de humanidad y animalidad la que concede una coloración específica a la prosa tomeana y la acerca no solo a Kafka, sino también a las ambivalencias grotescas de Valle-Inclán.

En efecto, todos los personajes esperpénticos ofrecen una ambigüedad constitutiva que los coloca entre el ser humano y la marioneta o el fante; todos sin excepción encarnan esa fusión grotesca de lo orgánico y lo mecánico, de lo humano y lo bestial. Lo prueban las innumerables descripciones caricaturescas y animalizaciones de toda índole que se inmiscuyen en los textos de Valle-Inclán. Sus protagonistas, “bultos” de gestualidad exagerada, con los brazos en aspa⁵⁸⁷, un rictus en la cara y andares rígidos “de muñeco[s] automático[s]”⁵⁸⁸, padecen perpetuas comparaciones con los animales más humildes de la creación: ranas, ratones, ratas, loros, lechuzas, mirlos, mastines, gatos, vulpejas, perros, cabras, borricos, etc.

He aquí dos breves fragmentos didascálicos de *Las galas del difunto* y de *Los cuernos de don Friolera* que ponen de relieve estas tendencias:

EL BOTICARIO, con rosma de *gato* maníaco, se esconde la carta en el bolsillo: Musita rehúso a leerla: Éntrese en la rebotica. La cortineja suspensa de un clavo deja ver la figura soturna y huraña que tiene una *abstracción gesticulante*. Cantan dos grillos en el fondo de sus botas nuevas. Lentamente se desnuda del traje dominguero: Se reviste gorro, bata, pantuflas: Reaparece bajo la cortinilla con los *ojos parados de través*, y *toda la cara sobre el mismo lado, torcida como una mueca*. La coruja, con esquinado revuelo, ha vuelto a posarse en el iris mágico que abre sus círculos en la acera. El *estafermo*, gorro y pantuflas, con una *espantada*, se despega de la cortinilla. El desconcierto de la *gambeta* y el visaje que le sacude la cara, revierten la vida a una sensación de espejo convexo. La palabra se intuye por el gesto, el golpe de los pies por los ángulos de la zapateta. Es un instante donde todas las cosas se proyectan colmadas de mudez. Se explican plenamente con

⁵⁸⁷ Esta posición de los brazos es característica del teatro de marionetas y sugiere “emociones exageradas y risibles” (Ricardo Senabre (ed.), *Los cuernos de Don Friolera*, op. cit., p. 205, nota 3). Es recurrente en todas las obras de Valle-Inclán y no solo en los esperpentos.

⁵⁸⁸ Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, op. cit., p. 201.

una angustiosa evidencia visual. La coruja, pegándose al quicio, mete los ojos deslumbrados por la puerta. El boticario se dobla como un *fantoche*⁵⁸⁹.

La última beata vuelve de la novena: Arrebujada en su manto de merinillo, pasa fisgona metiendo el *hocico* por rejas y puertas: En el claro de luna, el garabato de su sombra tiene *reminiscencias de vulpeja*. Escurridiza, desaparece bajo los porches y reaparece sobre la banda de luz que vierte la reja de una sala baja y dominguera, alumbrada por quinqué de porcelana azul. Se detiene a espiar. Don Friolera, sentado ante el velador con tapete de malla, sostiene abierto un álbum de retratos. Se percibe el pueril y cristalino punteado de su caja de música. Don Friolera, en el reflejo amarillo del quinqué, es un *fantoche trágico*. La beata se acerca, y pega a la reja su *perfil de lechuza*⁵⁹⁰.

En estas pocas líneas se observan nítidamente la marionetización y animalización de los personajes, dos procedimientos que se encuentran además reforzados por la afición valleinclanesca a la metonimización grotesca, en otras palabras, a la reducción de los seres a un objeto o un sonido que los caracteriza, a imagen y semejanza del boticario, “gorro y pantuflas”, así como a la descripción degradante y sarcástica⁵⁹¹.

Estas figuras ambivalentes de naturaleza dudosa se mueven en atmósferas que no les tienen nada que envidiar y que oscilan en permanencia entre lo risible y lo tremendo. El velatorio de Max Estrella, en *Luces de bohemia*, o el arreglo del cadáver de Floriana en *La rosa de papel* ejemplifican perfectamente esta unión inquietante de lo más solemne y lo más trivial. En esta obra, un pequeño grupo de mujeres desplaza el cuerpo de la difunta y lo deja “arrimado a la pared, en un banco rojo y angosto”, pero

en la batalla de las cotillonas y el borracho [Simeón Julepe, el marido], la difunta rueda de la tarima y queda de bruces, con el faldón sobre la rabadilla. Por la escalera del desván, en las alturas del fayo, aparecen tres críos desnudos, encadillados bajo un cobertor: Sucia pelambre, bocas lloronas, ojos apretados⁵⁹².

Tales choques de perspectivas son constantes en los esperpentos y vienen confirmados, en su consecuente efecto grotesco, por la ausencia de coincidencia entre los críticos en cuanto a la calificación de las obras esperpénticas: ¿son farsas trágicas, trágicas mascaradas, tragedias desfasadas o tragedias bufas? En todo caso, no hay lugar a dudas respecto de su pertenencia a un registro enteramente grotesco, animado por un anhelo de “superación del dolor y de la risa”⁵⁹³.

⁵⁸⁹ Ramón del Valle-Inclán, *Las galas del difunto*, *op. cit.*, pp. 62-63.

⁵⁹⁰ Ramón del Valle-Inclán, *Los cuernos de Don Friolera*, *op. cit.*, p. 148. En estos dos últimos ejemplos, los subrayados son nuestros; ponen de relieve la concretización de las ideas expresadas en el párrafo anterior.

⁵⁹¹ Estas características narrativas enfatizan la plasticidad y la dimensión visual de la prosa de Valle-Inclán, heredadas de su pasión por el cine. Constituyen asimismo un mantillo fértil para la estética grotesca, igual que en los textos de Tomeo. Véanse al respecto los comentarios de Elzbieta Kunicka en *El ‘fantoche humano’ y la renovación teatral española*, *op. cit.*, pp. 80-81.

⁵⁹² Ramón del Valle-Inclán, *La rosa de papel*, en Ricardo Doménech (ed.), *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 79-80.

⁵⁹³ Así analiza don Estrafalario su nueva estética en el prólogo a *Los cuernos de don Friolera*, *op. cit.*, p. 114.

Pero volvamos a los textos de Tomeo y a la concreción específica de la risa y de las lágrimas que proponen. Más allá de las consonancias grotescas temáticas que hemos señalado hasta ahora y en una parte no despreciable de sus creaciones, el aragonés desarrolla, como hemos afirmado, toda una poética del espejo cóncavo, apoyándose por lo esencial en la parodia o, más exactamente, en la estilización paródica, que diferenciamos 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 predisposición a la parodización en el volumen de cuentos publicado por Tomeo en 2005 con motivo del duocentésimo cumpleaños del nacimiento de Hans Christian Andersen, *Doce cuentos de Andersen contados por dos viejos verdes*⁵⁹⁴, que, por otra parte, recibió pocos elogios de parte de la crítica. Bien es verdad que el escritor 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 nuestra 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 danés⁵⁹⁵, 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, quisiéramos resaltar el hecho de que los octogenarios 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 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

⁵⁹⁴ Todas las citas de esta obra pertenecen a la edición barcelonesa de 2005 por Cahoba.

⁵⁹⁵ Fragmentos señalados, como suele ser el caso en las citas, por comillas y sangrías en el texto.

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*⁵⁹⁶: 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 licencias⁵⁹⁷ 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 infantil⁵⁹⁸, y las figuras a veces salaces e indecentes de los “viejos verdes”⁵⁹⁹, oposición grotesca 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. Estos 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, el “Casino de M”, cuya mínima descripción no permite decidir si se trata de una sociedad de señores

⁵⁹⁶ El subrayado es nuestro.

⁵⁹⁷ 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*” (Cf. Thomas Hobbes, *Leviatán: o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, M. Sánchez Sarto (trad.), 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”).

⁵⁹⁸ 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”.

⁵⁹⁹ Pese al hecho de que Tomeo haya negado el tono peyorativo de la expresión, sus protagonistas presentan incontestables “tendencias desviantes”. Cf. los artículos de Begoña Gómez, “Javier Tomeo se acerca al año Andersen con doce cuentos tristes” (*El Mundo* (Cataluña), 2 de diciembre de 2005), y Rosa Massagué, “Tomeo estrena editorial con una serie de relatos clásicos” (*El Periódico* (Cataluña), 2 de diciembre de 2005).

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 esta 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 contrapunto respecto a los tristes y pesimistas cuentos de Andersen. Se puede por lo tanto hablar de transcontextualización grotesca 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, etc. Las historias parodiadas apuntan así a objetos exteriores al texto o hipotexto, a distintas carencias de la sociedad actual, lo que nos 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 nos 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 valleinclanesco⁶⁰⁰ o aún Jean-Baptiste Clamence, la instancia narrativa autodiegética de *La caída* de Albert Camus⁶⁰¹. Tomeo opta por la indeterminación y el equívoco, renunciando así,

⁶⁰⁰ Véanse al respecto las explicaciones de don Estrafalario en *Los cuernos de Don Friolera*: “las lágrimas y la risa nacen de la contemplación de cosas parejas a nosotros mismos [...] ocurre lo mismo con las cosas que nos regocijan: Reservamos nuestras burlas para aquello que nos es semejante. [...] Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos” (*op. cit.*, 114). Le pregunta el pintor, don Manolito: “¿y por qué sospecha usted que sea así el recordar de los muertos?” (114). Contesta aquel: “porque ya son inmortales. Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos: Ese saber iguala a los hombres mucho más que la Revolución Francesa. [...] Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera. Soy como aquel mi pariente que usted conoció, y que una vez, al preguntarle el cacique qué deseaba ser, contestó: Yo, difunto” (115). Presencian luego la representación de la Tragedia de marionetas por un Bululú que “tiene una dignidad demiúrgica” (123); ven el espectáculo desde “lo alto del mirador” (120), sonriendo.

⁶⁰¹ Jean-Baptiste Clamence elige las “situaciones elevadas” que le permiten dominar a sus víctimas, tiene la “vocación de las cimas” (“vocation des sommets”; 707), igual que Paul Hilbert, el protagonista-narrador de la *nouvelle* de Sartre, “Érostrate”, en *Le Mur*, que empieza con la frase bien conocida “los hombres, hay que verlos desde arriba” (“les hommes, il faut les voir d’en haut”): “paremos en estas cimas. Ahora entiende lo que quería decir al hablar de apuntar más alto. Hablaba precisamente de estos puntos culminantes, los únicos en los que puedo vivir. Sí, solo me he sentido a gusto en las situaciones elevadas. Hasta en el detalle de la vida, necesitaba estar por encima”; “reino por fin, pero para siempre. He encontrado aún una cima, en la que soy el único en subir y desde la que puedo juzgar a todo el mundo. De vez en cuando, raras veces, cuando la noche es realmente hermosa, escucho una risa lejana, dudo de nuevo. Pero, pronto, agobio todas las cosas, las criaturas y la creación, con el peso de mi propia discapacidad, y me encuentro de paso puesto como nuevo” (“arrêtons-nous 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” (706-707); “je règne enfin, mais pour toujours. J’ai encore trouvé un sommet, où je suis seul à

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. En esto, se acerca más a la grotesca vaguedad kafkiana que hemos evocado.

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 artista satírico en los años cincuenta⁶⁰². 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. La moralidad que prefiere adjuntar a las colisiones grotescas que resultan de su sátira paródica es más bien del orden de un didactismo efectuado por medio de la duda y de la provocación.

En el mismo orden de ideas, es imprescindible mencionar la novela que Tomeo publicó en la primavera de 2009, *Pecados griegos*, y que constituye otra sátira paródica modélica. El diálogo que propone entre la famosa reina Fedra y el enano adivino Godofredo, en realidad, no es más que una reescritura de la historia de la realeza peloponesiaca y de su configuración mitológica, basada en el *Hipólito* de Eurípides, un hipotexto implícito cuya presencia se transparenta en las réplicas recitadas por el enano⁶⁰³ 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, fuente de una heterogeneidad grotesca, radica aquí en constantes trivializaciones que desacralizan por completo los grandes personajes trágicos de Trecene, a la

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” (762-763)). Albert Camus, *La Chute*, en *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Gallimard, col. “La Pléiade”, 2008, pp. 695-765.

⁶⁰² Northrop Frye, *Anatomie de la critique* [*Anatomy of Criticism: Four Essays*], Paris, Gallimard, 1969, p. 272 *passim*.

⁶⁰³ 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. Cf., por ejemplo, las páginas 76: “–y serás tú, Teseo –recita, tratando ahora de imitar la voz de soprano de Afrodita–, quien pida a Poseidón que mate a Hipólito en tu nombre” y 103: “–¿qué has hecho en mi daño, oh tú, la peor de las mujeres? –exclama el enano, imitando ahora la voz ligeramente chillona de Fedra–. ¡Qué Zeus [...] te hiera con sus rayos y te exterminé!”. 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 nuestro).

manera de Georges Fourest en *La Négrresse blonde*⁶⁰⁴. 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) y arrugas (74), le gustan las anécdotas picantes y es muy vulgar⁶⁰⁵:

está ya lejos de su primera juventud, ahora es una matrona bastante voluminosa, con los labios pintados de negro azulado, los párpados sombreados de verde y los ojos demasiado separados de la nariz. Es también algo pechugona –tal vez porque esta tarde, al despertarse de la siesta, olvidó ceñirse la faja alrededor del busto– [...] el hecho de que su cavidad nasal no esté dividida en dos espacios iguales es causa de que durante los inviernos sufra con cierta frecuencia molestas afecciones de las vías respiratorias, sobre todo de tipo sinusal y faríngeo. [...] No se toma la molestia de disimular esa servidumbre que en algunos momentos la obliga a respirar por la boca, es decir, con la boca abierta, como un pez fuera del agua. Diríamos incluso que de vez en cuando acentúa ese defecto porque piensa que le hace parecer [...] más predispuesta a merendarse a todos los hombres que le pongan por delante [...].
(15-16)

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, imágenes de un grotesco corpóreo casi carnavalesco, les agrega el enano adivino, *álter 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). Esta mezcla de temporalidades alejadas unas de otras constituye una expresión adicional de la confusión grotesca que caracteriza la novela, puesto que propone al lector una disolución del orden cronológico tradicional⁶⁰⁶.

⁶⁰⁴ Georges Fourest, “Phèdre”, en *La Négrresse 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. Cf. el artículo de Laurent Robert, “Contre ‘le fin sourire’: la poétique du rire de Georges Fourest”, en AA. VV., *Acta Iassyensia Comparationis. (Su)râsul / Smile and Laughter / Le (sou)rire*, vol. 7, Iasi (Rumania), Universidad “Al. I. Cuza”, 2009, pp. 190-200.

⁶⁰⁵ Baste este único ejemplo: “dices que Piteo emborrachó a Egeo para que se chingase a Etreá. Todo el mundo sabe, sin embargo, que a los hombres borrachos no se les empuja” (120). La atención al cuerpo y a los elementos más íntimos y vulgares que lo caracterizan desempeña por lo tanto un papel degradante fundamental.

⁶⁰⁶ Volvemos a encontrar aquí uno de los criterios que, según Kayser, facilitan el proceso de alienación grotesca: “la fusión y yuxtaposición de elementos heterogéneos (con lo que al mismo tiempo se disuelve el orden cronológico: objetos de la Antigüedad comparten espacio con elementos modernos)” (*op. cit.*, p. 280).

Se constatan por lo tanto innumerables contrastes y trivializaciones que señalan la amplitud de la estilización paródica de índole grotesca 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 basto⁶⁰⁷ o la de los dictámenes divinos con refranes populares⁶⁰⁸, así como la colisión de un destino trágico con referencias a elementos tan triviales como las prendas íntimas⁶⁰⁹, las letrinas⁶¹⁰, los problemas ginecológicos⁶¹¹ o el onanismo⁶¹². En todas estas ocasiones se confunde lo trascendental con lo más chabacano, lo trágico con lo cómico, 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, creemos 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 ralea, las supuestas diferencias entre ricos y pobres, los hombres acomplejados, los artificios y ridículos inventos humanos, la autenticidad desaparecida, y omitimos muchos.

⁶⁰⁷ “– 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 deshojada?’ / 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, confundiéndola con un montón de alfalfa. / – Lo cierto es que mientras no veamos nuestra cabeza cortada y separada del cuello, no podemos asegurar que todo está perdido –dice” (29-30). Es nítida la referencia al refrán que reza: “la esperanza era verde y se la comió un burro”.

⁶⁰⁸ 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” (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” (104).

⁶⁰⁹ “Godofredo cambia de postura en el banco y monta una pierna por encima de la otra. No le importa que la gente bien de Trecene piense que es una forma indecente de sentarse porque suele dejar al descubierto las partes pudendas. Ése es el riesgo de no usar prendas íntimas. / Lo que acaba de vaticinar es terrible, pero Fedra [...] no puede concebir que [...] le esté anunciando su propia muerte” (107).

⁶¹⁰ “Godofredo levanta la mirada al cielo y contempla las estrellas. En estos momentos no le parece justo que haya algunas estrellas que, antes o después, acaben precipitándose en el océano y desaparezcan para siempre mientras que otras brillan eternamente en el firmamento. / ‘Un mismo destino para todas las estrellas y para todos los hombres’, piensa, mientras Fedra, en su preciosa letrina, satisface sus necesidades” (44).

⁶¹¹ “Fedra no tiene ya fuerzas para protestar. Le parece inútil continuar oponiéndose al destino. Los dioses son nuestros únicos gobernantes. Consigue levantarse y se dirige hacia el palacio de Teseo sin levantar la mirada del suelo. Los picores de la vagina son cada vez más intensos, pero eso es lo que menos le preocupa ahora [...]” (149).

⁶¹² “¿Qué estás haciendo? –le pregunta Fedra, haciéndose la tonta. / – Ag, ag –suspira el enano, sin poderse contener. / Lo único que puede hacer es volver la cabeza hacia el otro lado para que Fedra no le vea la cara. La mujer adivina las maniobras del enano por debajo de la túnica y suelta por fin otra de sus impúdicas carcajadas” (89). A este fragmento le siguen a poca distancia réplicas trágicas del coro: “– ¡ay, penas, que por designio de los dioses sirven de alimento a tantos hombres y a tantas mujeres! ¡Tú misma, Fedra, te has perdido confesando a Eunone tu maldito amor por Hipólito, que nadie hubiera debido conocer!” [...] ‘Oh, amor, amor! [...] ¡Oh, amor, al que ni siquiera pueden compararse el fuego y los rayos que despiden los astros! ¡Cuántas desgracias causas en los mortales!’” (92).

Todos estos procedimientos grotescos relacionados con la estilización paródica esconden, a nuestro parecer, una honda ironía de situación⁶¹³, 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 en la obra analizada poco antes–, 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”⁶¹⁴, en perfecta sintonía con la aceptación vanguardista, pero también posmoderna de la paradoja, la provisionalidad y la inestabilidad. Con toda probabilidad, cabe ver en ella una hermana de la honda ironía situacional que hace del ciego depravado Max Estrella, en *Luces de bohemia*, un ser clarividente:

MAX

¡Para mí, siempre es de noche! Hace un año que estoy ciego. Dicto y mi mujer escribe, pero no es posible.

EL MINISTRO

¿Tu mujer es francesa?

MAX

Una santa del Cielo, que escribe el español con una ortografía del Infierno. Tengo que dictarle letra por letra. Las ideas se me desvanecen. ¡Un tormento! Si hubiera pan en mi casa, maldito si me apenaba la ceguera. *El ciego se entera mejor de las cosas del mundo, los ojos son unos ilusionados embusteros.* ¡Adiós, Paco!⁶¹⁵

Por otra parte, esta obra emblemática del esperpento valleincliniano comparte con la reescritura tomeana de *Pecados griegos* varios aspectos estéticos, empezando por la degradación paródica de configuraciones mitológicas, que caracteriza en *Luces de bohemia* el “espacio vivido”, es

⁶¹³ Basándonos en las aportaciones teóricas de Pierre Schoentjes, consideramos 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 que “confrontado con una disposición peculiar de los hechos en la que lo que se produce contradice de manera flagrante lo que tenía previsto o lo que considera el orden del mundo, el hombre siente siempre una sorpresa” (“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”; *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, lo aleatorio, a cierta lógica y justicia, digamos, “ordenadora”. Añade Schoentjes: “de la misma manera que la ironía verbal juega con una oposición entre el sentido aparente de las palabras y su significación real, la ironía de situación pervierte la relación entre el ser y el parecer de los personajes. Nuestra visión convencional del mundo requiere la identidad de la apariencia y de la realidad y supone que ‘cada oveja con su pareja’. Ahora bien, la ironía es precisamente lo que hace mentir esta verdad” (“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”; *idem*, p. 58).

⁶¹⁴ Usamos aquí la terminología propuesta por Linda Hutcheon en su tipología de 1991 (*Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies*, Toronto, Oxford University Press).

⁶¹⁵ Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, *op. cit.*, p. 125. Subrayamos nosotros.

decir, la espacialización de las aventuras del poeta Estrella y de don Latino. De hecho, los personajes preguntan dos veces en la pieza qué camino están consagrand⁶¹⁶. Su interrogación remite directamente a la temática del vagabundeo, en otras palabras, a lo que podríamos llamar una “epopeya en negativo” u *Odisea* de la miseria, una interpretación que viene corroborada por el carácter antiheroico de los protagonistas y por otra pregunta de Max: “¿Qué tierra pisamos?” (132), que destaca esta idea de odisea en un mar de desgracias, con sus distintas escalas en lugares decadentes de un “Madrid absurdo, brillante y hambriento” (38). En *Luces de bohemia*, por culpa de los mecanismos de la estilización paródica, han desaparecido las islas paradisíacas de la Antigüedad, sustituidas por lugares dantescos tales como cafés llenos de humo, calles agitadas por la protesta y los disparos, antros de estafadores; los reyes, las sirenas, las ninfas y los héroes se han metamorfoseado en prostitutas, seres que no temen ni a Dios ni al Diablo, autoridades corrompidas y suicidas.

Esta perspectiva interpretativa encuentra asimismo una justificación en una réplica de Max en la que se coteja con Homero y Belisario (122), el aedo ciego y el general bizantino cegado por su celoso emperador, Justiniano. La comparación establecida es interesante por más de una razón: es ante todo el lugar en el que se opera una nueva degradación paródica, una suplementaria distorsión humillante. Homero era, según la leyenda, ciego de nacimiento, igual, por otra parte, que otros poetas. En cuanto a Belisario, tras haber llevado una existencia heroica, enteramente consagrada al emperador, fue víctima, en el relato legendario, de los celos de este, que decidió reventarle los ojos para condenarlo a una miseria absoluta. La ceguera de Max Estrella es, en cambio, mucho menos noble, puesto que, como este explica al Ministro, es “el regalo de Venus” (123), en otras palabras, la consecuencia de una enfermedad venérea que hace de él un hombre infiel y vicioso, un personaje muy “fin de siglo”, digno reflejo del espacio preponderante ocupado por la carne en la literatura decadente de finales del siglo XIX.

Además, el cotejo con Homero refuerza la idea de que la ceguera se asocia, como hemos afirmado, con una suerte de poder adivinatorio o, como mínimo, con una clarividencia poco común, perspicuidad que responde también al título evocador elegido por Valle-Inclán y que no es más que una sutil manifestación de la grotesca ironía situacional que nos ocupa.

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

⁶¹⁶ *Luces de bohemia*, op. cit., pp. 74 y 88.

no llega directamente a nuestros oídos⁶¹⁷. El protagonista, Armando Duvalier⁶¹⁸, 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 las estratagemas elaboradas 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 fragilidad⁶¹⁹, con el fin de atraerla hacia él, jugando con los síntomas más impactantes de la afeminación como el don desinteresado de sí mismo⁶²⁰, el sentimiento de soledad e incompreensión, la timidez⁶²¹, la afirmación de una sensibilidad romántica⁶²², la promesa⁶²³ y cierto

⁶¹⁷ Tomeo aplica asimismo la estilización paródica al discurso político, en *La rebelión de los rábanos* –aspecto ya 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*, núm. 13, 2001, pp. 9-46, y que menos nos interesa porque la parodia que implica es más superficial que la del discurso seductor–, así como a la prosa didáctica, en *El nuevo bestiario*, como hemos procurado demostrar en el capítulo 4.4., “Del buen uso de la paradoja y la contradicción”. Este uso de los mecanismos de la parodia lo acerca una vez más a Valle-Inclán que, en *Los cuernos de Don Friolera*, por ejemplo, ofrece a través de los guiñoles “un espejo cóncavo para las formas literarias que van desde el drama clásico de honor y venganza hasta el melodrama neorromántico” (Elzbieta Kunicka, *op. cit.*, p. 131). El gallego parodia, pues, en esta obra, tanto la trama tradicional de la literatura folletinesca del siglo XIX, como la figura del héroe que lava el honor con sangre –el Oteló de Shakespeare, a través de Friolera–, la moral calderoniana –a través del personaje de Tadea– la galantería donjuanesca –a través de Pachequín– y la heroína romántica –a través de Loreta, la esposa–. Cf. Kunicka, *idem*, pp. 131 y ss.

⁶¹⁸ 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?” (55). Ahora bien, Margarita Gautier no es otra que la cortesana tísica de la novela francesa.

⁶¹⁹ Esta expresión nos viene sugerida por Valentina Ponzetto, quien habla del “leurre d’une prétendue fragilité attachante” en *Musset ou la nostalgie libertine*, Genève, Droz, 2007, p. 222.

⁶²⁰ Armando, el cazador apasionado, afirma que abandonaría la selva: “sí, sí, oigo sus susurros y concibo los más locos desvaríos. Tanto es así que no tendría ya el menor deseo de volver a la selva si me asegurasen que cada día puedo pasarme un par de horitas hablando con usted. En efecto, señorita, la selva perdería todo mi interés y usted se convertiría en mi única leona áurea” (57). Añade a continuación con un cierto énfasis: “¡usted es esa mujer ideal por la que estoy dispuesto a sacrificar mi libertad!” (91).

⁶²¹ En los primeros minutos de la “conversación”, se describe así el protagonista: “en realidad soy un tipo tímido que vive encerrado dentro de sí mismo, con la mirada vuelta casi siempre hacia los desolados paisajes de su alma” (15). Explica a Nicolasa que “[...] cada vez que regreso de uno de mis viajes africanos, me siento solo en esta gran ciudad. Hubo una época en la que la tenía llena de amigos. Gente divertida y amable con la que me sentía profundamente identificado. [...] todos aquellos amigos desaparecieron, se esfumaron en sus respectivas magias, y me dejaron solo. Sí, claro, no murieron todos, algunos consiguieron casarse, pero éstos dejaron de importarme. Y yo dejé de interesarles a ellos” (11-13).

En cuanto al motivo de la indiferencia e incompreensión, aparece por ejemplo en las páginas 44 y 45: “[...] a nadie parece preocuparle demasiado el hecho de que viva en medio de tantos riesgos. A mi alrededor, por lo menos hasta hoy, sólo hubo indiferencia y tibieza. ¿Se da cuenta? Usted misma permanece ahora en silencio, sin tratar de consolarme, en cierto modo me está dando la razón. A nadie le importa una higa lo que me pueda pasar”.

⁶²² Armando cuenta que, después de haber matado su primer león, un hombre del poblado empezó a cantar: “fue una canción muy triste, que me puso la piel de gallina. ¿Por qué serán tristes casi todas las canciones bellas, señorita? ¿Puede usted aclararme ese misterio? ¿Por qué las canciones hermosas son casi siempre expresión de un dolor? Recuerdo que oyendo la melopea de aquel hombre se me escaparon algunas lágrimas. ¡Ah, sí, qué momentos

patetismo⁶²⁴. A estas artes les agrega la garantía de su fiabilidad⁶²⁵, la sinceridad⁶²⁶, la hiperbolización de las cualidades del ser amado⁶²⁷, el lirismo, la modestia⁶²⁸ y la confesión⁶²⁹. 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 de 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 él 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 las estratagemas de la seducción y la procacidad de varios pasajes del monólogo. Esta 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

aquellos! Lo único que faltó a mi lado fue una mujer [...] ¿de qué sirven la luna, las estrellas y las canciones, si no tenemos una mujer junto a nosotros o, por lo menos, en el recuerdo? [...] yo soy un romántico (puede incluso que sea uno de los últimos románticos que quedan en este mundo)” (33-34). Acentúa paulatinamente este retrato de hombre sensible y romántico mediante imágenes que remiten al príncipe y la princesa arquetípicos del cuento de hadas.

⁶²³ “¡Le doy mi palabra de que si me da su dirección le enviaré un ramo de rosas rojas y le mandaré esa carta que usted se merece y con la que ha estado soñando desde hace tantos años! [...] recibirá la carta más hermosa que haya recibido nunca una mujer” (39-40).

⁶²⁴ Buenos ejemplos de ello son las declaraciones siguientes: “[...] nací en el seno de una familia acomodada, y [...] pocos días después de cumplir los veinte años una catástrofe inesperada me dejó a un tiempo huérfano y sin apenas bienes de fortuna. [...] Lo cierto es que después del fallecimiento de mis padres, dejé atrás mil recuerdos entrañables y me lancé cargado de ilusiones a la busca de nuevos horizontes” (16). “Y si quiere saber más, señorita, ese número doce que dibujé en un rincón de la cuartilla puede significar también doce besos apasionados, o, si le parece mejor, doce muchachas como usted abiertas a las confidencias de un pobre cazador solitario que se dispone a coger el último avión de su vida, el avión que le conducirá, fatalmente, hasta las fauces de un león de negra melena...” (62-63).

⁶²⁵ “En fin, señorita, prometí que volvería a llamarla a mi regreso de Bolongo y aquí me tiene. Soy un hombre que cumple lo que dice” (10).

⁶²⁶ El cazador recurre varias veces a la expresión “hablar con el corazón en la mano”, por ejemplo, en las páginas 13 y 20.

⁶²⁷ Armando cierra los ojos y afirma: “[...] puedo imaginármela recostada entre suaves almohadones de terciopelo, mientras su mirada de reina [...] vaga errática por las espléndidas madre selvas del jardín” (20). Está convencido de que Nicolasa es la mujer perfecta, la “idolatrada princesa” que “ha conseguido enamorar[le] sin más ayuda que esa voz divina que Dios le ha dado y ese respirar irresistible que tiene [...] cuando se acerca el teléfono a los labios” (91).

⁶²⁸ Son numerosas las ilustraciones de esta tendencia. He aquí una que reúne el arrebato de modestia y el lirismo: “yo soy únicamente un oscuro poeta lírico, un ignorado cazador de leones adscrito a la poesía secreta, un humilde hombre que ha nacido para admirar la belleza a distancia, desde el escondrijo de su mediocridad” (79).

⁶²⁹ “¿Qué sería de los hombres si de vez en cuando no tuviésemos una mujer que escuchase nuestras confidencias? Tengo que confesarle, amiga mía [...], que en este preciso instante, mientras le hablo y sé que usted me está escuchando, siento como si tuviese la cabeza apoyada en su regazo y me estuviese usted pasando dulcemente la mano por la frente” (19). “[...] los hombres como yo (y se lo confieso sin el menor atisbo de vanidad) estamos condenados a sorprender a todo el mundo” (71).

asimismo sobre distintos aspectos de la caza que evocaban la inquietante proximidad de Eros y Thánatos, y parecía excesivamente interesado por la multiplicación de los seres vivientes.

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 contenidos legendarios. 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 grotesco, 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 trascendencia.

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 creemos 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”⁶³⁰ 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 intrascendencia, 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 utopías⁶³¹ en el horizonte, de la misma manera que lo grotesco carnavalesco⁶³²?

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: pensamos en la “Edad de oro”⁶³³, la “sinfonía de las esferas”⁶³⁴ y el “encanto de la poesía”. Estas tres ideas primitivistas son, en nuestra opinión, indisociables y, aunque completamente utópicas, nos remiten a una trascendencia salvada de la parodia, la sátira y la ironía, sinónimo de armonía universal, paz y comunión. Los reflejos distorsionados, grotescos, expresionistas, que salpican la obra del aragonés no pretenden, por lo tanto, hundirnos en la desesperanza, sino estimular nuestras búsquedas de sentido.

⁶³⁰ Usamos este adjetivo con el sentido que le atribuyen los formalistas rusos y Michele Hannoosh en la expresión “desnudamiento del proceso”. Cf. 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, p. 88.

⁶³¹ En esta perspectiva, nos 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”, basándose en las teorías de Vladimir Jankelevitch sobre la ironía (en *L'ironie aujourd'hui: lectures d'un discours oblique*, Mustapha Trabelsi (ed.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, pp. 125-138).

⁶³² Bakhtin escribe al respecto: “degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. [...] No es sólo disolución en la nada y en la destrucción absoluta sino también inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento, donde todo crece profusamente. Lo “inferior” para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un comienzo” (en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, citado por Beatriz Fernández Ruiz, *op. cit.*, p. 159).

⁶³³ Volvemos sobre esta noción en el capítulo 5.4., “Modalidades y propósitos de las reescrituras del mito”.

⁶³⁴ La noción de sinfonía o melodía de las esferas remite a un principio alquimista que Tomeo evoca con más detalles en su novela póstuma *El hombre bicolor* (Barcelona, Anagrama, 2014): “ha cerrado la noche y el firmamento se ha llenado otra vez de estrellas. Los ciclos se repiten una y otra vez. Haga frío o calor, sea verano o invierno, a la noche sigue la mañana y a la mañana la noche. Eso quiere decir tal vez que los hombres y sus problemas no somos tan importantes como creemos. Según mi tía Rosamunda, cada una de esas estrellas lanza al espacio una nota musical que, en conjunto, forman la “Melodía de las Esferas”, y que nosotros los mortales no podemos oírla porque esa melodía es constante, es decir, porque empezó antes del principio de los tiempos y acabará después, cuando en este mundo ya no quede nadie” (58). La alquimia describe un mecanismo divino universal y gigantesco y anima al ser humano a desarrollar sus oídos espirituales para conseguir escuchar su melodía y afinarse con ella.

Sería legítimo, llegados a este punto del razonamiento, indagar la posibilidad de una proximidad con el surrealismo, tan interesado también en resaltar la inoperancia de los axiomas racionales fabricados por el hombre para aprehender la complejidad de su realidad y en elaborar nuevas vías de acceso a la esencia verdadera de los objetos y de los seres humanos. Si bien esta inclinación surrealista por la naturaleza primitiva de las cosas es similar a la tendencia expresionista, se diferencia de ella en su concreción y en los caminos que sigue y entre los cuales pocas veces se manifiesta la estética grotesca. Wolfgang Kayser explica al respecto que

por muy familiar que nos pueda sonar [en la perspectiva de un análisis de lo grotesco] la disolución de la lógica, la unión de lo heterogéneo, la abolición de los órdenes de tiempo y de espacio, la exigencia de lo absurdo, el regreso a lo inconsciente y con ello sobre todo al sueño como fuente de creación, el programa del Surrealismo, sin embargo, se acerca a lo grotesco en una primera instancia para volverse a distanciar en una segunda y definitiva. Porque en la medida en que sus adeptos dejaron de crear a partir de la negación de lo heredado y se confiaron a las diferentes técnicas del automatismo psíquico, comenzaron a aspirar otra vez a un conocimiento nuevo, incluso aunque este sucediera ‘al dictado del pensamiento en la ausencia de todo control ejercido por la razón’ (Breton). Deseaban investigar un nuevo mundo que no les parecía terrorífico o completamente angustioso, sino más bien ‘maravilloso’⁶³⁵.

Tal aclaración pone nítidamente de relieve el hecho de que la unión de los contrarios que André Breton elevaba al rango de ideal absoluto, aunque tenía por objetivo un impacto traumático en el lector-espectador parecido al provocado por el registro grotesco, salvando las distancias, no desemboca en concreciones artísticas que deforman la realidad de manera grotesca. Ello se entiende fácilmente teniendo en cuenta la propensión del surrealismo a seguir intuiciones psíquicas sin permitir que la razón estructurante intervenga en las asociaciones de ideas así elaboradas. Dicha óptica imposibilita con toda lógica el pleno desarrollo de motivos que se basan en una oposición racional continuada, oposición que, como hemos visto en los análisis anteriores, es imprescindible a cualquier expresión grotesca. El principio que Breton presentaba en su manifiesto nunca llegó a cuajar porque ofrecía un grado de oposición demasiado importante frente a otro fundamento clave de la estética surrealista, el de la libertad absoluta, fuera de toda coacción ejercida por la razón.

Cabe sin embargo admitir que pictóricamente hablando encontramos elementos grotescos, por ejemplo en la pintura de Salvador Dalí o de Max Ernst, en las imágenes que combinan la vida y la muerte, lo humano y lo animal, lo blando y lo duro o aún lo interno y lo externo en unos cuerpos de anatomía inestable y extraña. Pero en la literatura surrealista desaparece esta tendencia en beneficio de una confusión no estructurada, que procura alcanzar la esencia de las cosas no a

⁶³⁵ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, pp. 278-279.

través de una deformación del objeto, sino más bien a través de una pulverización arbitraria del mismo.

Además, aunque se observa en la cosmovisión surrealista la presencia de mecanismos distorsionadores como la parodia y la animalización, el efecto buscado por el artista de obediencia surrealista no consiste en la combinación simultánea de sensaciones opuestas, tales como la (son)risa y el temor, el humor y la inquietud o la solemnidad y la procacidad. La recepción del objeto surrealista no produce la impresión de ambigüedad suscitada por lo grotesco expresionista, no provoca la oscilación ni la tensión debidas al contraste que hemos podido resaltar en las prosas kafkianas, valleinclanescas y tomeanas. No puede existir la inversión de las jerarquías en las cuales se apoyan las ilusiones humanas en un universo en el que la noción misma de jerarquía no cabe.

Y, para terminar, el aspecto lúdico, indispensable a las estéticas grotescas, no forma parte de las preocupaciones de los surrealistas. Se observa, eso sí, una mezcla constante de horror y placer en las producciones artísticas pertenecientes al movimiento, pero estas no provocan ningún sentir divertido, recreativo, lo que impide su asimilación al registro grotesco.

Conviene por lo tanto acercar la búsqueda de esencialidad mediante una lente distorsionadora analizada en Tomeo de lo grotesco de veta expresionista y no, como hubiésemos podido entrever, de las desestabilizantes ondas de choque surrealistas.

4.8. Riquezas de la alegoría

A modo de conclusión, quisiéramos abordar de manera muy sucinta un último aspecto característico de los textos expresionistas y, sobre todo, kafkianos, que hemos señalado en el capítulo dedicado a la presentación del ismo afectado y que es observable en la prosa tomeana: la construcción de alegorías polisémicas. Para ilustrar esta propiedad, hemos remitido a *La metamorfosis* de Kafka y a sus innumerables interpretaciones, inventariadas por Stanley Corngold en *The Commentators' Despair: The Interpretation of Kafka's 'Metamorphosis'*. Si bien las narraciones de Tomeo no alcanzan la centena de exégesis propuestas por Corngold, cabe admitir que suscitan siempre varias lecturas diferentes y justificables. Ello se explica por la presencia recurrente de distintos factores que hemos analizado en las páginas precedentes consagradas a las convergencias de la prosa tomeana con el expresionismo.

En efecto, el uso constante de la paradoja, la antítesis y el contraste favorece naturalmente una apertura del texto a la multiplicidad interpretativa e incluso a la contradicción exegética, pero no actúa como única causa de tal riqueza de sentidos. Se combina con las especificidades del

estatus de las instancias narrativas que, en su ambigüedad y polifacetismo fundamentales, juegan con las distancias y los grados de conocimiento, pasando de la proximidad y la complicidad al alejamiento demiúrgico, y mantienen una inseguridad permanente en cuanto a la focalización que eligen. Estos narradores que van de la indiferencia más crasa y la severidad a la (con)fusión con uno de los personajes suelen ofrecer al lector unos finales novelescos y cuentísticos descomprometidos, abiertos a las conclusiones imaginadas por este. Igual que en las creaciones de Kafka, las explicaciones “queda[n] diferida[s] a un después que casi nunca llega”⁶³⁶.

El lector se encuentra así liberado de toda moraleja impuesta y, además, debe debatirse entre posibilidades interpretativas contradictorias. Y la complejidad de su papel no se queda en ello, sino que se ve ampliada por las distintas técnicas de universalización puestas en práctica por el autor: desprendimiento de lo histórico, imprecisión espaciotemporal, protagonistas privados de perfil y de verdadera personalidad. Todos estos datos contribuyen grandemente, no solo a responsabilizar al público lector, invitado de esta manera al autoanálisis, sino también a la polisemia que caracteriza los textos de Tomeo.

En cuanto a la naturaleza alegórica de los relatos, tiene asimismo mucho que ver con esta idea de creación desligada de todo acondicionamiento individualizante –lugar, fecha, especificidades identitarias, etc.– que se afirma como una alusión no disfrazada a la figura del hombre universal expresionista⁶³⁷. A protagonista colectivo, sentido de alcance colectivo y, en consecuencia, alegórico o, para expresarlo con las palabras del experto, “significación superior englobadora de naturaleza alegórica”⁶³⁸.

Evidentemente, dicha propensión a la alegoría es muy marcada en los textos más breves del autor, es decir, en sus microrrelatos, fábulas y cuentos, como hemos podido comprobar, por ejemplo, en *Patíbulo interior* o *Bestiario* y *El nuevo bestiario*. Ello se explica por la necesidad de crear una sorpresa final capaz de tener un impacto relampagueante en el lector y por la concisión que empuja a una práctica incesante de la elipsis sugestiva. En esta perspectiva, los textos que llenan, entre otros, los volúmenes de *Historias mínimas*, *Problemas oculares*, *Cuentos perversos* y *Los nuevos inquisidores* son muy ilustrativos puesto que suscitan invariablemente una cogitación que desemboca en diferentes lecturas posibles.

Sin embargo, el fenómeno alcanza asimismo las novelas y muy particularmente *La ciudad de las palomas*, una creación que, como veremos adelante, presenta confluencias llamativas con el

⁶³⁶ Leopoldo La Rubia de Prado, *op. cit.*, p. 257.

⁶³⁷ La universalización del personaje, suerte de alma colectiva, constituye un elemento determinante a la hora de acercar un artista, Tomeo en este caso, al expresionismo e impide su asimilación con el surrealismo –en este aspecto específico–, centrado en un “sujeto soñador” concreto y bien identificado (cf. José Luis Calvo Carilla, *La vanguardia emocional. La literatura española ante la Europa de entreguerras. 1918-1936*, Zaragoza, Eclipsados, 2009, p. 319).

⁶³⁸ José Luis Calvo Carilla, *La mirada expresionista*, *op. cit.*, p. 70.

surrealismo y la estética de lo fantástico⁶³⁹. Es, a pesar de todo, imprescindible mencionarla aquí por ser, en nuestra opinión, una de las más brillantes concretizaciones del carácter alegórico y polisémico de las narraciones tomeanas. El relato parte de las premisas clásicas del género de la ciencia-ficción, a saber, la aparición repentina de un universo inexplicable que, en *La ciudad de las palomas*, consiste en la evaporación misteriosa de todos los habitantes de una aglomeración durante la noche. Los únicos supervivientes de la desaparición son Teodoro, el protagonista humano de la obra, y unas cuantas palomas que van a constituir su principal foco de preocupación. La convivencia de todos desemboca, al final de la novela, en una guerra sin piedad y en el sacrificio programado de los volátiles.

La novela, temáticamente hablando, se refiere entonces al fantasma colectivo del abandono y, en este sentido, ilustra a través de la ficción un inconsciente compartido propio de la especie humana. No obstante, pese al carácter futurista evocado, la narración queda enmarcada en una tradición literaria muy antigua a la que el autor alude mediante el epígrafe, la de la alegoría animal de índole catequística. De hecho, la cita que encabeza la obra procede del *Fisiólogo* y explica: “El dragón es enemigo de las palomas, pero teme al árbol en que ellas viven” (7).

La presencia de esta afirmación enigmática a modo de preámbulo a un relato orientado hacia la ciencia-ficción no puede sino llamar la atención por el contraste extraño que crea. En un primer momento, nos invita a no considerar a los animales de la obra como meros personajes secundarios y les confiere de entrada un rol primordial gravado de una carga alegórica indiscutible. En efecto, el *Fisiólogo* nos remite a todo un conjunto de obras literarias basadas en el desarrollo de un complejo entramado simbólico que, mediante imágenes sacadas de la naturaleza y de la fantasía, explican y vuelven más palpables conceptos tradicionales de la fe cristiana. Estas zoologías espiritualizadas proponen por lo tanto encarnaciones animales de nociones teológicas con objeto de testificar un determinado número de verdades espirituales. Explica al respecto Arnaud Zucker, hablando del *Fisiólogo* mismo, que:

las principales situaciones zoológicas puestas en escena por la recopilación son relacionales: las relaciones familiares, la sexualidad y las antipatías entre especies. Pero el objetivo central del volumen es catequístico y su autor se interesa por la realidad natural (y a veces fabulosa) de los animales solo porque expresa una realidad espiritual y puede servir de modelo moral para el Cristiano. La parte exegética sobre el animal puede de hecho desarrollarse en dos direcciones no exclusivas: la de la exhortación moral y la de la enseñanza teológica. Lo que equivale a darles a los animales un doble alcance y un doble valor: el de pedagogo y el de prueba de la verdad cristiana. Los principales temas religiosos

⁶³⁹ Cf. el capítulo 5.2., “Alucinaciones, choques de perspectivas y provocaciones”. Seguimos la edición de 1990 por Anagrama (Barcelona).

que estas situaciones animales permiten ilustrar son la resurrección, el ayuno, la pasión, la castidad y la lucha contra el mal⁶⁴⁰.

En consecuencia, las palomas tomeanas resultan ser las dignas descendientes de sus congéneres cristianas, que, ellas solas, simbolizan en los bestiarios devotos varias virtudes del creyente, tales como la fidelidad, la pureza, el arrepentimiento, la meditación, el candor, la dulzura, etc. Apoyándose en estas cualidades, los volátiles mencionados por el *Fisiólogo* se erigen como uno de los principales símbolos cristianos⁶⁴¹ y se oponen a la figura predatoria del dragón, emblema evidente del diablo maléfico y de la discordia, que intenta por todos los medios aniquilarlos. En cuanto al árbol citado por el intérprete de la naturaleza, se trata del conocido peridexión, o paradixión, símbolo del Espíritu Santo o de la Iglesia, que protege y nutre las palomas y cuya sombra asusta al dragón.

El lector se sume pues en la novela de Tomeo con toda esta carga simbólica en mente y con la plena conciencia de la relevancia de esta presencia animal. Mas cuán grande es su sorpresa cuando descubre que la aplicación del esquema interpretativo tradicional, anunciado por el epígrafe, no es posible y que incluso hace falta invertirlo para que la narración tenga sentido. El autor juega entonces con unos valores simbólicos aparentemente cristalizados por la tradición y el paso del tiempo y resemantiza las distintas entidades que aparecen en su relato. Es así como Teodoro, una figura casi angelical que puede ser identificada con el santo del mismo nombre, mártir cristiano que, en el siglo IV, prendió fuego al templo pagano de Cibeles en Amasea (Turquía), es un ser ambivalente, que oscila entre las imágenes del creyente fervoroso y de la entidad maléfica, al aparecer como un estratega cruel decidido a matar a las palomas y a imitar a la serpiente bíblica para conseguirlo⁶⁴², como un hombre humillado por su padre y sus colegas de trabajo, que se refugia en el alcohol y el diálogo con los muertos. Y las palomas no se quedan a la zaga, todo lo contrario, ya que de símbolo admitido de la perfección cristiana, se metamorfosean en representantes inquietantes del universo maléfico, antiguamente ilustrado por la figura del

⁶⁴⁰ Arnaud Zucker (ed.), *Physiologos, op. cit.*, p. 11: “les principales situations zoologiques mises en scène par le recueil sont relationnelles: les rapports familiaux, la sexualité et les antipathies entre espèces. Mais l’objectif central de cet ouvrage est catéchétique et son auteur ne s’intéresse à la réalité naturelle (et parfois fabuleuse) des animaux que parce qu’elle exprime une réalité spirituelle et peut servir de modèle moral pour le Chrétien. La partie exégétique sur l’animal peut en effet se développer dans deux directions non exclusives: celle de l’exhortation morale et celle de l’enseignement théologique. Cela revient à donner aux animaux une double portée et une double valeur: celle de pédagogue, et celle de preuve de la vérité chrétienne. Les principaux thèmes religieux que ces situations animales permettent d’illustrer sont la résurrection, le jeûne, la passion, la chasteté et la lutte contre le mal”.

⁶⁴¹ Según Zucker, “la paloma, ella sola, es un mundo, un mapa completo de la geografía de los valores y de la historia cristianos. Equivalente religioso del escudo de Aquiles en Homero, es un emblema completo, un microcosmos, el espejo del mundo” (“à elle seule la colombe est un monde, une carte complète de la géographie des valeurs et de l’histoire chrétiennes. Équivalent religieux du bouclier d’Achille chez Homère elle est un emblème complet, un microcosme, le miroir du monde”, *idem*, p. 207).

⁶⁴² Véase el capítulo 32 de la novela y, más específicamente, la página 109.

dragón⁶⁴³, en “ratas con alas”⁶⁴⁴ que tienen “el cielo prohibido” (22), igual que Lucifer, el ángel de luz expulsado del paraíso.

Sirviéndose una vez más de su espejo distorsionador, el autor rompe el esquema tradicional que esperábamos, animándonos así implícitamente a releer varias veces su texto en busca de todos los indicios y las articulaciones sutiles que serían susceptibles de justificar la pertenencia de los personajes humanos y animales a un “bando” u otro del mundo espiritual. Pero más allá del proceso de resemantización de los sujetos, Tomeo reproduce la astucia del final abierto⁶⁴⁵ y desarrolla a lo largo de la obra el campo semántico del “mundo al revés”, lo que le permite hacer hincapié en el carácter fundamentalmente abierto del signo, a la manera de los surrealistas, a pesar del peso de una larga tradición simbólica.

Es así como el narrador de *La ciudad de las palomas*, tras un primer aviso precoz —“hoy, sin embargo, las cosas van a ser distintas” (10)—, señala que Teodoro no sabe en “qué términos [...] va a establecerse a partir de hoy [su] relación con este mundo” (25), ya que han cambiado todos los parámetros habituales de la realidad —la ciudad está desierta y las palomas persiguen al personaje como si fuesen “perros de presa” (26)—. Teodoro se identifica con el “protagonista de una vasta tragedia universal” (47) y, en sueños, declara ante su padre que le gustaría “restablecer el orden de un Universo desquiciado” (48). Más adelante, toma la decisión de “cuantificar la materialidad de todo lo que le rodea (casas, balcones, ventanas, chimeneas, farolas, árboles) [...] para ubicarse debidamente en su nueva realidad”, en este “nuevo orden de cosas” (102); se esfuerza en “apresar por la vía del número un mundo que, en buena parte, le han escamoteado” (60) e incluso llega a preguntarse si “se ha[n] trastocado también las leyes del cielo” (117). Todas estas referencias a un universo trastornado, combinadas con la desazón del personaje, esbozan efectivamente una imagen de inestabilidad del signo que recuerda, en segundo plano, la percepción surrealista del objeto como una cosa en movimiento, una entidad emancipada y privada de valor referencial previo. No obstante, la confluencia se detiene en esta constatación, puesto que esta liberación del signo utiliza en el surrealismo medios de expresión muy diferentes de los escogidos por Tomeo. De hecho, este nos propone al respecto una reflexión consciente, verbalizada y racional, mientras que los adeptos del ismo bretoniano se dejan inspirar por su

⁶⁴³ Sobre la inversión del símbolo, véase el artículo de Jean Tena, “La inversión de un símbolo: las palomas maléficas de Javier Tomeo (*La ciudad de las palomas*, 1989)”, en *Les Figures du mal au XX^{ème} siècle*, *Hispanística XX*, Centre d’Études et de Recherches hispaniques du XX^{ème} siècle, Université de Bourgogne, 2005, pp. 213-219. No interviene en *La ciudad de las palomas* el aspecto venusiano que la paloma adquirió simbólicamente en la cultura clásica —amor erótico y voluptuosidad, elementos mencionados de paso por el protagonista (pp. 68 y 111)—, centrándose toda la atención del autor en el trabajo sobre las facetas cristianas del emblema.

⁶⁴⁴ La expresión es de Tomeo y aparece en el artículo de Tena (*idem*, p. 216).

⁶⁴⁵ “Sobre la ciudad, sobre los ojos centelleantes de las palomas prisioneras, brilla el cuerno de la luna en cuarto menguante. Hace cinco o seis días Teodoro la vio en cuarto creciente. Puede que se hayan trastocado también las leyes del cielo, piensa. Y apenas acaba de pensar eso decide prender fuego a la casa de las palomas. Lo hará mañana, apenas amanezca” (117).

inconsciente espontáneo y ofrecen al lector un material bruto en el que las asociaciones de palabras no obedecen a reglas específicas. Las consecuentes ilustraciones y concreciones de la emancipación del signo son, pues, diferentes por completo, pero tienen la ventaja, tanto una como otra, de servir de aliciente para que el lector invierta más energía en la interpretación de los enigmas asociativos, nuevas metáforas y alegorías que descubre.

El mundo al revés tomano nos invita, pues, en un segundo momento, a multiplicar las lecturas posibles de esta ciudad casi vacía, ocupada por un solo superviviente y un batallón de palomas monstruosas. La primera pista factible es la de la parábola sobre la soledad del hombre contemporáneo, un aislamiento tan intenso que es capaz de provocar la ilusión y la paranoia de Teodoro. La segunda interpretación posible consistiría en considerar la narración como una fábula sobre la ambigüedad y la inestabilidad, a través de las inversiones y ambivalencias simbólicas, y su difícil gestión en la vida cotidiana. También sería legítimo orientar el análisis hacia contenidos de tipo metaliterario y ver el relato como una metáfora del proceso de la escritura narrativa y de la relación peculiar que nace y evoluciona, a veces hasta el odio, entre un autor y sus temas o sus personajes⁶⁴⁶. Varios fragmentos de la novela sugieren que sería asimismo posible entender la historia de Teodoro y las palomas maléficas como una alegoría de la maldad humana y de la necesidad de un nuevo Diluvio. El enfrentamiento entre un hombre cruel y unos volátiles que representan “lo peor de [la gente desaparecida] disimulado bajo un montón de plumas” (77) da la impresión de ser la última etapa de la destrucción masiva de toda forma de vida, puesto que el Arca de Noé parece haberse ido ya:

[Teodoro] se desliza sin necesidad de pedalear por el último tramo de la Alameda de Santoro que le lleva hasta la entrada principal del Parque Zoológico. La puerta está abierta. Deja la bicicleta apoyada contra la verja y empieza a caminar lentamente por delante de las jaulas vacías. El viento, que no deja de soplar, riza el estanque de los flamencos rosa y levanta remolinos de polvo en el foso de los leones.

No queda ni una sola fiera. Ni un ave exótica. Se fueron siguiendo a los hombres. El león con la leona, el tigre con la tigresa, el elefante con la elefanta. Agrupados por parejas, como en los viejos tiempos, salieron del parque en busca de una nueva Arca de Noé.

(55)

Y para terminar esta lista, no exhaustiva evidentemente, podría analizarse la novela como una alegoría de la necesidad humana de volver a cierto primitivismo, en otras palabras, de desprendernos de todos nuestros códigos y parámetros racionales fijados de antemano, incluso

⁶⁴⁶ Jean Tena pone asimismo de relieve estas tres interpretaciones (*art. cit.*; véase asimismo, del mismo autor, “Una novela a las puertas del futuro: *La ciudad de las palomas* de Javier Tomeo”, *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, tomo V, núm. 2, otoño de 1992, pp. 77-82), pero no las que siguen. La referencia al proceso de escritura se encuentra alentada por las primeras líneas del último capítulo de la novela, que mencionan una extraña “torre de marfil” (114) susceptible de remitirnos a la imagen del escritor, del artista o del intelectual que se aíslan para crear.

de nuestros símbolos tradicionales, para recobrar una existencia intuitiva en la que se puede soñar y elaborar “hermosas fantasías” (102)⁶⁴⁷.

Todas estas potencialidades interpretativas hablan por sí mismas, creemos, y subrayan hasta qué punto la alegoría adquiere en la prosa tomeana una amplitud de espectro que no tiene nada que envidiar a la de los relatos kafkianos.

⁶⁴⁷ En un momento dado, Teodoro interpreta su nueva situación de manera optimista: “[...] puede señalar el principio de un nuevo orden de cosas. Le han cortado la luz, y le han condenado a las largas noches cuaternarias, pero se consuela pensando que fue precisamente durante esas noches oscuras e interminables, pobladas de aullidos, cuando sus antepasados aprendieron a soñar y a tejer sus más hermosas fantasías” (102).

5. Ecos del surrealismo

5.1. Proyecciones y consecuencias de una automatización de la escritura

Según la definición liminar de Breton que hemos transcrito unas páginas atrás, el automatismo psíquico constituye la base de todo el edificio surrealista¹ e implica, tal como su descripción en el ámbito de la psicología admite, una ejecución espontánea de actos en la que no interviene la reflexión consciente del sujeto, en otras palabras, una apertura completa a los azares de la inspiración. En la esfera artística, la transposición de esta idea es problemática porque va en contra de varios principios estéticos y comunicativos imprescindibles a toda forma de arte que quiere ser accesible. Desemboca no obstante en técnicas expresivas que se esfuerzan por dejar de lado los imperativos de la razón, de la objetividad y del orden civilizatorio, y por buscar la libertad fuera de toda noción de control. Para el poeta –y, más globalmente, el escritor–, la práctica del automatismo lleva a una escritura liberada de las exigencias literarias, es decir, a una redacción muy individualista que huye de la *doxa* impuesta por el canon que corresponde a cada género literario –el poema, el cuento, la novela, la autobiografía, etc.– para sumirse mejor en el libre andar de la imaginación personal². Las consecuencias de tal sumisión a los dictados del ser primitivo oculto en cada uno son principalmente dos: el escritor se sitúa de grado en una posición de desafío permanente al discurso dominante, encarnado por los más ilustres representantes del canon, y, a través de producciones rebeldes a toda autoridad, censura y lógica racional, desestabiliza y provoca al lector acostumbrado a un tipo de discurso predeterminado, alejándose de manera radical de su horizonte de expectativas rutinario, asentado en la tradición literaria. En ambos casos, el automatismo psíquico responde al criterio revolucionario propio del surrealismo y es fuente de libertad, como bien explica Michel Carrouges, un fervoroso defensor de los principios surrealistas, al cotejar la escritura automática con el funcionamiento del sueño:

la función esencial del sueño, tanto si se ejerce masivamente en los ensueños del sueño, como si interviene en la vigilia para facilitarle a la conciencia el flujo de palabras e imágenes en el que beberá, es ante todo, quizás, afirmar la libertad del hombre con respecto a las cosas. Es paradójico, a primera vista, pretender que el automatismo en el sueño o en la escritura es ante todo una función de libertad, pero tal contradicción se explica muy bien en cuanto notamos que este

¹ “SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (André Breton, “Manifiesto del Surrealismo (1924)”, en *Manifiestos del Surrealismo*, *op. cit.*, p. 34).

² Señala al respecto Cyril Brian Morris: “ninguna palabra, tema o modo de escritura merecía el respeto automático de los surrealistas, quienes buscaban librarse de los imperativos literarios a través de la escritura automática, la narración de los sueños o el uso de palabras groseras y expresiones coloquiales” (*El surrealismo y España*, *op. cit.*, p. 138).

automatismo es interior y subjetivo, de tal manera que permite en cierta medida al hombre escapar de los automatismos exteriores³.

Así pues, tanto el sueño como la escritura automática tienen para los surrealistas la capacidad de romper las cadenas externas del ser humano –vida cotidiana consciente, existencia social y preceptos literarios–, aunque encierran a su vez un abandono de la voluntad a fuerzas misteriosas incontroladas y, en consecuencia, una sumisión a fenómenos inconscientes.

Evidentemente, esta aspiración a una expresión libre no es exclusiva de un surrealismo nítidamente inspirado en el psicoanálisis freudiano y tiene antecedentes históricos que se remontan, entre otros, como señala Carrouges⁴, a Platón y su gran diálogo socrático, *Fedro*:

[...] al delirio inspirado por los dioses es al que somos deudores de los más grandes bienes. Al delirio se debe que la profetisa de Delfos y las sacerdotisas de Dodona hayan hecho numerosos y señalados servicios a las repúblicas de la Grecia y a los particulares. Cuando han estado a sangre fría, poco o nada se les debe. [...] puedo invocar el testimonio de los antiguos, que han creado el lenguaje; no han mirado el delirio como indigno y deshonesto [...] el delirio, que viene de los dioses, es más noble que la sabiduría que viene de los hombres; y los antiguos nos lo atestiguan.

[...] Hay una tercera clase de delirio y de posesión, que es la inspirada por las musas; cuando se apodera de un alma inocente y virgen aún, la trasporta y le inspira odas y otros poemas que sirven para la enseñanza de las generaciones nuevas, celebrando las proezas de los antiguos héroes. Pero todo el que intente aproximarse al santuario de la poesía, sin estar agitado por este delirio que viene de las musas, o que crea que el arte sólo basta para hacerle poeta, estará muy distante de la perfección; y la poesía de los sabios se verá siempre eclipsada por los cantos que respiran un éxtasis divino⁵.

Platón subraya en este discurso de Sócrates la pertenencia de la inspiración poética a la misma clase de delirios nobles que la profecía de procedencia divina. Ambas se sitúan más allá del arte humano y constituyen una expresión superior de lo celestial a través de la baja materia terrestre. El poeta, en su pureza e inocencia, desempeña el papel de médium y facilita la explicitación de voces límbicas, perfectas en su sabiduría pero inaudibles para gran parte del género humano, insertándose así en la gran tradición del *enthousiasmós*.

³ Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, París, Gallimard, 1950, p. 150: “la fonction essentielle du rêve, soit qu’elle s’exerce massivement dans les songes du sommeil, soit qu’elle intervienne dans la veille pour fournir la conscience du flux de mots et d’images où celle-ci puisera, est avant tout, peut-être, d’affirmer la liberté de l’homme par rapport aux choses. Il est paradoxal, à première vue, de prétendre que l’automatisme dans le songe ou dans l’écriture est avant tout une fonction de liberté, mais cette contradiction s’explique fort bien dès lors qu’on remarque que cet automatisme est intérieur et subjectif, en sorte qu’il fait échapper l’homme en une certaine mesure aux automatismes extérieurs”.

⁴ Michel Carrouges, *idem*, pp. 152 y ss. Desgraciadamente, Carrouges no cita el fragmento del *Fedro* de Platón que, en nuestra opinión, más interés tiene en la perspectiva de una historia de la escritura automática. Lo reproducimos a continuación en el cuerpo del texto.

⁵ Platón, *Fedro*, en Patricio de Azcárate (ed.), *Obras completas de Platón*, tomo II, Madrid, 1871, pp. 288-290. Texto reproducido en Internet, <<http://www.filosofia.org/cla/pla/azc02261.htm>>.

En cuanto al artista surrealista retratado por Breton, recupera esta función mediúmnica de mensajero de los reinos invisibles y el papa del ismo parisino es el primer intelectual que se arriesga a teorizar la técnica de la expresión automática en los años 20, apoyándose en los descubrimientos médicos de Freud. Es interesante señalar que Breton trae a colación, en su primer *Manifiesto del surrealismo* (1924), un fragmento de la novela de Knut Hamsun, *Hambre*, que reproducimos aquí casi íntegramente porque constituye un vínculo indirecto significativo entre el surrealismo y Tomeo, puesto que el oscense solía citar la obra del noruego como una de sus lecturas determinantes⁶:

de repente se me ocurren un par de buenas frases para un esbozo, un folletín, hermosos golpes de suerte lingüísticos que jamás se me habían ocurrido antes. Permanezco tumbado repitiendo esas palabras para mis adentros y las encuentro excelentes. Al cabo de un rato llegan otras; de repente estoy despejadísimo y me levanto a coger papel y lápiz de la mesa situada detrás de mi cama. Era como si una vena hubiera estallado dentro de mí, una palabra sigue a otra, ordenándose dentro de un contexto, creando situaciones; una escena sigue a otra, las acciones y los diálogos brotan en mi cerebro y me siento invadido por una maravillosa sensación de bienestar. Estoy escribiendo como poseso, llenando página tras página sin un momento de descanso. Las ideas me llegan tan repentinamente y siguen afluyendo en tal abundancia que pierdo infinidad de cosas secundarias porque no me da tiempo a anotarlas, aunque pongo todo mi empeño. Continúan desbordándose, estoy rebosante de materia y cada palabra que escribo se me pone en la boca.
¡Dura, bendito sea! ¡Lo que dura este maravilloso momento! Tengo sobre mis rodillas quince o veinte hojas escritas cuando por fin me detengo y dejo el lápiz⁷.

Volvemos a encontrar en este ejemplo llamativo un caso de inspiración repentina y de abandono positivo del poeta a enigmáticas voces interiores que le dictan sus frases sin que intervenga ningún mecanismo de control ni de refreno. El escritor entra en una especie de trance cercano al éxtasis místico y obedece a la necesidad de expresión de esta entidad que lo posee literalmente.

Ahora bien, es precisamente en esta pérdida del dominio racional y esta dependencia de la voz subconsciente de las musas como Tomeo confluye de manera más intensa con los principios surrealistas postulados por Breton. Explicaba a Nina Molinaro en 2002:

cuando yo empiezo a escribir, caigo un poco en un estado de trance. Podría decirte incluso que dibujo lentamente la primera letra, para darme tiempo a pensar cuál será la segunda. No sé lo que va a pasar. Van surgiendo los detalles. Escribo, como los surrealistas, a base de automatismos psíquicos. Poco a poco

⁶ El escritor mencionó varias veces *Hambre* (1890), además de *Pan* (1894), en las charlas que tuvimos con él en los últimos años de su vida. El nombre del escritor noruego aparece asimismo en algunas publicaciones, tales como un encuentro digital del 2 de agosto de 2001 publicado en la web de *El Mundo* (<<http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2001/08/196>>), la última entrevista publicada por *Quimera* en junio de 2013 (Iván Humanes, *art. cit.*, p. 9) o aún la necrología escrita por Carles Geli ("Muere Javier Tomeo, un monstruo literario", *art. cit.*).

⁷ Knut Hamsun, *Hambre*, Kirsti Baggethun y Asunción Lorenzo (trad.), Madrid, Ediciones de la Torre, 2004, p. 54. Breton incluye este fragmento en el primer *Manifiesto del surrealismo* (*op. cit.*, Andrés Bosch (ed.), p. 31, nota 9).

van configurándose los personajes y por fin, cuando menos lo espero, encuentro el sentido de la historia. Repito lo que dije al principio: dibujo un paisaje literario, pero son mis personajes los que eligen sus caminos. En últimas instancias, claro está, yo soy el único responsable de lo que suceda. Lo que quiero decir es que no me interesan los planteamientos decimonónicos, los argumentos minuciosamente concebidos de antemano, en los que el autor ya conoce a todos sus personajes, sus edades, sus virtudes... y sus pecados más ocultos. Mis personajes, por el contrario, nacen sin forma, se hacen poco a poco, y de vez en cuando tienen reacciones inesperadas, en cortocircuito, que no afectan los estados superiores de la mente, que algunas veces llegan a sorprenderme. Actúan de una manera impulsiva⁸.

En otras palabras, el proceso de escritura tomeano empieza con la renuncia a una reflexión objetiva, pausada y estructurada, y el abandono a una forma de vacío, de azar y de comunión con materiales ocultos de la psique. El autor parece abandonar toda pretensión de paternidad literaria racional y dejarse guiar de una palabra a otra, de una frase a otra, de una página a otra, por un instinto creador y luego por unos personajes que se han independizado de él, aunque admite que la responsabilidad final del texto le incumbe. Es, por otra parte, lo que declaraba unos años antes —en 1997—, en uno de los artículos que mejor y más detalladamente describe su poética, titulado “La creación literaria como proceso alquímico”:

cuando cojo a mis personajes, ya no les abandono hasta el final, pero no tengo, al principio, una idea muy clara de lo que va a suceder, es decir, de lo que va a pasar. No escribo, como hacen otros compañeros, con un argumento planificado de antemano y con unos personajes preconcebidos. Me abandono, por el contrario, a mis sentimientos, escribo a base de automatismos psíquicos (coincido aquí con los surrealistas) y son los propios personajes (por lo general, dos, enfrentados en un diálogo, o uno, dialogando con su propia sombra) quienes, a fin de cuentas, se van haciendo a sí mismos y configurando a su alrededor su propio entorno.

[...] Son ellos, por lo tanto, quienes trazan sus propios caminos, quienes deciden sus propias trayectorias vitales. Muchas veces tienen [...] reacciones en cortocircuito que responden, seguramente, a oscuras motivaciones que merecerían ser puestas al descubierto y analizadas en el gabinete de un psicoanalista. Puede que suceda siempre lo mismo cuando el autor, como creo que es mi caso, se somete gozosamente a procesos oníricos y escribe, sobre todo, a base de intuiciones, de automatismos psíquicos. Diciendo todo eso, claro está, no pretendo [sic] responsabilidades. Yo, de algún modo, estoy en todos y cada uno de mis personajes. Son mis emanaciones sentimentales. Emanan de mí en estado gaseoso. La forma que adopten finalmente depende de los vientos que soplen en aquel momento. Vientos que yo, evidentemente, no desencadeno y del que [sic], de algún modo, puedo ser tan víctima como ellos. En este sentido, pues, podríamos decir que mis novelas son preterintencionales, que van más allá de lo que me propuse al escribirlas⁹.

⁸ Nina L. Molinaro, *art. cit.*, pp. 604-605.

⁹ Javier Tomeo, “La creación literaria como proceso alquímico”, en Anthony Percival (ed.), *Escritores ante el espejo, op. cit.*, p. 155.

Se trata de una idea que Tomeo confirmará a Iván Humanes unas semanas antes de su desaparición, al declarar:

primero siempre la imagen, luego lo que pasa es que visualizo estos fenómenos. Como te digo, escribo a base de intuiciones, y te podría decir que cuando empiezo a escribir no sé qué voy a hacer. Sé que va a ser una obra 'rarita', entre comillas, pero no sé qué voy a hacer. 'A los personajes los planto y son ellos los que eligen los caminos', entre comillas también: en definitiva, el único responsable de lo que hacen soy yo; pero, en cierto modo, me abandono a un proceso onírico. Y los personajes van por donde les da la gana. Muchas veces ni siquiera sé qué voy a escribir. Pongo 'el' y luego 'hombre', y luego ya, poco a poco, quedo determinado por las palabras que ya he escrito y sigo un camino¹⁰.

Las nociones de automatismo psíquico y de onirismo están, pues, innegablemente vinculadas a la obra de Tomeo. Dan prueba de ello las declaraciones citadas, que nos facilitan indicios de la proximidad ideológica del autor aragonés con uno de los principales preceptos del surrealismo. Pero, además de esta relación estética, las palabras del escritor ponen de relieve la impronta de las teorías freudianas sobre la pulsión y el inconsciente en toda forma de escritura automática, tal como se notaba ya en los escritos de Breton. Parece de hecho imposible desligar el automatismo psíquico y la espontaneidad de la referencia al mundo inconsciente revelado por el médico vienés, como bien dejan entrever los fragmentos siguientes, sacados de la poética tomeana editada por Percival y de la entrevista concedida a Dalmau en el año 1990:

lo curioso es que esos personajes se escapan algunas veces a mi control y se manifiestan un poco como ellos quieren. Eligen sus propios caminos. Son frutos de mis ensoñaciones y afloran al exterior libres de condicionamientos y prejuicios. Como los entes de ficción de Unamuno, también ellos se rebelan. No son pues, casi nunca, personajes en quienes se exteriorice ese YO consciente, civilizado, urbano, social, acomodaticio, pragmático, contemporizador que es el que se manifiesta por lo general en la gente considerada normal. Son, por el contrario, personajes en los que, una vez que han conseguido burlar la vigilancia del SUPER YO (recordémoslo, censor refinado que permanece siempre en la puerta de nuestro confín anímico), se manifiestan de una forma instintiva, atávica, antisocial, o, simplemente, haciendo o diciendo precisamente lo contrario de lo que se esperaba o de lo que resultaría lógico. Personajes con reacciones en cortocircuito, es decir, con reacciones en las que no intervienen antes los estados superiores de la mente y que se corresponden con mi forma de escribir, que, como he dicho antes, no se ajusta a unos esquemas prefijados de antemano¹¹.

[...] escribo con muy pocas inhibiciones. Lo que se manifiesta en mis personajes, y que Dios les perdone por ello, no es el yo cotidiano y consciente, sino el ello atávico, primitivo e irracional. El Super-Yo de mis criaturas de ficción está siempre medio dormido¹².

Tomeo percibe pues un vínculo estrecho entre su propia práctica literaria instintiva y el comportamiento pulsional de sus criaturas de papel, explicando que tanto él como sus

¹⁰ Iván Humanes, *art. cit.*, p. 6.

¹¹ Anthony Percival (ed.), *op. cit.*, pp. 154-155.

¹² Miguel Dalmau, *art. cit.*, p. 31.

protagonistas imponen un estado de hibernación al superego, este “censor refinado que permanece siempre en la puerta de nuestro confín anímico”. Tanto el artista como sus personajes imponen el silencio a este elemento de la estructura psíquica individual que desempeña respecto del yo el papel de modelo idóneo, de censor, de juez y se opone a las pulsiones y los deseos. Neutralizan, por su radical libertad expresiva, la censura moral interna que Freud identifica con el instinto de muerte por sus aspectos exigentes, punitivos, rígidos y severos, que el niño desarrolla muy temprano a través de la identificación con la *imago* de sus padres.

Esta escritura fundamentalmente impulsiva de Tomeo debe ser aprehendida en su contexto estético y psicoanalítico porque, privada de este segundo plano, tiende a reducir la obra de nuestro autor a una mera red de reiteraciones y a una carencia imaginativa, cuando, en realidad, las recurrencias resultan de la expresión de obsesiones inconscientes o semiconscientes y de una búsqueda de adecuación sincera con motivos solapados de la psique humana. Sin referencia al surrealismo y a los mecanismos del inconsciente, el exégeta se encuentra confinado en los límites de la interpretación centripeta, de la que emanan las críticas más acerbas que Tomeo recibió a lo largo de su carrera.

La complejidad de esta relación que une el autor al automatismo escritural aparece en toda su hondura en el importante contenido metaliterario de una obra que ya hemos analizado parcialmente y que merece que volvamos a considerar en la perspectiva aquí estudiada: *El gallitigre*. En efecto, varios párrafos de la novela remiten a esta práctica poco ortodoxa de la redacción, dando así más peso a las aseveraciones de Tomeo que hemos traído a colación, empezando con la presentación, en las páginas iniciales de la obra, de la fantasía como una vía de escape frente a las actitudes “insoportables” (15) del vecindario y a la soledad¹³. El narrador —que, no olvidemos, es escritor— se refugia en universos imaginarios¹⁴ y se sumerge en una mente hiperactiva, capaz de pensar en una multitud de cosas desconectadas unas de otras, o mínimamente relacionadas, en un lapso temporal muy breve. El segundo párrafo de la página 16 es revelador de esta tendencia narrativa a seguir automáticamente las evoluciones irregulares del pensamiento, sin preocuparse por conexiones eventuales entre las ideas:

por suerte, dispone de su fantasía. Gracias a ella, puede crear sus propios mundos y fugarse por paisajes inventados. Mientras el payaso languidece y Matías, formando bocina con las manos, llama a su león, el narrador reflexiona a propósito del miedo y llega a la conclusión de que el amor y el miedo no comen

¹³ “Cuando el violín [de uno de los vecinos] enmudece el narrador regresa a la realidad y advierte una vez más la triste situación en la que se encuentra: vive rodeado de unos vecinos a los que ni siquiera conoce y que, en cierto modo, podrían ser sus enemigos. Las vecinas se pasan las mañanas tarareando canciones insoportables y a uno de los vecinos, precisamente el del piso de arriba, le ha dado por aprender a tocar el violín. De nada sirve que cierre las ventanas porque los ruidos atraviesan las paredes” (*El gallitigre*, *op. cit.*, pp. 15-16).

¹⁴ “Por suerte, dispone de su fantasía. Gracias a ella, puede crear sus propios mundos y fugarse por paisajes inventados” (16).

nunca en el mismo plato. Si tengo miedo de mis vecinos es porque no les amo, se dice. Prefiere, no obstante, que le tilden de miedoso a que le llamen imprudente. La desconfianza es el ojo derecho de la prudencia, piensa. Y luego, abandonándose cada vez más a sus desvaríos y encadenando sucesivamente pensamientos que nada o muy poco tienen que ver entre sí, reconoce que ni siquiera los leones carecen de ternura, aunque la tengan disimulada bajo las garras.

Al pasar así sin dificultad, con total ligereza, de una noción a otra, el narrador demuestra su propensión natural al automatismo, pero una frase situada poco después viene a acrecentar aún esta impresión: la instancia narrativa “decide reanudar la historia y devolver la voz a sus personajes, **aunque sólo sea para decir lo mismo que él está pensando**”¹⁵ (17). Tal adecuación o identificación entre el narrador y sus personajes, que funcionan a partir de esta declaración como otros tantos *alter egos* suyos, implica de hecho la existencia de un reflejo directo de la actividad cerebral de aquel en los protagonistas y, en consecuencia, de sus constantes desvaríos y divagaciones en la mente y las palabras de estos. En la economía del relato, ello se traduce por un funcionamiento en compartimentos estancos; cuando el narrador le hace preguntas al payaso y que este le contesta, en realidad se está hablando a sí mismo, ya que Augusto no es sino su *alter ego*. Los papeles de narrador y de personajes propenden, pues, a la desaparición y a la sustitución por una única entidad narrativa parcelada, de identidad fragmentada y desdoblada múltiples veces.

El lector ve disminuir gradualmente la distancia que supuestamente existe entre la “realidad” del narrador —una realidad que es ficticia por completo en este nivel de la obra, pero que puede ser traspuesta sin mayor dificultad a la realidad del archinarrador— y el universo ficticio que este está creando delante de sus ojos y contándole. Las metalepsis surgen enseguida, confirmando esta disminución de la representatividad de los roles respectivos, y todo lo que el narrador percibe a su alrededor aparece directamente en la ficción: los sonidos del violín “cruzan espacios que deberían resultar insalvables y entran en el circo” (26) y la lluvia que cae en el patio del edificio en el que vive la voz narrativa moja asimismo la carpa (32 y 80). Estamos frente a una ósmosis del creador con su creación, a vasos comunicantes que traducen, en nuestra opinión, una cierta práctica automática de la escritura, en otras palabras, una práctica liberada, desprovista de complejos y de filtros mediadores narrativos.

Y esta forma de automatismo no se detiene en los fenómenos descritos; produce también una sumisión del narrador a caprichos personales que le ordenan bruscamente integrar en la historia ruidos y personajes imprevistos, que no tienen nada que ver con los postulados básicos de la misma. Es así como de repente “entre bastidores se levant[a] inesperadamente la perversa risa de

¹⁵ El subrayado es nuestro.

una hiena, a pesar de que en el circo no hay hienas” (33), como “aparece[n] milagrosamente en la primera fila” “dos ancianas de rostro avinagrado” (46) y como nace el personaje de Mauricio más de cincuenta páginas después del íncipit: “El narrador repasa el primer folio y los dibujos que hizo previamente de todos sus personajes y no encuentra a Mauricio por ninguna parte. Considera, sin embargo, que es un personaje imprescindible y lo incluye en el elenco” (57). Tal fidelidad al más mínimo instinto creativo explica por otra parte parcialmente todos los revuelcos de la lógica señalados en la primera parte de nuestra investigación.

Además de esta espontaneidad sin fallas, cabe añadir que la sobriedad del espacio ficticio —un fardo en medio de una pista vacía— refuerza la impresión de creación instintiva, puesto que, privado de toda elaboración compleja y de todo esfuerzo descriptivo, su desnudez radical parece evocar una mera trasposición del espacio mental interno del narrador al circo. No presenciamos la construcción de un decorado convincente, sino la proyección abrupta de un desfile de ánimas sobre un fondo de escritorio oscuro, desprovisto de relieve y de matices.

Y a partir de la página 74 se acentúa con creces la proximidad de la narración con los principios de escritura surrealistas, al afirmar la instancia narrativa, en consonancia con las palabras de Tomeo, que

sucede que algunas veces escribe respondiendo a oscuras voces arquetípicas, y que ni siquiera él mismo [el narrador], que es, al fin y al cabo, quien empuña la pluma, tiene conciencia exacta de lo que ha querido decir. Son momentos de ensoñación onírica de los que despierta muy pronto, con el aire sorprendido de quienes se descubren inesperadamente en un lugar que desconocen.

Aquí el narrador se refiere claramente a ese estado de trance mencionado por el escritor aragonés en la entrevista concedida a Nina Molinaro, a ese momento en el que la razón se desconecta y el autor se convierte en médium de las voces que proceden de un inconsciente personal o colectivo. El narrador tomeano coincide en esto, sin duda, con Breton y su convicción, heredada de artistas como Charles Baudelaire o Thomas de Quincey, de que el poeta auténtico está siempre en conexión no solo con su inconsciente propio, sino también con el universo y con el destino de la raza humana y sus puntos neurálgicos¹⁶.

En esta perspectiva, va afirmándose a lo largo de la novela una imagen llamativa de la instancia narrativa percibida como un canal de transmisión —lo que corresponde a la definición

¹⁶ Carrouges explica al respecto que “lejos de ser un monólogo, la escritura automática surrealista es más bien un diálogo entre el hombre consciente y la parte misteriosamente perdida de sí mismo que, en cambio, se comunica secretamente con el universo entero. El poeta es un médium, designado por no se sabe qué oscuro poder para ser el auto-revelador del destino humano en lo más enigmático que tiene” (*op. cit.*, p. 165: “loin d’être un monologue, l’écriture automatique surréaliste est bien plutôt un dialogue entre l’homme conscient et la partie mystérieusement perdue de lui-même qui, par contre, communique en secret avec tout l’univers. Le poète est un médium, désigné par on ne sait quel obscur pouvoir pour être l’auto-révéléateur de la destinée de l’homme en ce qu’elle a de plus énigmatique”). A continuación (pp. 166 y ss.), insiste en el interés marcado de Breton y sus adeptos por las experiencias mediúnicas y espiritistas, y en el impacto decisivo de estas sobre las prácticas fundadoras del surrealismo.

admitida del médium— cuya eficacia es muy variable. Frente al “enredo” (107) que ha creado, a las preguntas y dudas que surgen en su mente y a su incapacidad para resolverlas,

busca una posición más cómoda en la butaca, entorna los ojos y trata de encontrar una respuesta. Se le ocurren, de entrada, dos explicaciones:

Primera. Que durante estos últimos minutos haya perdido parte de su confianza en la eficacia de su propia historia y, en consecuencia, meticulosidad, precisión y entusiasmo en su elaboración.

Segunda. **Que, a su vez, y sin que él lo sepa, reciba las ideas de otro narrador más importante que él —ideas que él debe transmitir luego a sus personajes— y que, de vez en cuando, las reciba defectuosas, incompletas o semielaboradas**¹⁷.

(107-108)

El narrador parece conservar la segunda interpretación, que alude indirectamente a los dictados de un ello freudiano conectado y a la dificultad de captarlos de manera adecuada e íntegra, ya que se describe hasta el final de la obra como un ser sometido a fuerzas y movimientos que no controla:

la historia está ya muy cerca del final. Como máximo, le quedarán cinco o seis cuartillas de letra menuda, **de no ser que las cosas se enreden en el último minuto, sin que él pueda evitarlo. No sería la primera vez que le sucede algo parecido**¹⁸. Devuelve pues el movimiento a sus personajes y decide que en ese preciso instante estalle un trueno.

(135)

Se deja entonces guiar por las voces pulsionales que lo invaden, sin oponerles resistencia, y acaba su relato con un magnífico guiño al automatismo psíquico surrealista: “ese final, en cierto modo, le ha sido impuesto por alguien a quien el narrador ni siquiera conoce” (149)¹⁹. Pero antes de llegar a esta conclusión inspirada por el inconsciente, la instancia narrativa explicita el proceso, automático evidentemente, que la llevó a cerrar la historia con un abrazo pasional de los supervivientes de su locura mortífera, Augusto el payaso y Rosalía la trapecista. Le faltaban ideas y decidió recurrir a una suerte de abandono sonambúlico²⁰:

con la cabeza apoyada sobre la palma de la mano izquierda, como si estuviese a punto de quedarse dormido, emp[ezó] a garabatear lentamente una hermosa mayúscula que quizás [hubiese podido] convertirse en la inicial de una palabra que, a su vez, [hubiese podido] ser el principio de una frase capaz de ir empujando la historia hacia su desenlace. Suced[ió], sin embargo, que ni siquiera

¹⁷ Subrayamos nosotros.

¹⁸ El subrayado es nuestro.

¹⁹ Ainhoa Sáenz de Zaitegui comenta al respecto: “[...] el narrador es dueño de comenzar su relato, pero decidir el desenlace compete a esferas más altas, infinitamente misteriosas” (*art. cit.*, p. 67).

²⁰ Encontramos un eco de esta actitud en el comportamiento de Juan, el escritor manipulador de *La agonía de Proserpina*, que hace hincapié en la importancia del sueño, de la ensoñación, en su personalidad artística. Afirma ser capaz de “soñar despierto” (Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 127) y presenta el proceso de escritura como la resultante de una mezcla de conciencia e inconciencia, como una actividad que pertenece a ambos mundos. Le fascinan las superposiciones entre la realidad y la ficción o entre sonidos de distinta procedencia, las premoniciones (66-67) y las ensoñaciones permanentes y sin límites, porque en su opinión “todo es posible” (52), incluso el hecho de que la ficción determine la realidad. Se deja inspirar por “lo que está dentro de [él] y, en cierto modo, no p[uede] dominar” (113).

se le ocurr[ió] cuál p[odía] ser la inicial de la palabra clave y con el plumín de la estilográfica puesto al revés acab[ó] dibujando la corola de una flor monstruosa.
(142)

Tras este fracaso relativo, siguió una asociación de ideas espontánea, que partía de la imagen de la flor monstruosa e iba hasta la representación de Rosalía en mujer-abeja en busca de “la flor que realmente [la] subyu[gase]” (147) y la resolución del problema mediante la aparición del payaso Augusto identificado con esta misma flor, devorada por la pasión animal de la trapeceista en una suerte de vampirismo digno de una mantis religiosa²¹.

Así pues, la novela termina con la corroboración de la sumisión del narrador a “voces arquetípicas” e inconscientes y con su rechazo de los mecanismos de control racionales en beneficio de determinados automatismos escriturales, lo que no hace sino respaldar de manera definitiva las declaraciones de Tomeo arriba mencionadas.

No obstante, conviene, con afán de exactitud y a pesar de la materialización explícita del gran principio surrealista que acabamos de resaltar, prestar atención a dos corolarios del automatismo tomeano que revelan una adhesión muy personal y matizada al precepto bretoniano de la escritura automática.

Para empezar, cabe indicar que el escritor considera el recurso al automatismo no como un fin en sí mismo, sino como la etapa previa e imprescindible de una suerte de ajuste de cuentas con uno mismo. Por eso, la narración de *El gallitigre* deriva de vez en cuando, sin que el lector se entere del fenómeno, hacia una forma de “egoterapia” –terapia autogestionada–, de confesión liberadora, como bien se nota en la posible interpretación del exilio forzado de Teodoro, el personaje zoófilo de la novela, como un autocastigo indirecto:

[el narrador] trata de hacernos creer, en el colmo de la hipocresía, que lo que antes escribió sobre la zoofilia de Teodoro no fue en realidad invención suya, es decir, fruto de sus delirios nocturnos, sino consecuencia exclusiva de la psicopatía de su personaje. De ese modo el muy pícaro pretende eximirse de sus responsabilidades y castigar en la efigie de Teodoro su propio pecado de intención, concebido tal vez en alguna cálida noche de verano.
(120-121)

Dicho ejemplo, que encuentra un eco en el episodio de la humillación de Augusto por Marcus²², muestra que la narración espontánea funciona como una “especie de examen de

²¹ Recordemos que la mantis religiosa, además de formar parte del bestiario surrealista, es un insecto caro a Tomeo, que aparece tanto en *Bestiario* (*op. cit.*, pp. 23-24) y *Patíbulo interior* (*op. cit.*, 20) como en varios diálogos de sus personajes novelescos. Para Breton, la mantis formaba parte de los animales de tipo arcaico que lo fascinaban, de la misma manera que el ornitorrinco o el oso hormiguero (*cf.* Henri Béhar (dir.), *Dictionnaire André Breton*, París, Garnier, 2012, p. 531). En cuanto a Dalí, estaba verdaderamente obsesionado por la mantis, hasta el punto de proyectarla en la figura femenina del cuadro de Millet, *El Ángelus* (*cf.* las explicaciones que facilitamos en la página 398).

²² “El narrador, sin embargo, no tiene suficiente. Quiere acabar definitivamente con todas las esperanzas de Augusto y para humillarle todavía más, aumenta la malignidad de Marcus. Se trata, como tal vez haya comprendido algún lector atento, de una curiosa necesidad de autopunición” (92).

conciencia indirecto”, como un “juego de introspecciones” (119-120), cuya consecuencia inmediata es la complejificación del estatus del personaje literario tomeano, que desempeña un papel de *alter ego* del narrador, pero asimismo de auténtico exutorio, de catalizador de catarsis. Bien es verdad que la noción de liberación del hombre también es importante en las teorías de Breton, mas no se expresa con tanta sencillez y nitidez, y no presenta esta faceta terapéutica que, en determinado sentido, hace del poeta un ser presa de tormentos y de imperfección, en total oposición con la casi divinización a la que los surrealistas sometían sus más dignos y genuinos representantes. De ahí que emigre a un segundo plano en el surrealismo francés la idea de una confesión y una terapia, aunque sea fundamental en las teorías freudianas y el método psicoanalítico que tanto influyen en este movimiento, y que predomine el acceso a los contenidos inconscientes. Se observa por lo tanto una huella muy específica de la doctrina de Freud en las obras de Tomeo.

En cuanto al segundo corolario que matiza el uso del automatismo por el aragonés, consiste en mencionar, paralelamente a las referencias a la inspiración del subconsciente y a la función mediúmnica del autor, el esfuerzo permanente y el trabajo minucioso que implica la redacción de un texto literario. Estos aprietos de la escritura son perceptibles en *El gallitigre*, por ejemplo cuando el archinarrador declara que “Augusto, mientras tanto, permanece en silencio, esperando que el narrador deje de divagar y regrese a la historia que está construyendo con tantos esfuerzos” (88), o cuando la instancia narrativa, falta de inspiración, se impacienta por poner un punto final al relato. Se ven asimismo en la complejidad de imbricación de los distintos planos narrativos, complejidad que no puede resultar, en toda lógica, de una pérdida de control y una sumisión al dictado mágico del subconsciente²³.

La aparente sencillez de la escritura automática incitaba Breton a escribir en el primer *Manifiesto del surrealismo*:

ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y el talento de los demás. Decíos hasta empaparos de ello que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes. Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, y que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse. [...] ahí es donde radica, en su mayor parte, el interés del juego surrealista. [...] Confíad en la naturaleza inagotable del murmullo²⁴.

²³ Ainhoa Sáenz de Zaitegui habla de un “control de los estratos de enunciación” “férreo, sin fisuras” (*art. cit.*, p. 67), que contrasta con el hecho de responder a “oscuras voces arquetípicas”, renunciando así al gran principio de la omnisciencia autorial.

²⁴ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 37.

Este método lúdico y natural parece muy alejado de los esfuerzos del narrador tomeano, de sus incertidumbres y su nerviosismo. Da incluso la impresión de contradecir las explicaciones de Tomeo en la prensa, quien describía su práctica de la escritura como un “trabajo de albañil”, como una dedicación completa que exigía sudor y compromiso antes que inspiración, erigiéndose así en contra de la idea preconcebida de una redacción fluida y apacible acaudillada por revelaciones del inconsciente²⁵.

Si es cierto que Breton no excluía la participación de la conciencia en la práctica de la escritura automática²⁶, aquella desempeñaba sin embargo una función muy ambigua que los surrealistas no consiguieron explicitar de manera convincente hasta la publicación decisiva e inflexionadora, alrededor de 1930, de los textos de Salvador Dalí dedicados al método paranoico-crítico²⁷. En esto, Tomeo se inscribe más bien en la estirpe de artistas surrealistas como Lorca, Buñuel, Magritte y precisamente Dalí, quienes se opusieron siempre a la idea de una expresión sometida por completo a la impulsión, al capricho y a las fuerzas del inconsciente, y reivindicaron, de manera algo paradójica, cabe admitirlo, la importancia del trabajo de la lógica poética y de la objetividad crítica. Todos ofrecen en sus creaciones, a pesar de la diversidad de contenidos y formas, suertes de sinfonías barrocas que mezclan imágenes irracionales y argumentos, guiones o cuadros contruidos de manera racional, bien pensados, enfrentándonos así a curiosos objetos sincréticos y moderadamente bretonianos.

Y aunque los textos surrealistas de Lorca y Buñuel se asemejan más a las producciones del núcleo parisino que, por ejemplo, la pintura de Magritte y Dalí, siempre se basan en la presencia

²⁵ Cf. Nina Molinaro, *art. cit.*, 2002, p. 604; Tereixa Constenla, “Javier Tomeo: ‘Escribir es como trabajar de albañil’”, *El País*, 23 de abril de 2009; Carles Geli, *art. cit.*, 2013. Cabe admitir, sin embargo, que la apariencia lúdica del automatismo psíquico bretoniano no resta nada de la seriedad de las actuaciones surrealistas.

²⁶ Carrouges, por ejemplo, procura justificar la posición de Breton hablando de “un modo radicalmente nuevo de cooperación de la subconsciencia y la conciencia” (*op. cit.*, p. 205: “un mode tout nouveau de coopération de la subconscience et de la conscience”) y precisando: “en la escritura automática, la subconsciencia tiene incontestablemente la iniciativa, pero la conciencia no puede no intervenir, si no el mensaje de la subconsciencia ni siquiera sería audible y transcrito” (p. 206: “dans l’écriture automatique, la subconscience détient incontestablement l’initiative, mais la conscience ne peut pas ne pas intervenir, sans quoi le message de la subconscience ne serait même pas audible ni transcrit”). Mas son nuevas funciones y nuevos reglajes de la conciencia que no reciben nunca descripción explícita y nítida, tanto en los textos teóricos de Breton como en las argumentaciones de sus defensores.

²⁷ Sobre el rol del método daliniano y la inflexión determinante que impone al surrealismo, véase el artículo de Laurent Jenny, “Les aventures de l’automatisme” (*Littérature*, núm. 72, diciembre de 1988, pp. 3-11). Los textos que Dalí dedica a su método están recogidos en el primer volumen de *Oui* (Paris, Denoël/Gonthier, 1979). En cuanto a los comentarios que versan sobre la paranoia crítica, recomendamos: Janine Mesaglio-Nevers, “Salvador Dalí, peinture et poésie: de l’automatisme à la paranoïa-critique”, *L’âge d’or-L’âge d’homme, Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, núm. 7, 1985, pp. 205-217; Ruth Amossy, *Dalí ou le filon de la paranoïa*, Paris, PUF, 1995; Javier Pérez Andújar, *Salvador Dalí: a la conquista de lo irracional*, Madrid, Algaba, 2003, pp. 165-169; Carmen V. Vidaurre, *Psicodadálí y crítico: Salvador Dalí*, Universidad de Guadalajara (México), 2005, pp. 15-74; Ana María Leyra, *De Cervantes a Dalí. Escritura, imagen y paranoia*, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 199-217; Virgili Ibarz y Manuel Villegas, “El método paranoico-crítico de Salvador Dalí”, *Revista de Historia de la Psicología*, vol. 28, núms. 2/3, 2007, pp. 107-112, y Jesús Lázaro Docio, *El secreto creador de Salvador Dalí. El método paranoico-crítico (1927-1937)*, Madrid, Eutelequia, 2010.

de alguna forma de control de la producción artística *a posteriori* –lo que Breton desaconsejaba hacer en el primer *Manifiesto*– y se centran ante todo en el rechazo momentáneo de la conciencia en determinadas etapas del proceso creativo. De hecho, Buñuel escribía en febrero de 1929, en una carta a Pepín Bello en la que describe la manera de acceder al automatismo psíquico surrealista, documento de gran valor en la perspectiva de nuestro análisis:

cuando te pongas a escribir arroja toda clase de prejuicios, olvídate de lo que la gente califica de literario, de buen gusto, idiota, etc. y da rienda suelta a tu instinto. Naturalmente, pasarán días sin que hagas nada, pero uno vendrá que te cogerá inspirado, en que tu irracionalidad brotará libremente y entonces verás como te saldrán cosas buenas. Luego todo es cuestión de arreglar un poco el estilo –cosa facilísima– y de suprimir lo contingente, dejando nada más que lo esencial²⁸.

Tal proximidad con las teorías de Breton no impide a continuación que Buñuel evolucione, en su filmografía, hacia una práctica del surrealismo por pinceladas, como bien se ve, por ejemplo, en *La vía láctea*, en cuyo guión aparecen escenas puramente surrealistas, suertes de irrupciones del deseo, tales como el afán predictivo de los mendigos que produce un terrible accidente de coche, el encuentro en el camino de Santiago de Compostela con un hombre extraño que se va con un enano y una paloma, las pupilas del Internado Lamartine que cantan robóticamente sus anatemas, la quema de un cadáver exhumado o incluso las misteriosas apariciones en las habitaciones del albergue durante la noche. Estos episodios nos enseñan hasta qué punto la imagen instintiva ocupa un lugar destacado en la producción de Buñuel, pero no hay que olvidar que surgen en un guión elaborado con minuciosidad y esmero.

En esta perspectiva, Jean-Claude Carrière explica en su último libro dedicado al cineasta español:

me decía antaño que esos controles del pensamiento deben ser breves, discontinuos y casi instintivos, como reflejos. Hay que procurar extraerse del tiempo, lo que no es fácil. Y sobre todo no hay que pensar demasiado porque el espíritu acaba paralizando la imagen. La cepilla, la lima, le impide nacer, la hace abortar. El análisis no debe nunca volverse pesado ni organizarse. Buscar un equilibrio entre la emoción y la regla: esta fue una de las encrucijadas de discusión, a menudo muy animada, del surrealismo.

[...] Estábamos de acuerdo para decir que al formular su ‘método paranoico-crítico’, método que, según creemos saber, encantó a André Breton, Salvador Dalí parecía haber resuelto los contrarios –teóricamente por lo menos– en todos los campos del arte: por un lado, la paranoia, la invención tempestuosa, desordenada, arrastrada por los vientos furiosos del azar y, por otro lado, la crítica, despiadada, imprescindible, ejerciéndose con la misma fuerza y la misma insistencia que la otra. Una vigía en la tempestad²⁹.

²⁸ Agustín Sánchez Vidal reproduce esta carta en sus comentarios a los textos de Buñuel reunidos bajo el título *Un perro andaluz* (en Luis Buñuel, *Obra literaria*, op. cit., p. 266).

²⁹ Jean-Claude Carrière, *Le réveil de Buñuel*, Paris, Odile Jacob, 2011, pp. 139-140: “il me disait, autrefois, que ces contrôles de la pensée doivent être brefs, saccadés et presque instinctifs, comme des réflexes. Il faut essayer de s’extraire du temps, ce qui n’est pas simple. Et surtout il ne faut pas penser longtemps, sinon l’esprit paralyse l’image.

Es en esta constante búsqueda de equilibrio entre la riqueza caótica del mundo interior y la necesaria construcción crítica donde toman cuerpo las creaciones de Buñuel, pero también muchos cuadros de Dalí y de Magritte, que se apoyan sobre una técnica pictórica académica, detallista y precisa, para revelar los misterios incluidos en lo convencional y volver lo banal completamente enigmático, propenso a la significación múltiple e inesperada.

Tomeo, por su parte, ofrece una síntesis similar entre escenas directamente sacadas de un universo onírico y procedimientos narrativos o estructuras procedentes de un trabajo consciente y bien pensado, tal como hemos podido comprobar a través de la complejidad de los estratos enunciativos de *El gallitigre* y de la presencia, no solo del automatismo redaccional, sino también de escenas y charlas propias del mundo del sueño —las apariciones repentinas de personajes, el león desdentado³⁰ que acaba rejuveneciendo, la risa de la hiena, los amoríos de Teodoro y su pantera, la desaparición de Rosalía en un agujero del cielo, los animales que hablan, los gallitigres y los ligones, la lluvia que cae de abajo hacia arriba, el elefante que busca un paraguas, el contrato de compraventa de Fido delante del cadáver de Marcus, etc.—.

Es asimismo este mecanismo hondamente sincrético el que lleva el escritor a incluir en la mayoría de sus creaciones y de manera particular en sus textos breves citas intertextuales, que responden a un acercamiento consciente y controlado de la escritura, al lado de imágenes oníricas y de una espontaneidad expresiva no disimulada, como si estuviese buscando una “lógica poética alternativa a la racional”³¹, como si estuviese combinando conciencia y subconsciencia en un intento de subvertir el espacio narrativo tradicional y de desestabilizar los discursos dominantes. En efecto, la sabia mezcla del automatismo psíquico y de la intertextualidad constituye una potente y explosiva herramienta a la hora de alterar las normas de los géneros narrativos, ya que implica la introducción en el discurso propio de discursos “otros”, es decir, de discursos no controlados, los de otros autores o pensadores y los de estas voces arquetípicas oscuras que tanto fascinan a los surrealistas. Todo se encuentra pues establecido y coordinado de tal modo que el

Il la rabote, il la lime, il l'empêche de naître, il la fait avorter. L'analyse ne doit jamais s'appesantir, s'organiser. Rechercher un équilibre entre l'émotion et la règle: ce fut un des carrefours de discussions, souvent très animées, du surréalisme. [...] Nous étions d'accord pour dire qu'en formulant sa 'méthode paranoïa critique', laquelle enchante — croit-on savoir— André Breton, Salvador Dalí semblait avoir résolu les contraires (au moins théoriquement), dans tous les domaines de l'art: d'un côté la paranoïa, l'invention orageuse, désordonnée, emportée par les vents furieux du hasard, de l'autre la critique, impitoyable, indispensable, s'exerçant avec la même force et la même insistance que l'autre. Une vigie dans la tempête”.

³⁰ El león, además de pertenecer a este universo onírico por sus características físicas, constituye para los freudianos, y específicamente para Dalí, un símbolo claro de la figura de autoridad paternal y, desdentado, de su impotencia y ridículo.

³¹ Así califica el poeta y filósofo Eduardo García el modo de pensar propio del (neo)surrealismo en “El tiempo en la mirada” (en Francisco Gálvez, *Tránsito*, Diputación Provincial de Málaga, 2008, p. 23; citado asimismo por Vicente Luis Mora en su “Diccionario irracional de surrealistas” (*Quimera*, núm. 304, marzo de 2009, p. 52)).

lector se ve obligado a reconsiderar sus parámetros interpretativos del texto y también de su realidad.

Así pues, para concluir estas primeras consideraciones sobre la aplicación tomeana del principio surrealista de escritura automática, cabe resaltar la innegable presencia del automatismo redaccional en la prosa del aragonés, pero un automatismo estructurado, parcelario³² e integrado en un objetivo que lo supera como un medio entre otros destinado a alcanzarlo. No obstante, las huellas del abandono a la voz de lo inconsciente son suficientemente presentes como para conferirles a los textos de Tomeo un marcado carácter psicoanalítico, con la afloración, en determinados niveles de la narración, de conceptos, tendencias e incluso neurosis –en otras palabras, de aspectos tanto teóricos como concretos–, que aparecen de una manera u otra en la doctrina freudiana. Ya hemos disertado sobre la presencia de la temática de la locura surrealista en un capítulo anterior, una presencia que puede explicarse, entre otras razones, por la búsqueda de los materiales inconscientes que anima el recurso al automatismo psíquico. De hecho, la locura, por la ausencia de límites, de reglas y de prejuicios que encierra, constituye una vía expresiva de primer orden a la hora de descubrir contenidos ocultos pertenecientes al ello freudiano. Sin embargo, hay en la prosa tomeana otra tendencia de tipo neurótico que grava la existencia de los personajes y de los narradores, así como, con toda probabilidad, del autor, y que manifiesta una parcela del mundo de la subconsciencia, afirmándose de este modo como la consecuencia de un automatismo psíquico revelador: se trata de la obsesión, de las manías repetitivas, que vamos a comentar ahora en la perspectiva de la expresión automática que traduce funcionamientos inconscientes y enriquece al lector en el conocimiento que tiene de la psique humana.

En esta óptica, sobresale, en nuestro parecer, una de las novelas de Tomeo que forma parte de sus clásicos y se ha reeditado numerosas veces: *Diálogo en re mayor* (1980)³³. Una primera lectura de esta obra permite evidenciar la presencia de una técnica narrativa circular, puesto que el diálogo del que se trata y que ocupa, si hemos de confiar en el título, el centro del relato, se repite cuatro veces. En otras palabras, los interlocutores, Juan M. y Dagoberto, vuelven a iniciar tres veces la conversación que han emprendido al coincidir en el último vagón del convoy que los lleva hacia la ciudad de K y ello porque no consiguen entenderse y, metafóricamente, encontrar las mismas armonías. Es así como en las páginas 70, 80 y 101 vuelven a representar su encuentro en el departamento y empiezan un nuevo diálogo de manera completamente artificial, fingiendo no conocerse en absoluto.

³² En Tomeo, por ejemplo, el automatismo psíquico no implica asociaciones de palabras incompatibles o incomprensibles a primera vista, a diferencia de lo observable en la mayor parte de los poemas surrealistas. Se limita al nivel de la trama y de su enunciación.

³³ Seguimos en la paginación la edición por Anagrama de 1998.

Esta estructura interna ritma el relato analéptico autodiegético ininterrumpido de Juan y confiere a la obra un carácter obsesivo que el propio Tomeo consideraba representativo de su novelística:

mis novelas son un poco cerradas, cortas, obsesivas, creadas a base de círculos concéntricos. Parto de un punto y doy continuamente vueltas alrededor de ese punto. Parece que me alejo pero en realidad vuelvo. Mis novelas no son extensas y esa técnica circular me crea muchos problemas técnicos ya que, al no moverme del mismo escenario, corro el peligro de repetirme³⁴.

La obsesión se impone por lo tanto como una evidencia narratológica y temática —externa e interna— a la lectura de la novela y se encuentra además intensificada por la propensión del inquietante Dagoberto a la manía, como él mismo confiesa: “Replicó diciéndome que él era un hombre de fobias y filias y que si intentaba psicoanalizarle, acabaría descubriéndole por lo menos media docena” (14). Le obsesionan los violines, la purificación, los hombres gordos, la jactancia, los monstruos, las narices, la perfección, etc.

El motivo de la obsesión se inmiscuye, pues, en todos los estratos de la obra y, en este sentido, las alusiones musicales del título y los momentos de la conversación entre Juan y Dagoberto que giran alrededor de asuntos musicales están cargados de sentido. En efecto, el rótulo de la novela amalgama las referencias al texto y a la partitura, invitándonos así a trazar un paralelo entre el diálogo obsesivo de los protagonistas y monumentales fugas musicales, tales como la *Tocata y fuga en re menor* (BWV 565) o el *Preludio y fuga en re mayor* (BWV 532) de Johann Sebastian Bach. Estas reminiscencias no son inocentes porque nos remiten a un género musical muy específico que puede definirse en pocas palabras como una forma de composición en varias partes —entre dos y cuatro, por lo general—, basada en el principio de la imitación y en la que un tema principal y otros temas secundarios parecen huir unos delante de otros. La fuga procede históricamente del canon y responde a un esquema general de gran rigor pero ofrece simultáneamente una posibilidad de invención ilimitada³⁵. Esta definición nos permite enseguida percibir la semejanza con *Diálogo en re mayor* y sus cuatro intentos de conversación fracasados en los que distintos temas se repiten con algunas variaciones, como bien ha señalado antes que nosotros Sylvie Fournié-Chaboche:

la comparación musical es interesante porque la estructura de *Diálogo en re mayor* es de hecho muy similar a la de una fuga con la entrada sucesiva de las voces [...] y la repetición y variación sobre un tema [...]. [...] el título cobra pleno sentido. Se refiere menos al contenido del texto que a su estructura repetitiva. [...] Este diálogo se construye como una fuga. Presenta

³⁴ Nina Molinaro, *art. cit.*, pp. 599-600.

³⁵ Cf. Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2011, pp. 549-551.

la organización repetitiva de esta, caracterizada por la repetición en el modo de la variación y de la *traslación*³⁶.

Observamos pues una escritura y un argumento contrapuntísticos y reiterativos que encuentran un eco llamativo en boca de Dagoberto apenas iniciada la primera conversación con Juan:

— [...] mis conocimientos musicales son superiores a la media [precisó Dagoberto].

Y para convencerme de que no exageraba me soltó como quien no quiere que Richard Wagner había sido quien introdujo el *leit-motiv* como elemento cohesionador del discurso musical y como definidor de las situaciones dramáticas.

(13)

Este comentario del violinista frustrado, metaliterario por completo, introduce y subraya de entrada la importancia de la repetición obsesiva en la novela —a través de la alusión al *leitmotiv* musical—, a la vez que presagia la naturaleza trágica del encuentro con el trombón de varas —con la referencia a “situaciones dramáticas”—³⁷.

Partiendo de estas consideraciones, podríamos afirmar que Tomeo se contenta con darle cuerpo a una perturbación psicológica caracterizada por la fijación a largo plazo en ideas determinadas e invariables, pero pensamos que en realidad el autor va más allá de la tematización de la obsesión —a través del personaje de Dagoberto— y de su materialización en la escritura —mediante las repeticiones del diálogo inicial con leves matices³⁸—. De hecho, no es descabellado considerar que combina astutamente las voces de un inconsciente personal y colectivo con un desarrollo basado en la reiteración de motivos y que dicha composición acaba constituyendo un fresco, por un lado, del mecanismo de la obsesión y, por otro lado, de algunas facetas del confín anímico y de la relación compleja que une sus tres entidades fundamentales. Es lo que pretendemos demostrar ahora recurriendo a un haz de indicios textuales.

³⁶ Sylvie Fournié-Chaboche, “Les stéréotypes lexicalisés comme répétitions connotées dans une fugue littéraire: *Diálogo en Re Mayor* de Javier Tomeo”, *art. cit.*: “la comparaison musicale est intéressante, car la structure de *Diálogo en re mayor* est effectivement très semblable à celle d’une fugue avec l’entrée successive des voix [...] et la répétition et variation sur un thème [...]. [...] le titre prend tout son sens. Il se réfère moins au contenu du texte qu’à sa structure répétitive. [...] Ce dialogue est construit comme une fugue. Il en a l’organisation répétitive se caractérisant par la répétition sur le mode de la variation et de la *translation*”.

³⁷ La referencia a Richard Wagner, el músico que llevó el principio del *leitmotiv* a su apogeo, se combina en la novela con la presencia de Jean Sibelius, el compositor finlandés que rechazó la técnica wagneriana (*cf.* pp. 13-14, 20, 109 y 119). La pareja que forman en el texto de Tomeo ilustra la oposición entre los protagonistas y sus instrumentos respectivos, dado que Wagner es el hombre “quien [...] introdujo [los trombones] en las modernas orquestas sinfónicas” (13), mientras que Sibelius, buen violinista, apenas les dedicó partituras, considerando que solo servían como “fondo sonoro” (20).

³⁸ El artículo de Fournié-Chaboche termina con un esquema de “la repetición como principio de escritura” (“la répétition comme principe d’écriture”) en la novela, al que remitimos al lector. Esta representación gráfica enumera los temas repetidos a lo largo de la obra en el eje de ordenadas y los números de página en los que aparecen en el eje de abscisas.

Para empezar, cabe prestarle atención a la imagen de partida que marca la pauta de toda la narración: un hombre “extravertido (el típico sureño gracioso, decían algunos)” (10), se sube a un tren casi vacío y emprende un viaje de varias horas sentado frente a otro hombre hosco, de brazos cruzados y con “mirada de vampiro” (12). Sacada de la imaginación del escritor, esta primera estampa introducida sin miramientos –inicio *in medias res*– remite al lector a un fantasma común en el inconsciente colectivo, que consiste en estar encerrado en un lugar determinado con una persona malintencionada y agresiva. El lugar en cuestión es aquí un tren en marcha que cambia perpetuamente de velocidad y atraviesa extraños paisajes crepusculares. Se crean, pues, todas las condiciones para que surjan inquietudes y tensiones desde el principio, acercándose así la narración al lector a través de imágenes que han aparecido un día u otro en sus sueños y de personajes antitéticos y, en el caso de Dagoberto, inquietante. Además, poco antes del fracaso final del primer intento de diálogo, la justa verbal desemboca en otra concretización de un temor colectivo inconsciente: Dagoberto agrede a Juan y lo desnuda parcialmente:

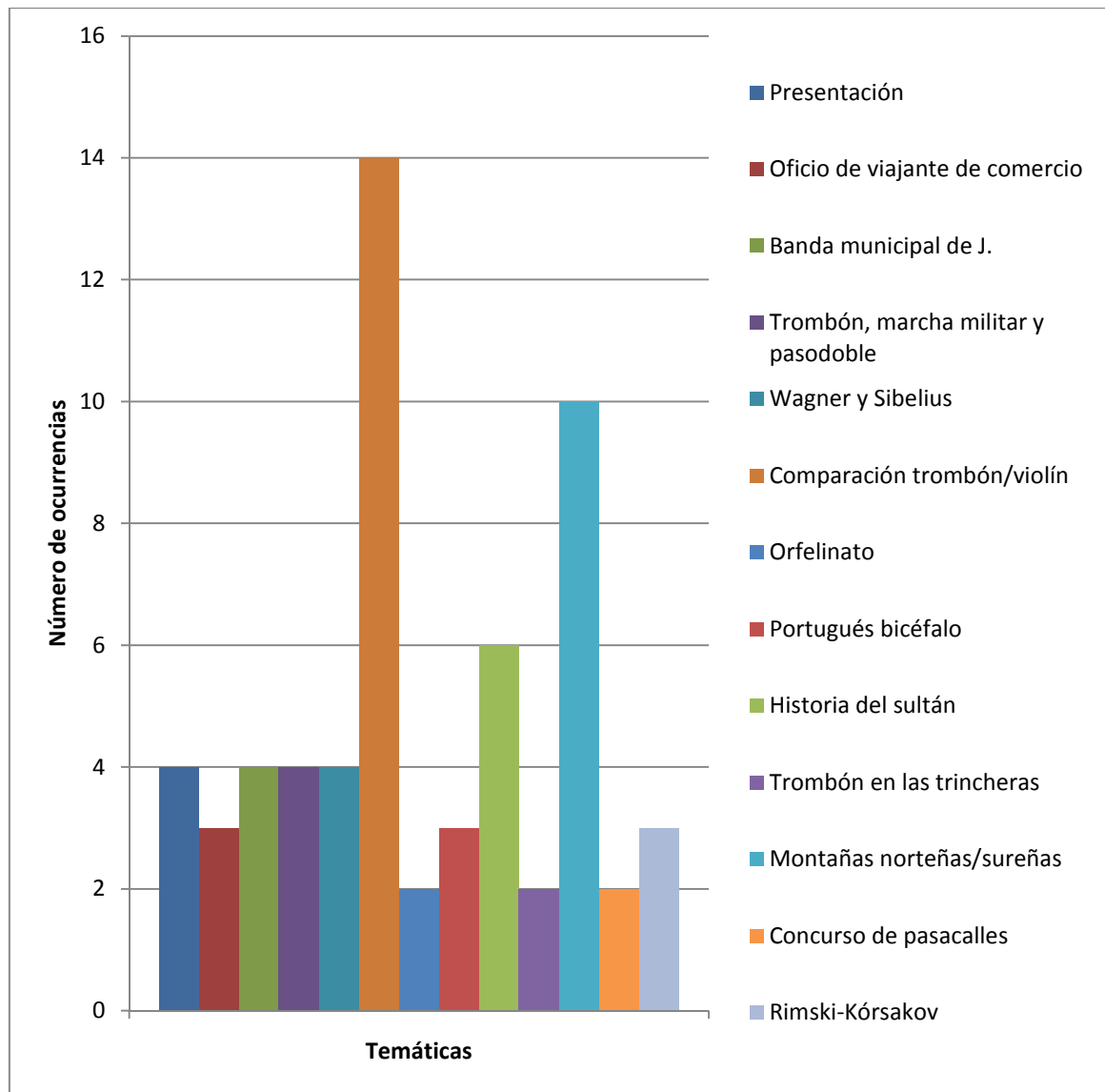
[...] me mantenía todavía cogido por las solapas, pero luego se me acercó tanto que nuestras narices se rozaron por la punta. Me tumbó de un empujón sobre el asiento, me puso una rodilla sobre el pecho y con el pulgar de la mano que le quedaba libre empezó a frotarme una patilla.

Quise pedir auxilio –hubiera sido, por supuesto, inútil, puesto que éramos los dos únicos viajeros en todo el tren–, pero me tapó la boca con la mano y sentí que perdía el mundo de vista. En un santiamén me quitó el pantalón y me dejó en calzoncillos. Colgó el pantalón en la red del portaequipajes, recuperó el resuello y me abarcó con una mirada que echaba chispas.

(66)

Así se materializa el pánico casi universal a encontrarse en cueros vivos ante desconocidos, una situación en la que el trombón de varas permanecerá hasta el final de la aventura.

Enmarcando la conversación entre estos dos tópicos del inconsciente colectivo, Tomeo crea, como acabamos de señalar, una atmósfera de angustia que es necesaria en la perspectiva del examen del funcionamiento de la obsesión, puesto que esta se define como un pensamiento que se impone a la conciencia del sujeto de manera frecuente e incontrolada, suscitando así una ansiedad permanente. El escritor respeta por lo tanto uno de los parámetros fundamentales a la hora de caracterizar la obsesión psiquiátrica. Mas, ¿cómo se traduce la idea de la manía en el texto, además de las propias obsesiones de Dagoberto y de la triple repetición del diálogo? Vemos que después de las presentaciones y formulaciones de uso, los interlocutores tienden a interesarse por los mismos temas y, en consecuencia, a reiterar las referencias a ciertos aspectos de la realidad. Basta transformar el gráfico de Fournié-Chaboche, poco ilustrativo en la perspectiva que nos interesa, para conseguir un histograma relevante y evidente en cuanto a las temáticas que adquieren un verdadero estatus de obsesión en la novela.



Como bien se nota, tres son los temas que se destacan: la comparación entre el trombón y el violín, con catorce ocurrencias a lo largo del diálogo; el cotejo entre las montañas norteñas y las sureñas, con diez ocurrencias y, para terminar, la historia del sultán, con seis ocurrencias. El primero y el tercero constituyen temas musicales en relación directa con la noción de fuga literaria que rige la estructuración de la obra, puesto que la historia del sultán consiste en un chiste extraño, contado por Dagoberto, que habla de un sultán ignorante convencido de que “el músico [que tocaba el trombón de varas] se tragaba y devolvía alternativamente parte del instrumento” (76). La alusión de Dagoberto se vincula así a la comparación entre los dos instrumentos mediante la presencia del trombón de varas y forma parte de su repertorio de ideas destinadas a desacreditar los cobres, humillando de paso a Juan, y a resaltar el prestigio de los instrumentos de cuerda.

Sin embargo, el nexo entre ambas obsesiones no se detiene en este guiño temático; es sumamente más sutil y se apoya en una intertextualidad o, mejor dicho, en una intermusicalidad discreta pero fundamental. En efecto, una lectura atenta de los pasajes en los que aparecen el cotejo entre los instrumentos y la historia del sultán nos muestra que una cierta proximidad física los reúne. Figuran repetidas veces en la misma página (101; 109; 119) y los encontramos agrupados dos veces con una referencia intermedia, determinante interpretativamente hablando, al músico ruso Nikolái Rimski-Kórsakov, configurando así los dos trípticos siguientes:

1. Historia del sultán: p. 85
Rimski-Kórsakov: pp. 87-88
Comparación trombón/violín: p. 88
2. Historia del sultán: p. 113
Rimski-Kórsakov: p. 115
Comparación trombón/violín: p. 115

La presencia del músico ruso y, más específicamente, de su famosa suite sinfónica *Scheherezade* (op. 35; 1888), brevemente evocados por Juan en la página 87, nos facilita la clave de ambas obsesiones, así como de distintos aspectos de la novela. De hecho, la suite de Rimski-Kórsakov, que se basa en los cuentos de *Las mil y una noches*, sigue un patrón próximo al de la fuga que hemos citado al hablar de Bach y se apoya en la idea del *leitmotiv*, aunque no asocia de manera definitiva un instrumento a un personaje. *Scheherezade* propone, pues, cuatro movimientos³⁹, paralelos a las cuatro tentativas dialogísticas de Juan y Dagoberto, y desarrolla dos temas musicales principales, el de la narradora Scheherezade y el del sultán Shahriar, por lo general asociados, respectivamente, con el violín y el arpa, y con los bronce.

Así pues, la suite sinfónica de Rimski-Kórsakov y su hipotexto oriental *Las mil y una noches* se erigen como los palimpsestos que determinan el funcionamiento contrapuntístico de la novela tomeana y guían la construcción de las personalidades de Juan-Scheherezade, el narrador que conversa para salvar su propia existencia, y de Dagoberto-Shahriar, el sultán desilusionado que tiene el proyecto sangriento de matar a sus interlocutores de un día, así como la elaboración de toda la estructura narrativa. La suite rige igualmente la elección de los instrumentos en la obra de Tomeo, ya que predominan en ella el violín y los cobres. Sin embargo, el escritor rompe la lógica musical en un punto e invierte la atribución de los instrumentos, confiando el trombón de varas a Juan y el violín a Dagoberto. De este modo, abre el texto a otra interpretación, que pretendemos desarrollar a continuación.

³⁹ Cada movimiento representa una historia que, igual que en *Las mil y una noches*, le salvó la vida a Scheherezade. Las cuatro partes de la suite se titulan: “El mar y el barco de Simbad”, “La historia del príncipe Kalender”, “El joven príncipe y la joven princesa” y “Festival en Bagdad. El mar. El barco se estrella contra un acantilado coronado por un jinete de bronce”.

Pero antes de ello, tenemos que volver a la tercera –segunda en importancia– faceta obsesiva del diálogo entre ambos viajeros: la de los macizos rocosos. Este tema de las montañas, de naturaleza geográfica, parece muy alejado de las preocupaciones musicales mencionadas, mas coincide con ellas en la bipartición que ofrece, en el antagonismo entre el norte y el sur, que no es sino una proyección de las diferencias radicales que oponen a Juan y Dagoberto, así como sus respectivos instrumentos de predilección.

Y en todos los casos, las tres dimensiones de la obsesión novelesca comparten un rasgo definitorio específico, que constituye la puerta de entrada de la interpretación complementaria que proponemos en los párrafos siguientes, a saber, la reunión de dos elementos radicalmente distintos en una “entidad” única, en un lugar específico. En efecto, el aristocrático violín y el popular trombón de varas coinciden en la orquesta sinfónica de *Scheherezade*; la narradora Scheherezade y el sultán Shahriar ocupan el mismo palacio durante más de mil y una noches; y las cadenas de montañas se sitúan en el país en el que viven los protagonistas de la novela. En cuanto a Juan y Dagoberto, los seres que encarnan esta cascada de oposiciones, se encuentran encerrados en un vagón del tren que los lleva a la ciudad de K.

Son estas colisiones de átomos en el interior de un espacio nítidamente delimitado y definido que, asociados con la onomástica de los personajes, con varias declaraciones de Dagoberto y con el sutil uso metafórico del espacio y del contexto sonoro, permiten considerar la novela como un laboratorio de experiencias psicológicas y de expresión del funcionamiento de la psique humana. En otras palabras, no parece insensato analizar el enfrentamiento de los protagonistas como una ilustración literaria de la lucha perenne que atormenta el confín anímico, es decir, del conflicto entre los elementos que estructuran la personalidad, el ello, el yo y el superyó.

Sin entrar en definiciones complejas de las tres entidades psicológicas, conviene no obstante recordar en qué se diferencian y cómo influyen en la personalidad, con objeto de entender mejor de qué manera Dagoberto y Juan las ponen en escena. En la segunda teoría de Freud sobre la estructura psíquica⁴⁰, el ello (o *id*) representa los deseos inconscientes –necesidades corporales, instintos sexuales e impulsos agresivos– regidos por el principio de placer. Busca la satisfacción inmediata, sin tener en cuenta las coacciones de la realidad ni la lógica, y sin temer las consecuencias de sus actos.

⁴⁰ A partir de 1920, Freud desarrolla su segunda tópica, o cartografía, de la psique humana. La primera se basaba en los sistemas de lo “inconsciente”, lo “preconsciente” y lo “consciente”, mientras que la segunda presenta las tres instancias psíquicas del ello, el yo y el superyó. Estas se teorizan en *Más allá del principio del placer* (1920) y *El Yo y el Ello* (1923) y enriquecen la primera tópica definida en *La interpretación de los sueños* (1900). El grupo surrealista se inspira en estas tres obras fundamentales del psicoanálisis, igual que Tomeo que, recordamos, “tuvo de maestro [en la Universidad de Barcelona] al insigne profesor Sarró, el único discípulo español de Freud” (Miguel Dalmau, *art. cit.*, p. 28). El escritor español menciona en numerosas entrevistas la presencia de la segunda tópica freudiana en sus obras.

El yo (o *ego*) funciona, por su parte, siguiendo el principio de realidad y lucha para mantener al ello bajo control. Es responsable de la relación del sujeto con su entorno real. Procura satisfacer los impulsos del ello pero de una manera que sea aceptable para la sociedad. Es decir que mantiene el control “hasta que existan las condiciones apropiadas para la satisfacción” de tales pulsiones, “toma[ndo] en consideración las consecuencias externas de las acciones y dirig[iendo] la conducta de modo tal que se obtenga un máximo de placer y un mínimo de dolor”⁴¹.

En cuanto al superyó (o superego), incorpora las normas morales y los valores de la sociedad y la célula familiar en las que vive el sujeto. Nace, pues, a raíz de la influencia de los padres, los abuelos, los maestros, etc., que rodean al niño y controla los impulsos del ello como si se tratase de un policía o un vigilante severo. Constituye la conciencia moral de la personalidad y “permite la gratificación de los impulsos del Ello sólo cuando hacerlo es moralmente correcto y no [solo] cuando es seguro o factible, como requiere el Yo”⁴².

En *Diálogo en re mayor*, el reparto de los papeles es, en una primera etapa, sumamente sencillo: Juan, como su nombre de origen hebreo muy común indica⁴³, es un hombre de rutina, bien anclado en la realidad, amigo de las marchas militares y los pasodobles, optimista y tranquilo. Ilustra perfectamente el principio de realidad que caracteriza el funcionamiento del yo, al contrario de Dagoberto, voluble, impulsivo, cruel, elitista como el rey que llevaba el mismo nombre y como el étimo de su nombre deja presagiar –“resplandor del sol”–, que encarna de manera ejemplar un misterioso principio de placer.

Hasta ahí no hay duda posible, pero la adaptación del superyó es más compleja y parece repartirse entre los dos protagonistas, de manera natural para Juan y artificiosamente para Dagoberto, cuando intenta moralizar al trombón de varas hablándole de purificación por el ayuno y la flagelación, mencionando los pecados capitales, reclamando autenticidad y verdad, y emitiendo juicios permanentes sobre los gustos y las elecciones de Juan, las manos entrelazadas sobre el estómago en una “postura claramente clerical” (84). Esta ambigüedad del superyó no puede sino recordarnos lo que los especialistas suelen presentar como un caso de conflicto neurótico, a saber que “al Superyó no le queda otro papel sino el de aliarse, ya sea con el Yo o con el Ello”⁴⁴. Presenciaríamos por lo tanto un enfrentamiento terrible entre los principios de realidad y de placer en una única personalidad torturada y escindida, psicológicamente inestable.

Y las pruebas textuales no faltan a la hora de argumentar tal interpretación, empezando con la red de motivos y alusiones que, poco a poco, va tejiéndose alrededor del personaje enigmático de Dagoberto. Efectivamente, apenas iniciada la narración, aparece descrito, con sus propias

⁴¹ Robert A. Baron, *Fundamentos de psicología*, Naucalpan de Juárez, Prentice Hall Hispanoamericana, 1997, p. 366.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ El étimo hebreo de Juan significa “fiel a Dios”.

⁴⁴ José de Jesús González Núñez, *Interacción grupal y psicopatología*, México, Plaza y Valdés, 2003, p. 81.

palabras, como un “hombre de fobias y filias” (14) y se van acumulando paulatinamente los indicios de su personalidad inquietante:

- no entra en las categorías racionales de Juan: “todos los hombres son bastante parecidos y rascando un poco acaban apareciendo siempre los mismos colores. No lo tuve, sin embargo, muy claro y al final lo dejé sin clasificar” (14);
- su mirada penetrante y “feroz” (58), “diabólica” (100), es un “mirada de vampiro” (12), de “halcón” (*passim*), una “mirada[...] succionadora[...]” (38), “asesina” (40); mira a Juan “con el semblante de un enterrador” (86); sus ojos “lanza[n] tenues destellos rojizos” (99) como si “se est[uviesen] convirtiendo gradualmente en dos brasas” (99);
- presenta sonrisas afiladas y se acaricia las cejas con un índice largo y afilado asimismo; su risa es la de “la gente sanguínea y con malas pulgas” (76); tiene un “canino de plata” (44) y una “dentadura de caníbal” (70); “se acarici[a] con la punta del índice el colmillo que t[iene] junto al canino de plata” (92); aprieta las mandíbulas con mucha fuerza;
- se autodefine como un Robinson Crusoe en busca de “una isla en la que naufragar” (17);
- “resopla[...] con fuerza por la nariz, como liberando los vapores de algún incendio interior que le estuviese comiendo por dentro” (39-40); no deja de carraspear y gruñir;
- sus enormes manos se mueven de manera espasmódica, desvelando sus verdaderos estados de ánimo (30), “como esperando con impaciencia un cuello para estrangular” (40); le crujen los huesos de los dedos y juega constantemente con este sonido desagradable, agarrando “cada dedo por la primera falange” y tirando “luego como si sus dedos fuesen percebes” (79);
- tras haber lanzado “uno de sus feroces resoplidos por la nariz”, “se abalanz[a] sobre [Juan] con el rostro congestionado” (121) y lo estrangula;
- percibe la muerte como una suerte de promoción espiritual, de elevación aristocrática (138-139).

Dagoberto no tiene límites y actúa con toda libertad, sin preocuparse por los demás e ignorando las coacciones de lo real y los códigos de la sociedad. A lo largo de la narración, se confirma su identificación con la figura arquetípica del vampiro, aunque parece considerarse un vampiro frustrado, probablemente entibiado por los anti-impulsos del superyó, como bien se percibe en estas declaraciones relatadas por Juan:

Dagoberto empezó a hablarme de Drácula [...] Me dijo que cuando le veía aparecer en la pantalla se sentía liberado de extrañas y misteriosas tendencias.

—¿Qué tendencias? — le pregunté.

No quiso responderme pero me miró fijamente con sus ojos rojos y se acarició con la punta del índice el colmillo que tenía junto al canino de plata. Luego volvió a meterse las manos en los bolsillos del pantalón y siguió mirándome sin

pestañear. Aquello me pareció una broma de mal gusto. [...] Dagoberto, apoyando la cabeza en el respaldo del asiento y entornando los párpados –tal vez para que no pudiese verle los ojos–, me dijo que Drácula era una especie de psicoanalista que recibía de forma pasiva las descargas de todos los reprimidos que iban al cine a verle.
(92-93)

El sentimiento de liberación indirecta evocado por Dagoberto, así como su inclusión sobreentendida en el grupo de los “reprimidos”, muestran una entidad psicológica pulsional, difícilmente contenible, y que impone a la parte racional de la personalidad –Juan, en este caso– no solo una eterna batalla, sino también una relación ambigua de amor y odio. Y, en esta perspectiva, la elección ilustrativa del vampiro es adecuada por completo, dado que se trata de un espectro, un muerto viviente, cuya supervivencia depende de la sangre que chupa a sus víctimas, matándolas y besándolas al mismo tiempo. En efecto, según las abundantes interpretaciones simbólicas y psicoanalíticas del vampirismo, este constituye una metáfora del acto sexual a través de la atracción amorosa, del beso que se metamorfosea en mordedura y de los colmillos que representan una forma de violación de la intimidad⁴⁵. El vampiro, otra cara de la mantis religiosa, es un ser cuya pasión es fuente de muerte; es así como encarna la asociación de Eros y Thánatos que tanto éxito encontró entre los surrealistas⁴⁶ y que desemboca en la trayectoria de Tomeo en la edición de *Vampiros*, una obra que recopila textos de Nikolái Gógol, Paul Féval y Sheridan Le Fanu⁴⁷. En el prólogo a la misma escribe el aragonés:

[...] para algunos la muerte y el amor [...] sugieren, al complementarse, un espantoso abismo que atrae y despierta los más locos desvaríos. La crueldad en el amor –la crueldad llevada incluso hasta la muerte– no es más, para esos, que un refinamiento, una sublimación de los sentimientos, la apoteosis del placer... Ahí está, si no, el mito del vampiro, nacido, como cualquier otro mito, en el último pliegue del subconsciente del hombre, y en el que muerte y amor forman

⁴⁵ Cf. Ernest Jones, *Le cauchemar*, Paris, Payot, 1973, pp. 89-116; Jean Marigny (ed.), *Dracula*, Paris, Autrement, 1997, pp. 23, 88, 139-140 y 145-149; Pierre Brunel y Juliette Vion-Dury (dir.), *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, Pulim, 2003, pp. 291-294; Alain Pozzuoli, *La Bible Dracula: Dictionnaire du vampire*, Paris, Le Pré-aux-Clercs, 2010, pp. 472-477.

⁴⁶ Partiendo de la defensa bretoniana del amor loco y de la belleza convulsiva, todos los surrealistas integran este motivo en sus obras. Las dos primeras películas de Buñuel son reveladoras al respecto. El guión de *Un perro andaluz* describe una escena en la que se mezclan excitación sexual, odio y angustia mortal: “[...] el personaje se acerca a la muchacha y, tras haberla mirado lascivamente en el blanco de los ojos, le agarra los pechos a través de la tela. [...] Se ve entonces una terrible expresión de angustia, casi mortal, reflejada en los rasgos del personaje. Una baba sanguinolenta sale de su boca y corre sobre el pecho desnudo de la muchacha. [...] La expresión de este ha cambiado. Sus ojos brillan de maldad y lujuria” (“le personnage s’approche de la jeune fille et, après l’avoir regardée lascivement dans le blanc des yeux, il lui saisit les seins à travers l’étoffe. [...] On voit alors une terrible expression d’angoisse, presque mortelle, se refléter sur les traits du personnage. Une bave sanguinolente lui coule [sic] sur la poitrine découverte de la jeune fille. [...] L’expression de celui-ci a changé. Ses yeux brillent de méchanceté et de luxure”). Estas alusiones se encuentran reforzadas por una banda sonora, añadida al filme en 1960, que mezcla *Tristán e Isolda* de Wagner con un tango, en otras palabras, la historia de una pasión –Eros– con la nostalgia y la tristeza –Thánatos–. Es asimismo legítimo pensar en el abrazo final de la pareja de *La Edad de Oro*, que ofrece una breve visión de la novia envejecida y asocia explícitamente la muerte a la pasión a través de las palabras y actitudes de los amantes. La novia afirma: “¡qué alegría haber asesinado a nuestros hijos!”, a lo que contesta el novio, con un ojo ensangrentado y la cara manchada de sangre: “¡mi amor! ¡Mi amor!”.

⁴⁷ Javier Tomeo (ed.), *Vampiros*, Barcelona, Marte, 1964 [con ilustraciones de Serafín Rojo].

un todo indivisible y diabólicamente perfecto. ‘En el transporte de mi enorme mortificación –susurra el seductor a su adorable víctima– yo vivo en tu cálida vida, y tú morirás, dulcemente morirás de la mía. No puedo evitarlo. Y así como yo me acerco a ti, tú, a tu vez, te acercarás a otros, y aprenderás el éxtasis de la crueldad, que es una forma del amor’.

(VII)

Tomeo confirma así, mediante su interés por la figura del vampiro, su apego a la asociación entre el amor y la muerte, una alianza que contamina asimismo al personaje de Dagoberto y lo incita a explicar a su interlocutor que “todo lo que había hecho” desde el inicio del viaje, era “ofrecer[le] una especie de amor invertido” (134). Añade a esta explicación, que contrasta fuertemente con el martirio impuesto a Juan, que es un auténtico “tigre de ternura” y murmura: “de tanto que te quiero te muerdo” (134), facilitándonos de este modo una prueba no solo de su pertenencia al universo fantástico del vampirismo, sino también de su vínculo estrecho con la esfera psicológica de los deseos inconscientes e irracionales, de este ello transgresor que no duda en enredar pulsión de vida y pulsión de muerte fuera de toda moralidad.

Además de estos argumentos, cabe resaltar la presencia, en el diálogo narrativizado, de una historia de monstruos que acentúa la proximidad simbólica de ambos personajes y da crédito a nuestra interpretación de tipo psicoanalítico: las leyendas de niños bicéfalos, que aparecen dos veces en la novela, en las páginas 54 y 123. Estas anécdotas, anodinas en apariencia, insisten en la dependencia mutua de las dos cabezas. Al hablar del chinito de Macao, Dagoberto comenta que “cada vez que comía algo sabroso con la cabeza normal, a la otra se le hacía la boca agua” (54). En cuanto al bicéfalo portugués, “cada una de [su]s cabezas [...] había recibido su propio nombre (una se llamaba Juan y la otra Baldomero), pero, a pesar de todo, la sensibilidad les era común y cuando se tiraba de la oreja a Baldomero, lloraba Juan, y viceversa” (54). Y la niña española padecía constantes dilemas, ya que sus cabezas “mostraban voluntades opuestas y [...] andaban a la greña por el menor motivo” (55). Estas alusiones, que se repiten en las páginas 123 y siguientes, insisten todas en la complejidad de la relación que es susceptible de unir las dos extremidades del bicéfalo, pero, y en esto son importantes para nuestro análisis, resaltan sobre todo la especificidad del nexo entre Juan y Dagoberto. De hecho, como acabamos de ver en las citas, el niño portugués llevaba extrañamente los nombres de Juan y Baldomero, nombres casi idénticos a los de los interlocutores⁴⁸. Y Dagoberto pregunta, en una suerte de auto-reflexión: “¿Se imagina usted [...] la tragedia de aquella criatura con el alma partida en dos? ¿Puede

⁴⁸ Baldomero comparte con Dagoberto el étimo germano y la asociación con el campo semántico del prestigio, puesto que significa “guerrero vencedor” y “famoso por su audacia”. Dada la curiosidad de Tomeo por la etimología de los nombres, es legítimo pensar que esta elección no es casual. Un reflejo evocador de este interés del autor aparece en *El canto de las tortugas*, novela en la que el protagonista explica a una araña que “Matilde es un nombre germano que significa que ‘lucha con fuerza’” y que “las mujeres que se llaman Matilde [...] son poco frívolas y profundas. Son también esmeradas en su trabajo, pacientes y virtuosas” (*op. cit.*, p. 21).

imaginársela dividida entre la más recalcitrante ortodoxia y los más encendidos ímpetus renovadores?” (55).

Los bicéfalos representan, pues, una misteriosa ilustración de la dependencia de Juan y Dagoberto y remiten a la confesión tardía de este de que necesita a Juan a su lado (121). Ambos son como almas gemelas, o entidades del confín anímico, inseparables a pesar de sus luchas intestinas. Por eso asevera Dagoberto de manera metafórica que “continuarí[an] viajando juntos hasta el final” y le parece a Juan, indeciso sobre el sentido de tales palabras, que “durante aquellos últimos minutos se le había afilado un poco más la nariz, como sucede a los enfermos que están ya muy cerca de la muerte” (137-138). Su viaje puede metaforizar el trayecto de la vida y las batallas desgarradoras que oponen las tres entidades psicológicas del alma humana, reproduciendo y adaptando así el motivo que caracteriza, entre otros, el conocido poema de Dámaso Alonso, “Mujer con alcuza”⁴⁹, con su alegórico personaje femenino que viaja en el tren de la vida, desprovisto de conductor, hacia la muerte.

El convoy como metáfora del destino se beneficia a su vez de apoyos textuales, sobre todo a través de las palabras de Dagoberto cuando subraya la imprevisibilidad de los maquinistas y la poca fiabilidad del vehículo, así como la “posibilidad de que nos detuviésemos en otros apeaderos [...] para poner nuevamente a prueba nuestra virtud” (100), pero también a través de las reflexiones de Juan: “continué pues contemplando en silencio a Dagoberto [...] y me dije que tal vez la locomotora nos estuviese arrastrando a países de los que jamás íbamos a poder regresar” (110). El trayecto vital queda por lo tanto claramente esbozado y Tomeo le concede una sustentación determinante mediante las breves descripciones del paisaje por el que transita el tren y las distintas paradas que efectúa.

En efecto, el lector descubre que el tren circula en medio de un “páramo enrojecido por el crepúsculo” (17) y que se distingue a lo lejos “el resplandor de una hoguera” (56), hoguera que “podía ser el principio del gran incendio que estaba necesitando el mundo por sus muchos pecados” (57). Tomeo reitera, pues, la idea del fuego purificador destinado a una humanidad impura, lo que viene a acentuar el aspecto metafórico del viaje en el convoy y, además, lo relaciona de manera implícita pero nítidamente sugerida con el canto XII de la *Odisea* y las tentaciones de Ulises. Este canto narra cómo Ulises hace escala en la isla de Eea y cómo Circe le facilita indicaciones y consejos sobre la navegación que le está esperando para llegar a la isla del Sol. Le habla de las sirenas y de sus cantos seductores y mortales, advertencia que Ulises tendrá en cuenta a la hora de cruzarse con ellas tapando los oídos de sus marineros con cera y sujetándose al mástil.

⁴⁹ Dámaso Alonso, *Hijos de la ira*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp. 107-112.

Las sirenas son peligrosas porque su seducción lleva a la muerte; se las conoce como predadoras que devoran a las presas masculinas que han conseguido llevar hasta sus riberas. Su leyenda desarrolla por lo tanto el motivo de un erotismo mórbido paralelo al del vampiro que acabamos de comentar.

En *Diálogo en re mayor* se han metamorfoseado las sirenas en prostitutas que gritan, se ríen y gimen para llamar la atención de los viajeros en los misteriosos apeaderos en los que se detiene el tren. Los pasajeros masculinos de esta “máquina a la deriva”⁵⁰ las escuchan pero nunca consiguen verlas porque están escondidas detrás de extraños “montones de carbonilla” que les sirven de “parapeto” (81). Juan solo facilita unos pocos datos al lector respecto a esas mujeres –lo que dificulta la interpretación de su función narrativa–, pero insiste en el carácter sobrenatural de su risa y en las razones de su presencia evocadas por Dagoberto:

en ese momento me pareció oír a lo lejos una extraña risa de mujer. Una risa – todavía hoy me estremezco al recordarla– que recorrió todas las notas de la escala musical sin detenerse en ninguna. Dagoberto levantó apenas una ceja y su mirada se encendió brevemente. [...]

En aquel preciso instante la locomotora soltó un largo pitido, se puso por fin en marcha, y la mujer, viendo que se le escapaba el tren, quemó sus últimos cartuchos y volvió a reírse desesperadamente. Bajé el cristal y me asomé a la ventanilla, pero la noche era muy negra y no pude ver nada. El tren fue acelerando la marcha y mientras las carcajadas se iban quedando atrás, Dagoberto empezó a hablar de las prostitutas que cada noche se reunían en algunos apeaderos de aquella línea para acechar a los viajeros de los grandes expresos nocturnos.

(44 y 47)

Existe de hecho un paralelo entre el episodio odiseano y el viaje tomeano, y las prostitutas se sustituyen a las sirenas en el rol de figuras legendarias anunciadoras de la muerte. El personaje vampírico de Dagoberto se muestra poco sensible a las manifestaciones sonoras de esas mujeres, lo que resulta ser lógico dada su propia pertenencia al mismo universo erótico-Thanático. En cuanto a Juan, parece reaccionar lógicamente a esta seducción mortífera, expresando de manera simultánea su interés y sus reservas instintivas y morales, aferrándose así al principio de realidad que encarna y manteniendo bajo control sus impulsos inconscientes.

Observamos en consecuencia la convergencia de un haz importante de motivos, de actitudes y de referencias que permiten justificar un análisis del texto orientado por conceptos psicológicos. La relación conflictual que se establece entre Juan y Dagoberto puede sin duda ser representativa de la lucha perenne que opone las entidades psíquicas descritas por Freud a lo largo de la existencia del ser humano. En esta óptica, la huida y el salto final del trombón de varas a las vías férreas mientras el convoy sigue avanzando deberían ser interpretados como una ilustración de la

⁵⁰ Irene Andres-Suárez, “El arte del diálogo en la obra de Javier Tomeo”, *art. cit.*, p. 25.

fragilidad del equilibrio psíquico y de las rupturas internas potenciales que pueden derivar de los enfrentamientos permanentes del ello y del yo.

Llegados a esta constatación, no podemos sino aludir al universo artístico de Salvador Dalí, tan impregnado de los conceptos freudianos, y al estatus específico, a la carga psicoanalítica, que determinados objetos e imágenes tienen en sus obras. En efecto, el psicoanálisis ocupa en las creaciones de Dalí un rol preponderante, que se explica por la ausencia de intereses políticos del pintor y una concentración exclusiva en los aspectos estéticos, técnicos y psicológicos del arte. Tal orientación, compartida con la mayoría de los surrealistas peninsulares, fue, por otra parte, la razón principal de la ruptura definitiva, en 1939, entre Dalí y Breton, y de la exclusión del español del grupúsculo francés.

Pero, para volver al punto de encuentro entre Tomeo y el ampurdanés, cabe apuntar que ambos coinciden en la idea de que el arte, trátase de literatura o de pintura, permite acceder, mediante la inspiración de las voces arquetípicas —que Dalí llama “alucinación”—, a “un terreno mental común a la especie humana”⁵¹. Basta pensar en la obsesión⁵² del pintor con el cuadro de Jean-François Millet titulado *El Ángelus* (1857)⁵³, que interpreta como la alegoría de un mundo subconsciente y hondamente freudiano, al explicar que la mujer, con la actitud de sus manos que recuerda el salto inminente de la mantis religiosa, representa la agresión sexual de la hembra hacia el macho y que el hombre, con las manos que colocan un sombrero ante su bajo vientre, esconde la manifestación visible de su deseo sexual, significando así una forma de castración⁵⁴. Dalí concibe por lo tanto la obra de Millet como una impresionante ilustración indirecta de la castración masculina por el complejo de Edipo, un trauma que, según Freud, es propio del género humano. Parte de una escena en apariencia muy banal, realista y piadosa, que representa a dos campesinos interrumpiendo su trabajo y rezando el Ángelus en pleno campo. Y se sirve de esa imagen tan sencilla y humilde para revelar y echar luz sobre constituyentes universales del

⁵¹ Expresión sacada del libro de Guillermo Carnero, *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia*, op. cit., p. 44.

⁵² Es legítimo hablar de verdadera obsesión, ya que nada menos que una quincena de creaciones se centra en el tema y que Dalí escribe entre 1932 y 1935 su libro *El mito trágico de “El Ángelus” de Millet* —publicado por primera vez en 1963, en francés—. Las creaciones inspiradas por Millet, con intensidades variables, son: *El Ángelus* (1932); *Retrato de la vizcondesa Marie-Laure de Noailles* (1932); *Meditación sobre el arpa* (1932-34); *Busto retrospectivo de mujer* (1933); *Gala y el Ángelus de Millet antes de la llegada inminente de las anamorfosis cónicas* (1933); *La Esfinge de azúcar* (1933); *El Ángelus arquitectónico de Millet* (1933); *Atavismo del crepúsculo* (1933-34); *Monumento imperial a la mujer-niña, Gala [Fantasía utópica]* (1934); *Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet* (1935); *El Ángelus de Gala* (1935); *Pareja con cabezas llenas de nubes* (1936); *Canibalismo de otoño* (1937); *Tristán e Isolda* (1944); *Retrato de mi hermano muerto* (1963); *La estación de Perpiñán, Homenaje a Millet* (1965); *Aurora, mediodía, atardecer y crepúsculo* (1979).

⁵³ Reproducimos esta obra en el Apéndice, punto 7.4.2., así como varios cuadros de Dalí que se inspiran en ella, en el punto 7.4.3.

⁵⁴ Cf. al respecto la síntesis de la interpretación daliniana que Carnero propone en *Salvador Dalí*, op. cit., p. 49. Son asimismo reveladoras las definiciones que Enric Bou propone en su *Daliccionario. Objetos, mitos y símbolos de Salvador Dalí*, bajo las rúbricas “Ángelus de Millet” y “Castración (complejo de)” (Barcelona, Tusquets, 2004, pp. 43-47 y 83-84). Bou también considera que el motivo es obsesivo en la obra de Dalí (43).

funcionamiento psíquico humano. El pintor, tras haber descrito los elementos esenciales de su interpretación de *El Ángelus*, afirma al respecto:

¿de qué modo explicar, conciliar esa unanimidad obsesiva, esa violencia innegable ejercida sobre la imaginación, esa fuerza, esa eficacia absorbente y exclusivista en el reino de las imágenes? ¿Cómo conciliar, insisto, esa fuerza, esa furia de las representaciones con el aspecto miserable, tranquilo, insípido, imbécil, insignificante, estereotipado y muy convencional de *El ángelus* de Millet? ¿Cómo un antagonismo tal no ha sido motivo de inquietud? Desde este momento ninguna explicación puede parecernos válida si seguimos creyendo que un cuadro así no quiere decir nada o ‘casi nada’. Estamos convencidos de que a tales efectos deben corresponder causas de cierta importancia y de que, en realidad, bajo la grandiosa hipocresía de un contenido de lo más manifiestamente edulcorado y nulo, *algo ocurre*⁵⁵.

Y concluye su desarrollo con la misma convicción:

no querría, para finalizar, dar la impresión de subestimar excesivamente la intuición lírica o puramente sensible del lector volviendo con detalle sobre los factores de ‘extinción’, de ‘sentimiento monumental fúnebre’, de ‘inmovilidad’ activa en la mujer, pasiva y aniquilada en el hombre, y otras circunstancias y factores de ‘ambiente argumental’, cuya prodigiosa resolución en el cuadro, por onírica que sea, contribuye con la misma fuerza a hacer surgir, de la imaginación insípida y estereotipada de *El ángelus* de Millet, la variante maternal del mito inmenso y atroz de Saturno, de Abraham, del Padre Eterno con Jesucristo y del mismo Guillermo Tell devorando sus propios hijos⁵⁶.

El estereotipo, la banalidad, pueden por lo tanto servir otras causas y adquirir el papel de auténticos reveladores y es precisamente lo que hemos podido comprobar en la novela de Tomeo, cuya escena de partida parece muy común –dos viajeros que no se conocen coinciden en el mismo vagón y empiezan a charlar– y termina ilustrando potentes mecanismos de la subconsciencia humana. Si bien Dalí es el gran retratista racional del inconsciente humano⁵⁷, Tomeo se erige como uno de los representantes de la vertiente literaria de esta tendencia propia del surrealismo español.

Y así volvemos al ya citado alejamiento de los surrealistas peninsulares de la pasividad que reclamaba la doctrina de Breton, un alejamiento que desemboca, en el universo artístico-teórico de Dalí, en la elaboración del conocido método paranoico-crítico. Esta alternativa dinámica y analítica⁵⁸ al automatismo pasivo le permite valorizar la técnica artística y la plasticidad de las obras, restableciendo así la importancia de los criterios estéticos y del juicio crítico. La objetividad crítica del pintor encuentra, según nuestro parecer, un eco en la impasibilidad del narrador

⁵⁵ Salvador Dalí, *El mito trágico de “El Ángelus” de Millet*, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 53.

⁵⁶ *Ídem*, p. 152.

⁵⁷ En esta perspectiva, Jesús Lázaro Docio escribe: “Salvador Dalí es, de una forma consciente y racional, el pintor del inconsciente del hombre moderno, autorretratando su interior e interpretándolo desde los ecos del análisis freudiano” (*op. cit.*, p. 14).

⁵⁸ Con estos dos adjetivos califica Lázaro Docio el método paranoico-crítico (*ídem*, p. 51).

buñueliano de *La Edad de Oro*⁵⁹, pero asimismo en la narración distanciada, impávida, del Juan tomeano, que contrasta fuertemente con el diálogo imposible y la batalla de las entidades anímicas contados.

En consecuencia, es razonable pensar que se observa en las creaciones de determinados artistas tanto españoles —Dalí, Buñuel— como extranjeros —Magritte, por ejemplo—, una concienciación de lo que, básicamente, solo era un reflejo automático o, para decirlo con palabras de Jenaro Talens, una “instrumentaliza[ción]” de la “técnica de composición” francesa⁶⁰. Coincidimos con este crítico cuando asevera que tal tendencia explica con toda probabilidad la longevidad de un tipo determinado de surrealismo⁶¹ y su posteridad en obras como las de Tomeo, publicadas en el último tercio del siglo XX e incluso a principios del XXI.

Así pues, el (neo)surrealismo europeo que ha sobrevivido más allá de los años treinta encuentra su apoyo fundamental en el hecho de que sobrepasa la creación automática accidental y *Diálogo en re mayor* constituye una prueba de ello. La complejidad musical e intertextual de la conversación tomeana traduce esta superación del mero chorro espontáneo y muestra que las huellas de la razón no impiden la expresión de realidades oscuras, inconscientes, percibidas, en un primer momento, en estados próximos al trance místico. La novela de Tomeo es un objeto construido con esmero, partiendo de materiales inconscientes, irreales, irracionales, y con la convicción, expresada a través del final abierto⁶², de que el lector, participante fundamental, debe ser alcanzado con un discurso articulado, pero que le incumbe luego articular el sentido del texto y descubrir sus potencialidades sugestivas y subconscientes. Así, y solo así, se cierra el círculo.

Hasta ahora no hemos hablado de los textos breves de Tomeo, pero conviene dedicarles unas cuantas líneas porque responden asimismo a esta práctica semiautomática de la escritura inspirada en los principios bretonianos. El volumen que reúne cuarenta y cuatro “historias mínimas” es sumamente revelador al respecto, principalmente porque el autor comentó varias veces su proceso de composición y le añadió un prólogo a partir de la edición de 1996 por Anagrama. En este preámbulo, Tomeo sitúa sin ambages sus miniaturas de tipo teatral bajo la sombra del ello

⁵⁹ Recordamos al lector que la película de Buñuel empieza con imágenes y comentarios dignos de un documental científico dedicado a la especie del escorpión. Esta objetividad fría contrasta de manera llamativa con el amor loco que aparece en el resto del filme y con la idea de omnipotencia del deseo. Cf. Freddy Buache, *Luis Buñuel*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, pp. 17 y ss.

⁶⁰ Jenaro Talens, *El ojo tachado. Lectura de “Un chien andalou”, de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 126.

⁶¹ Talens explica: “creo que precisamente ese carácter de utilización consciente, esto es, la posibilidad de instrumentalizar lo que no era, en su base, más que una técnica de composición, es lo que hizo viable, por ejemplo, la existencia del llamado “surrealismo” español” (*ibidem*). La visión es algo restrictiva geográficamente hablando pero muy adecuada en cuanto al fondo, como bien demuestran las publicaciones de Tomeo.

⁶² El último párrafo de la obra dice: “durante un buen rato me pareció continuar escuchando a lo lejos las carcajadas de Dagoberto. Luego recordé que estaba en calzoncillos. Lo que pasó después, sin embargo, ya no importa tanto” (143).

freudiano, que define como “lo atávico y antisocial”, como estos comportamientos verbales y físicos que “nos avergüenza manifestar en público por aquello del qué dirán y que precisamente por eso andamos reprimiendo constantemente”⁶³. Y explica que tal omnipresencia del ello es lo que justificó la elección del primer título que pensaba darle a la obra, *Microteatro psicopático*, quizás en un posible y lejano eco al método “paranoico-crítico” de Dalí⁶⁴.

Sin embargo, estas advertencias del autor se refieren más bien al contenido de las historias y a la conducta de los personajes; no nos facilitan datos sobre la escritura y la fase de elaboración de esos “textos psicopáticos”⁶⁵. Pero podemos encontrar informaciones dignas de interés en las líneas que el propio Tomeo les concede en el volumen colectivo *La era de la brevedad*⁶⁶. El escritor recuerda en esta nota que la primera historia que escribió fue la decimotercera de la edición de Anagrama –1996 y 2009–. Se centra en las figuras de un Poeta, un Perro y un canario de trapo en una jaula. Tomeo comenta al respecto:

no exagero si digo que aquella primera historia me la encontré escrita como por casualidad. Fue como un regalo. Eso sucede siempre que se escribe a base de automatismos psíquicos: planteas una situación, avanzas unas cuantas líneas por senderos más o menos previsibles o normales y, de pronto, como un estallido, se impone un desenlace inesperado que, en cierto modo, va más allá de tu intención primera. Por eso digo algunas veces que la mayoría de mis ‘historias mínimas’ son historias preterintencionales, como algunos crímenes, es decir, van más allá de lo que me propuse en un principio. Aquí es, tal vez, donde podría intervenir un buen psicoanalista que fuese capaz de descubrir y estudiar la etiología de esas oscuras motivaciones que me llevan, aun sin proponérmelo, a rematar mis historias con esos desenlaces imprevistos e imprevisibles. Tal vez ese psicoanalista sagaz podría hablar incluso de las llamadas reacciones en [corto]circuito.
(11-12)

Bien se ve en estas explicaciones que el automatismo escritural es idéntico al descrito para las novelas en las primeras páginas de este capítulo. Tomeo no diferencia en absoluto su práctica con arreglo al género literario elegido, lo que constituye en sí un indicio de la existencia de un proceso irracional básico, que inunda toda la esfera de actividad del aragonés y que rige la globalidad de su acercamiento tan personal al universo de la literatura. Esa sumisión a las voces de la subconsciencia desempeña asimismo probablemente un papel en el carácter híbrido y atípico de

⁶³ Javier Tomeo, *Historias mínimas*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 8.

⁶⁴ En cualquier caso, es llamativa la intrusión, tanto en Tomeo como en Dalí, del vocabulario médico en la esfera de la literatura y del arte en general. Si bien tal uso del léxico parece normal en boca de la crítica –Monique Plaza, autora de *Écriture et folie* (op. cit.), habla por ejemplo de “Follittérature”–, es más sorprendente e inusitado en los textos firmados por creadores, aunque ya se nota en las publicaciones de los surrealistas franceses que tienen conocimientos médicos, tales como Breton, Éluard, Soupault o Aragon.

⁶⁵ Así los nombra Jorge Herralde, el editor, en la nota que antepone al prólogo de Tomeo (op. cit., p. 7).

⁶⁶ Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), op. cit., pp. 587-590. Los mismos editores vuelven a incluir este texto en el volumen de la colección “Cuadernos de narrativa” dedicado al autor, a modo de proemio (Javier Tomeo, op. cit., pp. 11-13).

varias obras de Tomeo, que se hallan a medio camino entre, como es el caso de *Historias mínimas*, el microrrelato y el teatro, entre el bestiario y el cuento o la disputa, entre la novela y el diario, etc.

El autor añade a los primeros comentarios citados las aclaraciones siguientes:

[...] procuro ir configurando un determinado clima de tensión que [...] estalla finalmente de forma inesperada. Suelo decir que, cuando llego al desenlace, siempre hay alguien misterioso que me sopla el final al oído y no, eso no resulta tan difícil como pueda parecer a primera vista cuando estamos en disposición de escuchar las oscuras voces que se elevan desde lo más profundo del subconsciente. Todo es cuestión de cerrar los ojos y de abandonarse plenamente a nuestros desvaríos, de entregarnos completamente a lo primero que se nos ocurre y de confiar plenamente en que el broche final que nos impone esa voz misteriosa sea lo que dé verdadero sentido a todo lo que antecede. Esa voz no me puede engañar, hay que confiar plenamente en ella, pienso. Dos y dos no son, forzosamente, cuatro, sino cinco, diecisiete o cuarenta y tres. En nuestros ensueños, ese resultado se revela a fin de cuentas como el único verdadero, por lo menos, como el único que realmente nos importa.

(13)

Así pues, partiendo de una situación que es susceptible de presentar ya en su base argumental marcados rasgos de onirismo, el autor construye sus “historias mínimas” dejándose llevar por suertes de desvaríos subconscientes que no intenta reprimir y que expresa luego libremente por escrito, de ahí el final inopinado de numerosos sainetes. No obstante, conviene matizar un tanto la naturaleza determinante de esas revelaciones inconscientes, teniendo en cuenta el hecho de que la brevedad narrativa incluye necesariamente el uso de la elipsis y propicia así el sentimiento de sorpresa ante el acontecimiento inesperado⁶⁷. Mas ello no impide que Tomeo considere el final impuesto por “esa voz misteriosa” como un elemento decisivo a la hora de interpretar sus historias, lo que viene a reforzar nuestra hipótesis anterior, a saber, que el automatismo psíquico, tal como lo percibe y practica el aragonés, no consiste solo en una técnica de fabricación literaria, en el sentido peyorativo de la expresión, sino que funciona como un auténtico medio superior de revelación de contenidos subconscientes ocultos, capaz de conferirle sentido al todo. Ahora bien, si el “broche final” de origen enigmático es capaz de manifestar la significación del microrrelato considerado en su globalidad, ello supone que haya una determinada instrumentalización del proceso automático, en otras palabras, que los contenidos extraídos del subconsciente se encuentren integrados en una estructura más amplia en la que sean susceptibles de adquirir funciones específicas⁶⁸.

⁶⁷ David Roas, entre otros, menciona el “final sorpresivo y/o enigmático” como uno de los rasgos formales característicos de todo microrrelato (“El microrrelato y la teoría de los géneros”, *art. cit.*, p. 51).

⁶⁸ Proponemos análisis de varias “historias mínimas” en el capítulo siguiente. No los presentamos aquí para evitar reiteraciones inútiles y porque la materia que principalmente desarrollan, más allá del proceso semiautomático, es la de lo maravilloso y lo fantástico, que comentamos detalladamente en dicho capítulo.

5.2. Alucinaciones, choques de perspectivas y provocaciones

Las líneas que vienen a continuación prolongan y completan el comentario que hemos dedicado a la temática de la locura en un capítulo anterior, capítulo en el que hemos cotejado el uso tomeano de la psicopatía con la presencia de este motivo en obras expresionistas, así como en creaciones de Buñuel, Breton y Dalí. La locura *lato sensu* emerge como un elemento que irradia y contamina toda la producción artística de estas tres personalidades, en otros tantos ecos del primer *Manifiesto del surrealismo* del francés, en el que aparece, acompañada del sueño y de lo maravilloso, con el papel de mascarón de proa en un proceso de ensanchamiento de los límites de lo real y de liberación salvadora del individuo.

Breton parte en efecto de un postulado básico que todos los surrealistas compartirán a lo largo de la existencia del movimiento y que consiste en observar que, en épocas caracterizadas por el desarrollo de la racionalidad, las experiencias del ser humano se reducen a banalidades, rutinas y reflexiones vinculadas a las pegas de la vida cotidiana. De ahí la necesidad de volver a insuflar en esta grisura ambiental nuevas energías vitales mediante el uso de elementos a menudo solapados debajo de los mecanismos de la conciencia: la locura, el sueño y la maravilla que, según el intelectual parisino, son capaces de remediar la constatada “miserabilización de la experiencia”⁶⁹ restituyendo a la realidad su plenitud primigenia, y a la imaginación creadora, su libertad absoluta, al desechar toda traba racional y lógica. Esta convicción es la que preside la escritura a dos manos, junto con Éluard, de *La Inmaculada Concepción* (1930) y, más específicamente, del segundo capítulo titulado “Las posesiones”, que presenta cinco ensayos de simulación de delirios mentales identificados y clasificados por la psiquiatría –idiotez mental, manía aguda, parálisis general, delirio de interpretación y demencia precoz– con el objetivo algo desproporcionado de

probar que el espíritu, adiestrado *poéticamente* en el hombre normal, es capaz de reproducir en sus grandes líneas las manifestaciones verbales más paradójicas, más excéntricas, que está en el poder de ese espíritu someterse a voluntad las principales ideas delirantes, sin que ello implique para él una confusión duradera, sin que ello sea susceptible de comprometer en nada su *facultad* de equilibrio⁷⁰.

⁶⁹ Cf. Ángel Zapata, “Pervivencias del surrealismo”, *Quimera*, núm. 304, marzo de 2009, p. 28.

⁷⁰ André Breton, introducción a “Las posesiones”, en *Œuvres complètes*, Marguerite Bonnet (ed.), vol. 1, *op. cit.*, p. 848: “[...] prouver que l'esprit, dressé *poétiquement* chez l'homme normal, est capable de reproduire dans ses grands traits les manifestations verbales les plus paradoxales, les plus excentriques, qu'il est au pouvoir de cet esprit de se soumettre à volonté les principales idées délirantes sans qu'il y aille pour lui d'un trouble durable, sans que cela soit susceptible de compromettre en rien sa *faculté* d'équilibre”. Véanse al respecto el análisis que Philippe Chardin propone en “N'est pas fou qui veut? La simulation des délires mentaux par André Breton et Paul Éluard dans ‘Les Possessions’” (*Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 111, núm. 3, 2011, pp. 653-665), y el comentario de Alain Rauzy, “*L'Inmaculée Conception* en 1930” (en Fabienne Hulak (ed.), *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, *op. cit.*, pp. 179-195).

Así se evidencia la vacuidad de las fronteras entre la norma y la patología, la cordura y la locura, la creación artística y la demencia.

Y es la misma idea que Breton teorizaba en el manifiesto de 1924, aplicándola no solo a la locura⁷¹, sino también al sueño y a la maravilla, contrarios a los principios de la realidad, en apariencia, pero imprescindibles, a través de su reconciliación y armonización con lo real, al descubrimiento de la “realidad absoluta”, de la “sobrerrealidad”⁷² fecunda. Tanto la demencia como el sueño y los universos maravillosos tienen, en opinión del francés, la capacidad de engendrar imágenes sensuales, pero al tiempo honestas e inocentes, por su proximidad con lo más auténticamente humano, es decir, con los contenidos inconscientes no controlados de la psique.

Esta elección de herramientas diametralmente opuestas a los mecanismos racionales y a las elaboraciones regidas por lógicas conscientes encuentra, es evidente, una resonancia y un medio de expresión privilegiados en la noción de escritura automática, puesto que la pérdida de control que esta implica favorece el brote de elementos descabellados, verdaderamente imaginarios, y la reapertura de las puertas del reino de lo maravilloso, así como su conquista. De hecho, el automatismo no puede sino ser fuente de sorpresa, de enriquecimiento y de oposición a lo ya conocido y trillado.

Se observa, en este sentido, una vuelta a la potencia de la imaginación y a las imágenes más atrevidas y disparatadas. Estas cobran además un cariz específicamente provocativo, en respuesta al carácter revolucionario del movimiento que estimula su aparición. Es así como, tanto en la escritura y la cinematografía de Buñuel, como en determinadas composiciones de Lorca y cuadros de Dalí⁷³, la provocación al lector/espectador parece constituir una resultante esencial del objeto artístico. No faltan los cuerpos mutilados, los órganos amputados, la putrefacción, las deyecciones y regurgitaciones de toda índole en creaciones como “El arco iris y la cataplasma”,

⁷¹ Breton será a lo largo de su vida un fervoroso defensor de la causa de los enfermos mentales y rendirá homenaje repetidas veces a su expresión delirante, por ejemplo a través de su ensayo “El arte de los locos, la llave de los campos”, que entra en la composición de *La llave de los campos* (en *Œuvres complètes*, Marguerite Bonnet (ed.), vol. 3, Paris, Gallimard, col. “la Pléiade”, 1999, pp. 884-887).

⁷² André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 24.

⁷³ Yuxtaponemos aquí a estos tres creadores, pero somos conscientes de que no son en absoluto ejemplos equivalentes del surrealismo y que la adscripción de Lorca a la estética surrealista es problemática (cf., entre otros, Miguel García-Posada, *Lorca: interpretación de ‘Poeta en Nueva York’*, Madrid, Akal, 1981, pp. 325 y ss., así como “Lorca y el surrealismo: una relación conflictiva”, *Ínsula*, núm. 515, noviembre de 1989, pp. 7-9; Manuel Antonio Arango, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, op. cit., pp. 295 y ss.; Juan Antonio Rodríguez Pagán, *‘Así que pasen cinco años’: una propuesta surrealista de Lorca*, Puerto Rico, Isla Negra, 2003; Ivette Fuentes, “El surrealismo en Federico García Lorca: las voces de un duende”, *Moenia*, núm. 10, 2004, pp. 213-224; Luis Trigueros-Ramos y López (ed.), op. cit., pp. 97 y ss.; David F. Richter, *García Lorca at the Edge of Surrealism. The Aesthetics of Anguish*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2014). Pensamos no obstante que, salvadas las distancias, confluyen en su búsqueda de efectos provocadores, aunque no en su materialización.

“Palacio de hielo”, “Una jirafa”, “Alucinaciones en torno a una mano muerta”⁷⁴ y *Un perro andaluz* –la película– de Buñuel, en *Viaje a la luna* de Lorca o en *La miel es más dulce que la sangre*, *Aparato y mano*, *Cenicitas*, *El juego lúgubre*, *Maniquí japonés* y *El espectro del sex-appeal* de Dalí. La revolución preconizada por el surrealismo implica tal recurso a la inmundicia y a la disgregación del yo –fenómeno este, como sabemos, fundamental en toda manifestación de la locura– con objeto no solo de llamar violentamente la atención del lector/espectador, sino también de conseguir un efecto duradero mediante una toma de conciencia basada en el espanto y la descarga emocional. En el trasfondo se adivina, pues, la presencia de Freud y de su concepto de “extrañeza inquietante”, de “lo ominoso” –*das Unheimliche*–, bien conocido de los surrealistas y basado en la idea de algo más o menos siniestro que hubiera debido permanecer oculto pero que se manifiesta y provoca un sentimiento de malestar o de espanto, a imagen y semejanza, por ejemplo, de la naturaleza simultáneamente animada e inanimada que caracteriza al autómatas o del reflejo humano paralizado encarnado por los maniqués. Y resulta sumamente interesante descubrir que el fundador del psicoanálisis considera las mutilaciones como una extensión de la suerte de mecanización pavorosa propia de las figuras del autómatas y del maniqué: “los miembros separados, una cabeza cortada, una mano desprendida del brazo, [...] pies que danzan solos, [...] tienen algo sumamente siniestro, especialmente si, como en el último ejemplo mencionado, conservan actividad independiente”⁷⁵. La ambigüedad escalofriante disfruta, pues, de una situación privilegiada entre los mecanismos de provocación surrealistas. Por eso, su materialización excéntrica en las obras de Dalí recibe de parte de Breton el rótulo de “fermento inapreciable”⁷⁶ para el movimiento.

Existe por lo tanto un consenso entre los seguidores del surrealismo acerca de la necesidad de renovar las mentes mediante objetos contrarios a toda noción de belleza artística y capaces de suscitar el asco o el temor. Y en este sentido, Tomeo también es, a su manera, un provocador empedernido, aunque, como vamos a poder comprobar, no es defendible presentarlo como un epígono del “choque” surrealista y de la constante desmesura que caracteriza la personalidad y las creaciones de un Dalí. En efecto, los textos del escritor aragonés apenas ofrecen ejemplos de cuerpos mutilados, no presentan llamadas a la destrucción ni al asesinato, ni tampoco desarrollan

⁷⁴ Estos textos de Buñuel figuran, respectivamente, en las páginas 137, 141, 143-148 y 205-209 de su *Obra literaria*, *op. cit.*

⁷⁵ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, en *Obras completas*, Luis López-Ballesteros y de Torres (trad.), tomo VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 2499.

⁷⁶ Señala Cyril Brian Morris que, “en el momento en que [Dalí] entró en contacto con los surrealistas y con sus obras, su extravagante imaginación y su forma de definir desdeñosamente como ‘putrefacto’ todo lo que le desagradaba encontraron un público receptivo, como el que acudía a las ‘reuniones que se celebraban en la casa de Breton’ [...]. Su fantasía adquirió también una nueva dimensión y fuerza que, como resultado de su descubrimiento del objeto surrealista y de una actividad paranoico-crítica, llevó a Breton a elogiar[lo] como ‘un fermento inapreciable’ que dio al surrealismo un ‘impulso maestro’” (*El surrealismo y España*, *op. cit.*, p. 72).

motivos inmundos, macabros o putrefactos. Su lectura no provoca el mismo escalofrío y escándalo que el que la visión de numerosos objetos artísticos surrealistas solía ocasionar en los años veinte y treinta del siglo pasado. No obstante, existen a nuestro juicio innegables residuos de esta provocación, entonces violenta, en los aspectos fantásticos de la obra tomeana, que consiguen provocar al lector en el sentido de que le sugieren la posible existencia de mundos paralelos tan reales como el suyo, desafiando así su sentimiento de estabilidad y perennidad y abriendo ante sus ojos nuevas perspectivas.

Cabe precisar, sin embargo, que esta transformación de las vías de expresión de la provocación se encuentra, de algún modo, anticipada y explicitada por la evolución reciente de nuestra sociedad. En efecto, las creaciones pertenecientes al surrealismo histórico ya no tienen el impacto traumático que era rastreable en las reacciones de los espectadores/lectores de aquel entonces, por la sencilla razón de que la violencia física, el sexo y las faltas de respeto han conquistado todas las pantallas televisivas a partir de los años setenta y, consecuentemente, han perdido su estatus de tabúes. Hoy, la provocación debe encaminarse por otros derroteros, entre los cuales se halla el de la incertidumbre y las dudas que esta engendra indefectiblemente. Ahora bien, uno de los componentes de la literatura fantástica consiste precisamente en la exploración de las aguas estancadas de la epistemología, es decir, de todas estas zonas nebulosas del conocimiento, exentas de certezas y en las que la afirmación no puede ser tajante. Lo fantástico se erige por lo tanto como un cauce idóneo para expresar una forma determinada de provocación de inspiración lejanamente surrealista. Además, presenta la ventaja de ofrecer una página blanca a la imaginación fecunda del escritor y, en consecuencia, un espacio en el cual la mente guiada por los preceptos del surrealismo puede aplicar sin ambages las uniones de contrarios anhelosamente buscadas por Breton.

En esta perspectiva, hay que recordar, aunque parece evidente, que las relaciones entre el surrealismo y lo fantástico preexisten a su peculiar confluencia en determinadas obras de Tomeo. Pensemos, por ejemplo, en los textos de Julio Cortázar, un autor que siempre reconoció su deuda con el movimiento francés y lo comentó con admiración⁷⁷, siendo al tiempo uno de los maestros

⁷⁷ Véanse *Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y del existencialismo* (1947), en *Obra crítica*, vol. 1, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 100-108 (estas páginas corresponden a un capítulo específicamente dedicado al surrealismo); *Un cadáver viviente* (1949), en *Obra crítica*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 177-180; *Irracionalismo y eficacia* (1949), en *Obra crítica*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 189-202 (Cortázar comenta: “[...] el vasto experimento surrealista [...] me parece la más alta empresa del hombre contemporáneo como previsión y tentativa de un humanismo integrado. A su vez, la actitud surrealista (que tiende a la liquidación de géneros y especies) tiñe toda creación de carácter verbal y plástico, incorporándola a su movimiento de afirmación irracional”, p. 194); *Algunos aspectos del cuento* (1962-1963), en *Obra crítica*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 365-385 (Cortázar presenta aquí la figura del escritor médium que escribe automáticamente, pasando por alto los avisos de su “conciencia razonante”: “en mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos —cómo decirlo— al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena”, p. 374). Escribe Bella Jozef al respecto: “lo que [Cortázar] recibe del surrealismo es, sobre todo, una teoría del hecho estético. El surrealismo significó, para él, una

del relato (neo)fantástico⁷⁸. Y ello se explica por el común entusiasmo de ambas estéticas ante la idea de crear encuentros enigmáticos, racionalmente hablando, entre conceptos y realidades que el ser humano suele oponer y disociar. Tanto el surrealismo como lo fantástico se apasionan por la ilustración del carácter absurdo de las fronteras tranquilizadoras que establecemos entre los elementos constitutivos de binomios como vida y muerte, sueño y realidad, etc. El propio Cortázar echa luz sobre tal afinidad:

casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto o menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry⁷⁹, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo⁸⁰.

Existe, por lo tanto, un compartido sentimiento de que nuestras racionalizaciones de la realidad han amputado a esta de toda una gama de fenómenos, sensaciones y lugares que hay que empeñarse en recuperar con afán de exactitud y, sobre todo, de completud. El hombre no puede vivir decentemente negando una parte de su propia personalidad y de la realidad en la que se mueve a diario. Frente a esta laguna existencial, los discípulos del surrealismo y los adeptos de lo fantástico unen sus fuerzas de creación y proponen obras en las que las facetas diurnas y nocturnas del mundo y del ser humano reciben igualdad de tratamiento y funcionan como otros tantos vasos comunicantes. Cogidos de la mano, buscan una totalidad auténtica y sueñan con un universo íntimamente comunicado⁸¹.

liberación mental. Supo incorporar muchos recursos expresivos de la escuela que elogia la contradicción por su esencia antirracional. El surrealismo lo va a hacer descubrir su forma de expresión, una paradoja que lo hace inclinarse sobre lo que le horroriza y disimular lo que ama. [...] Para Cortázar, el surrealismo no es una escuela determinada [...] ni una manera particular de escribir (la escritura automática, por ejemplo), sino un modo de enfrentar la rutina cotidiana que, según él, oprime y sofoca lo que hay de único en cada ser humano” (“Julio Cortázar. La metafísica del tango o más allá de la realidad”, en Luisa Valenzuela, Bella Jozef y Alain Sicard, *Julio Cortázar desde tres perspectivas*, Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad de Guadalajara, 2002, p. 43). Acerca del vínculo entre lo fantástico y el surrealismo afirma Jean-Paul Clébert en su *Dictionnaire du Surréalisme* que “los surrealistas han reconocido [en lo fantástico] una de sus fuentes de inspiración” (Paris, Seuil, 1996, p. 267: “les surréalistes ont reconnu [dans le “genre” fantastique] une de leurs sources d’inspiration”).

⁷⁸ Proponemos una definición del relato “neofantástico” en la nota 88 de este capítulo (p. 411).

⁷⁹ Cortázar alude aquí a la “patafísica” de Jarry, uno de los grandes precursores del surrealismo. Esta “ciencia de las soluciones imaginarias” —así la definía el francés— estudia todas “las leyes que rigen las excepciones” (cf. Remo Ceserani, *Lo fantástico*, Madrid, Visor, 1999, p. 177).

⁸⁰ Julio Cortázar, *Algunos aspectos del cuento*, op. cit., p. 368.

⁸¹ En este sentido, vale la pena citar una vez más a Cortázar, que tanto comentó sus propios textos y su práctica de la estética literaria: “[...] la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana pero que por [una] serie de equivocaciones [...] ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada, con muchos años de cultura, una cultura en donde hay maravillas

No obstante, distintas declaraciones sobre la noción de lo fantástico formuladas por artistas surrealistas o próximos al movimiento permiten matizar esta similitud entre obras surrealistas y creaciones fantásticas. Entre ellas, elegimos una de Buñuel, que figura en sus escritos cinematográficos, más precisamente en el texto “El cine, instrumento de poesía”, que corresponde a una mesa redonda del cineasta y unos amigos suyos, que tuvo lugar en México ante los estudiantes de la Dirección de Difusión Cultural en 1958:

‘lo más admirable de lo fantástico –ha dicho André Breton– es que lo fantástico no existe, todo es real’. [...] Para un neorrealista, [...] un vaso es un vaso y nada más que eso: veremos como lo sacan del armario, lo llenan de bebida, lo llevan a lavar a la cocina, en donde lo rompe la criada, la cual podrá ser despedida de la casa o no, etc. Pero ese mismo vaso contemplado por distintos hombres puede ser mil cosas distintas, porque cada uno de ellos carga de afectividad lo que contempla, y ninguno lo ve tal como es, sino como sus deseos y su estado de ánimo quieren verlo. Yo propugno por un cine que me haga ver esa clase de vasos, porque ese cine me dará una visión integral de la realidad, acrecentará mi conocimiento de las cosas y de los seres y me abrirá el mundo maravilloso de lo desconocido, de lo que no puedo leer en la prensa diaria ni encontrar en la calle⁸².

Sobresale en esta explicación de Buñuel, respaldada por la afirmación bretoniana, la convicción de que la representación habitual, “neorrealista”, de la realidad es incompleta, limitadora y empobrecedora, en otras palabras, insatisfactoria por completo. Una percepción apropiada ha de reflejar todos los posibles pensables que atraviesen la imaginación liberada del percibiente, sin tener en cuenta ninguna barrera estética, racional, moral o psicológica, provocando en él un hondo sentimiento positivo de descubrimiento y de admiración. En esta última consecuencia, Buñuel –y Breton a sus espaldas– se aleja sin duda alguna de lo fantástico en sentido estricto, puesto que, en efecto, suelen llevar el calificativo “fantástico” creaciones artísticas que provocan en el protagonista y en el lector/espectador una impresión escalofriante de ruptura con lo real, así como una profunda indecisión. Así pues, como bien enuncia Tania Collani, “lo maravilloso surrealista se manifestaría, con respecto a lo fantástico, bajo la forma de un estremecimiento positivo de descubrimiento y no vía una ruptura negativa con la realidad”⁸³.

pero también hay profundas aberraciones, profundas tergiversaciones” (cf. Margarita García Flores, “Siete respuestas de Julio Cortázar”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 21, marzo de 1967, p. 11).

⁸² Luis Buñuel, *Obra literaria*, *op. cit.*, p. 186. El cineasta cita el primer *Manifiesto del surrealismo* de Breton: “ce qu’il y a d’admirable dans le fantastique, c’est qu’il n’y a plus de fantastique: il n’y a que le réel” (*Premier manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 30, nota I; en la traducción española de Andrés Bosch, *op. cit.*, p. 25, nota 5). Desde un punto de vista teórico, los surrealistas dedicaron pocas contribuciones a lo fantástico, centrándose preferentemente en lo maravilloso (cf. Tania Collani, “Merveilleux et fantastique chez deux surréalistes francophones: une lecture de Chirico et Lecomte”, *Études francophones*, University of Louisiana (Lafayette), vol. 23, núms. 1-2, primavera-otoño de 2008, pp. 127-140).

⁸³ Tania Collani, *idem*, p. 132: “le merveilleux surréaliste se manifesterait donc, vis-à-vis du fantastique, sous la forme d’un frisson positif de découverte et non pas par le biais d’une rupture négative avec la réalité”.

Tal constatación de un relativo distanciamiento entre las creaciones surrealistas y lo fantástico más castizo se encuentra, por otra parte, resaltada por Mery Erdal Jordan en su libro *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*.

[...] el relato fantástico moderno, pese a estar influido por las mismas premisas que el surrealismo, se diferencia de éste en un aspecto clave: mantiene implícita una noción normativa, cotidiana, de realidad, ante la cual el mundo configurado es percibido como extraño y siniestro. Es así que la narrativa fantástica presupone un divorcio de la realidad que es captado como ruptura, en tanto que el surrealismo intenta especialmente ampliar la noción de realidad infiltrando en ésta nuevas percepciones⁸⁴.

En otras palabras, según Erdal Jordan, el texto fantástico parte de una realidad conocida, la de un lector cualquiera que viva en una época contemporánea a él, y le impone una fractura mediante el surgimiento inopinado de elementos que no caben en ella, provocando de este modo en el lector el sentimiento de “lo ominoso” o “lo siniestro” desarrollado y analizado por Freud en su ensayo de 1919, *Das Unheimliche*. En cuanto al surrealismo, no intenta suscitar la inquietud, sino que propone al lector o al espectador objetos artísticos extraños, incapaces de pertenecer a la esfera de lo real antes mencionada y, por tanto, idóneos para funcionar como alicientes de la curiosidad lectora/espectadora. Surrealismo y fantástico coinciden, pues, en su esfuerzo por configurar realidades alejadas de lo convencional yuxtaponiendo ingredientes heterogéneos, pero bosquejan vías de acceso a la sobrerrealidad que poco tienen en común —el desasosiego fantástico y la intriga surrealista, fomentada por el sinfín de posibilidades ofrecidas por la locura, el sueño y lo maravilloso—.

Tales consideraciones parecen contradecir la reflexión que proponemos en las primeras páginas de este capítulo, puesto que no mencionan los fenómenos de amputación, mecanización, escatología y demás que Freud asociaba asimismo con “lo ominoso” y que no son raras en las producciones surrealistas. Sin embargo, este desfase se explica por la diferencia de persona percibiente y explicitante que se esconde detrás de tales observaciones y comentarios críticos. En efecto, para el artista surrealista no puede existir conflicto y ruptura entre distintos órdenes de realidad —lo que corresponde a la definición básica de lo fantástico—, puesto que él mismo ya no tiene en mente la “noción normativa, cotidiana, de realidad” mencionada por Erdal Jordan. El espíritu surrealista, sinónimo de liberación completa, destruye toda noción previa de realidad, de ahí la aseveración de Breton, citada por Buñuel, que firma la sentencia de muerte de lo fantástico⁸⁵. Ahora bien, el efecto producido por el objeto surrealista en la mente de un lector/espectador no iniciado en los arcanos del movimiento podrá seguir siendo hondamente

⁸⁴ Mery Erdal Jordan, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1998, pp. 57-58.

⁸⁵ Ello explica también la preeminencia de lo maravilloso en los textos teóricos firmados por los surrealistas.

ominoso y desestabilizante, llegando así a proyectar sobre el objeto susodicho una sombra negativa y, en consecuencia, a distanciarlo del ideal de revelación señalado por Collani y Erdal Jordan. El “estremecimiento positivo de descubrimiento” descrito por Collani es, según nuestro parecer, difícilmente perceptible del lado de la recepción del objeto artístico y se erige más bien como una utopía de percepción desencarnada propia del artista surrealista. No hay que olvidar, en esta perspectiva, que el surrealista considera el movimiento estético como un verdadero modelo de vida, como un modo de vivir, a la manera de Dalí, la encarnación completa y perfecta, a lo largo de su existencia, de esta apropiación vital de las ideas estéticas. Para el adepto del ismo francés, los principios estéticos van mucho más allá de la mera receta destinada a fabricar objetos artísticos vanguardistas. Y es precisamente esta diferencia entre percepción externa e interna de la creación, o entre producción y recepción, que permite entender y desambiguar la contradicción que señalamos. El lector/espectador, es decir, el receptor es quien puede tomar la decisión de asociar al objeto surrealista un efecto fantástico, inquietante, con arreglo a su capacidad de dejarse intranquilizar y a la fuerza de su esquema de realidad normada, en detrimento de la poética surrealista, un tanto utopista en cuanto a la virginidad perceptiva de sus examinadores.

Partiendo de estas aclaraciones, analicemos ahora cómo confluyen las obras narrativas de Tomeo con estas superposiciones de realidades y objetos que navegan entre los ideales surrealistas y la modalidad literaria de lo fantástico, ávidas de provocación y de subversión. A tal fin, empezaremos con un estudio de lo fantástico tomeano y de sus aspectos más subversivos antes de establecer una relación más específica con el surrealismo.

Ante todo, cabe resaltar el hecho de que el escritor aragonés no suele incluirse en la nómina de los autores que cultivan lo fantástico, pero ello no impide que se perciban claramente en sus creaciones recursos propios de este modo literario. En esta perspectiva, no es pura casualidad que Tomeo mismo haya manifestado a menudo su admiración por Edgar Allan Poe y que textos suyos aparezcan en antologías dedicadas a lo fantástico⁸⁶. Sus composiciones acogen y desarrollan distintos motivos fantásticos, tanto temáticos como formales, que proponemos rastrear en una lectura combinada de *Historias mínimas*, el volumen de minipiezas teatrales, *Cuentos perversos* y dos novelas, *La ciudad de las palomas* y *La agonía de Proserpina*, protagonizadas, como suele ser el caso en las ficciones tomeanas, por personajes locos-cuervos de existencia monótona y frustrada.

Si se admite, tal como hemos sugerido en los párrafos precedentes, que lo fantástico es sinónimo de irrupción de un conflicto entre dos órdenes de realidad coincidentes e irreconciliables, y que expone la transgresión de un contexto cotidiano mediante la manifestación

⁸⁶ Véanse, por ejemplo, “Microteatro psicopático” (en Antonio Beneyto (ed.), *Narraciones de lo real y fantástico*, vol. 2, Barcelona, Bruguera, 1977, pp. 183-194; estos textos breves aparecerán luego en *Historias mínimas*) y “El unicornio” (en Benito Arias García (ed.), *Grandes minicuentos fantásticos*, Madrid, Alfaguara, 2004, pp. 231-232).

de un universo paralelo que no tropieze con los mismos límites⁸⁷, entonces cabe poner de relieve en la obra de Tomeo la presencia de varios elementos temáticos que ilustran tal definición. Sin embargo, se impone la prudencia a la hora de seleccionar los textos fantásticos en la producción del aragonés porque, aparte de las creaciones cuya dominante es el efecto de transgresión de la “concepción de lo real que los lectores poseen”, de alteración de un universo familiar tranquilizador, publicó numerosas narraciones que, según la teoría defendida por David Roas, son más bien “seudofantásticas”, es decir,

narraciones que utilizan estructuras, motivos y recursos propios del cuento fantástico auténtico, pero cuyo tratamiento de lo sobrenatural los aleja de dicho género: son textos que no pretenden crear efecto ominoso alguno sobre el lector, puesto que o bien terminan racionalizando los supuestos fenómenos sobrenaturales, o bien la presencia de éstos no es más que una excusa para ofrecer un relato grotesco, alegórico o satírico⁸⁸.

Así pues, en *Historias mínimas*, son varios los relatos claramente alegóricos cuyo propósito no radica, en nuestra opinión, en inquietar al lector, sino en impulsarlo a la reflexión metafísica. A modo de ilustración, podemos citar la primera historia de la colección (9-11), que presenta una alteración de las leyes físicas, ya que el Filósofo Náutico consigue secar el océano con “un pequeño frasco” que saca “del bolsillo trasero del pantalón” (10). El contenido no respeta, por lo tanto, la capacidad del continente, mas, a pesar de todo, no se puede hablar de “transgresión fantástica” en un relato como este, de tono humorístico y paródico —el autor parodia

⁸⁷ Nuestra definición se inspira en los análisis que Rosalba Campra propone en *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento, 2008. Coincide también con las aclaraciones siguientes de Ana Casas: son fantásticos “aquellos textos que, ambientados en un mundo cotidiano semejante al del lector, presentan fenómenos o situaciones imposibles que plantean una transgresión de lo real. [...] Cuando lo sobrenatural (lo imposible) no entra en conflicto con el contexto en el que suceden los hechos, no se produce lo fantástico. Así ocurre con lo que se ha dado en llamar literatura maravillosa (los cuentos de hadas, *El señor de los anillos*, etc.), cuyas historias se desarrollan en lugares donde conviven armónicamente lo real y lo sobrenatural (o lo que el lector no dudaría en calificar de sobrenatural si sucediese en su mundo). De este modo, lo maravilloso, a diferencia de lo fantástico, siempre se ambienta en un espacio inventado —un universo paralelo— en el que cualquier fenómeno es posible, lo que hace suponer al lector que todo lo que allí sucede es normal, *natural*. En dichos textos, pues, no interviene nuestra idea de la realidad, por lo que no se plantea transgresión alguna de ésta. En cambio, el mundo construido en los relatos fantásticos siempre ofrece signos que puedan ser interpretados a partir de la experiencia de lo real que tiene el lector. Por ello, la irrupción del fenómeno imposible provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo incomprensible y, como tal, amenazador” (Ana Casas, “Lo fantástico en el microrrelato español (1980-2006)”, en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad, op. cit.*, pp. 137-138).

⁸⁸ David Roas, “Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable”, en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico*, México, CILF, 2004, pp. 45 y 47. Roas amplía esta concepción de lo seudofantástico en *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011, pp. 62-78. En esta perspectiva, la definición de los “relatos neofantásticos” por Jaime Alazraki es asimismo esclarecedora: engendran nuevos órdenes que no suponen alteraciones súbitas de lo real y “posibilita[n] una convivencia pacífica y armoniosa de órdenes antagónicos que los personajes asumen con naturalidad”, lo que no impide que el efecto en el lector sea de tipo ominoso o, como mínimo, intranquilizador (así sintetiza la definición de Alazraki María Jesús Orozco Vera en “Espacio e identidad: *Con Agatha en Estambul*, de Cristina Fernández Cubas”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Cristina Fernández Cubas*, Madrid, Arco/Libros, 2007, p. 162; Orozco Vera se basa en Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 28 y 35; cf. también Roas, *Tras los límites de lo real, ídem*, pp. 37-41). Teniendo en cuenta las aclaraciones de Roas y Alazraki, podemos considerar que varios textos de Tomeo se sitúan a medio camino entre el relato seudofantástico y la ficción neofantástica.

probablemente el episodio bíblico de Jesús en la barca con sus discípulos atemorizados por la tempestad, así como la leyenda de san Agustín y del niño que vacía el mar con una cuchara, reproducido por Sandro Botticelli en su cuadro miniatura *La visión de San Agustín* (c. 1488)⁸⁹—, que constituye ante todo una alegoría del mundo moderno presuntuoso, desprovisto de fe y de capacidad de creer en lo irracional.

Temáticamente hablando, el primer tópico fantástico utilizado de manera recurrente por Tomeo es el de la alteración de las leyes físicas que rigen nuestra existencia. Varios relatos de *Historias mínimas* y de *Cuentos perversos* ofrecen en efecto el esquema de una perturbación de los parámetros vitales que conocemos: no en vano, los objetos proliferan, adquieren tamaños inquietantes y cobran vida⁹⁰, un niño sobrevive más de quince minutos bajo el agua⁹¹, los huesos roídos por un perro se mueven al son de un tambor de hojalata⁹², un suicida sigue de pie sin entender por qué no muere⁹³, la sombra se independiza del cuerpo⁹⁴, las miradas se disocian y se alejan de los ojos de los que proceden⁹⁵, los robots se comportan exactamente como los seres humanos⁹⁶ y una misteriosa entidad superior condena al Hombre a una noche eterna⁹⁷. Cabe añadir a esta enumeración la situación dramática, la violación de las leyes de permanencia y continuidad de la especie humana, a las que debe enfrentarse Teodoro, el protagonista de *La ciudad de las palomas*, cuando despierta en una ciudad vaciada de sus habitantes y sitiada por un auténtico ejército de palomas monstruosas⁹⁸. Esta suerte de apocalipsis inesperado no constituye, por cierto, una novedad radical y recuerda, entre otros, distintos aspectos de los fantásticos y escatológicos *Misterios de Rosario* de César Aira.

Por otra parte, Tomeo propone asimismo escenificaciones de la conciencia *post mortem* mediante, por ejemplo, el diálogo entre los cadáveres de dos guerreros caídos en un campo de

⁸⁹ Este cuadro de Botticelli figura en la *prédelle*, es decir, en la parte inferior del *Retablo de san Bernabé*. Ilustra una leyenda en la que San Agustín da un paseo para meditar sobre la problemática de la Trinidad y descubre a un niño que está intentando vaciar el mar con una cuchara. El Santo le explica que su empresa está condenada al fracaso, pero este le contesta que es aún más difícil tratar de comprender el misterio de Dios con una mente tan limitada como la humana.

⁹⁰ En la séptima historia del volumen, las lágrimas del público, conmovido por la farsa que acaban de presentarle un payaso y dos acróbatas, descienden “tumultuosamente por el pasillo, inundan el foso de la orquesta y ahogan al pianista asmático, que estaba libre de toda culpa” (*Historias mínimas*, *op. cit.*, p. 25). En cuanto a “La ciudad de las sanguijuelas”, se desarrolla en un espacio peligroso sitiado por animales monstruosos “de color verde oscuro y tan larg[os] y grues[os] como el brazo de un hombre” (*Cuentos perversos*, *op. cit.*, p. 99). Véanse también las páginas 61-62 de *Historias mínimas* y “Los números muertos”, en las páginas 106-110 de *Cuentos perversos*.

⁹¹ Cf. “El niño y la sardina” (*Cuentos perversos*, *op. cit.*, pp. 60-63).

⁹² Cf. *Historias mínimas*, *op. cit.*, pp. 36-37.

⁹³ Cf. *Ídem*, pp. 38-41.

⁹⁴ Cf. *Ídem*, pp. 61-62.

⁹⁵ Cf. *Ídem*, pp. 86-87.

⁹⁶ Cf. *Ídem*, pp. 88-90.

⁹⁷ Cf. *Ídem*, pp. 125-127.

⁹⁸ Ana Casas presenta la novela tomeana como un ejemplo de “trasgresión fantástica en sentido estricto” (“Monstruos, alucinados y prodigios: la ambigüedad fantástica en la obra de Javier Tomeo”, *art. cit.*, p. 55).

batalla sobre el que planean buitres hambrientos⁹⁹. En otra minipieza, dos esqueletos, A y B, hablan con nostalgia de su anterior existencia carnal y anhelan resucitar como los árboles y los pájaros en la primavera¹⁰⁰. Y en la historia XXVII se presenta un intercambio entre un viajero gordo y “dos hombres enlutados” (70) que, a juzgar por la polisemia de ciertos sustantivos y la sugerencia de la adjetivación, parecen haber emprendido metafóricamente su último viaje¹⁰¹.

Otro motivo recurrente en la literatura fantástica ypreciado por Tomeo es el de la presencia del monstruo, que resulta especialmente interesante en la historia mínima XII, en la que una emblemática mujer fatal con “sonrisa de amazona” (34) se come el ramo de orquídeas regalado por su amante antes de “agarrar[lo] por el cuello y [...] empujar[lo] calle adelante” (35), como una araña que lleva su presa a la sombra de su guarida para devorarla. El texto XVI nos muestra otra figura monstruosa ominosa, la de un barbero que consigue exteriorizar sus pulsiones homicidas cuando acoge en su barbería a un cliente suicida frustrado y termina “cercen[ándole] limpiamente [su] fatigada cabecita” (45). Este personaje parece salido directamente de la leyenda *gore* de uno de los primeros asesinos seriales, el barbero londinense Sweeney Todd, objeto de numerosas adaptaciones cinematográficas y musicales desde la época del cine mudo hasta la actualidad¹⁰².

Tampoco hay que olvidar el ejemplo de las aves maléficas de *La ciudad de las palomas*, resultantes de una nítida inversión y resemantización del simbolismo tradicional de la paloma, que persiguen y vigilan incansablemente al protagonista, llegando a obsesionarlo¹⁰³. Esos pequeños volátiles se erigen en seres ominosos, víctimas de una metamorfosis extraña, y proliferan de manera inexplicable. Teodoro, que considera el barrio donde vive como un “campo de batalla” (68), observa que “las palomas vuelven a montar guardia al otro lado de la calle, pero ahora son muchas más. Ocupan ya toda la acera de enfrente, sin dejar espacios libres, llenando todos los huecos” (68). Los animales terminan así constituyendo una entidad amenazadora, potente y unificada, “palpitando al unísono, como si formasen un solo cuerpo y las animase un corazón único” (41). Parece por lo tanto que desarrollan inquietantes capacidades de adaptación y facultades reflexivas nunca observadas en la fauna terrestre, que pronto van a permitirles acabar de una vez con la raza humana; de manera similar a los rinocerontes de Ionesco¹⁰⁴, “no quieren renunciar al único hombre que les queda” (80). Pese a todo, prevalecerá al final la inteligencia

⁹⁹ Cf. *Historias mínimas*, op. cit., pp. 26-27.

¹⁰⁰ Cf. *Ídem*, pp. 57-58.

¹⁰¹ Analizamos detalladamente esta historia mínima a continuación.

¹⁰² Véanse las películas homónimas de George Dewhurst (1926), Walter West (1928) y Tim Burton (2007), así como la comedia musical de Stephen Sondheim (1979), creaciones que ya hemos mencionado anteriormente.

¹⁰³ Acerca de esta inversión del símbolo cristiano, remitimos al lector a la explicación que facilitamos en las páginas 366-368. Cf. también el análisis de Ana Casas (“Monstruos, alucinados y prodigios”, *art. cit.*, p. 57). Las palomas tomeanas recuerdan vagamente en esto los maléficos *Pájaros* de Alfred Hitchcock (1963).

¹⁰⁴ Cf. Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, Paris, Gallimard, 1959.

humana, puesto que Teodoro conseguirá encerrar a los monstruos voladores y decidirá prender fuego al edificio que les sirve de jaula.

Para terminar nuestro inventario de los principales temas fantásticos usados por Tomeo, quisiéramos comentar el motivo de la problematización de las fronteras entre ficción y realidad o entre distintos niveles de realidad. Así, la séptima historia mínima propone un juego insistente con los sentimientos de seguridad del lector, es decir, con las bases epistemológicas que le ayudan, a más amplia escala, a estructurar el universo que lo rodea y situarse en él. De hecho, el íncipit del texto, que consiste en una didascalia muy cinematográfica inspirada en los ambientes del *music hall* y las películas mudas de Charlie Chaplin o Buster Keaton¹⁰⁵, describe un escenario trivial de trastienda de circo en el que va a suceder un enfrentamiento verbal y físico dramático entre un payaso soñador y culto, y un acróbata prosaico que busca a su dulcinea desaparecida. Las segunda y tercera didascalias nos informan de la muerte del payaso, estrangulado por el acróbata “en un rapto de furor loco” (23), mezclando de manera ambigua la tragedia y un *pathos* hiperbólico que linda con la caricatura fílmica y parodia las escenas teatrales tradicionales del abandono y la búsqueda del ser querido:

se abalanza sobre el PAYASO, le agarra por el cuello y, en un rapto de furor loco, le estrangula. Luego, para justificar su homicidio, exagera su dolor por la desaparición de su compañera.

TEODORO. (*A grandes voces, entre sollozos.*) ¡Rosalía, Rosalía! ¿Dónde te fuiste? ¿Dónde te escondes, alma mía?

Sale por la izquierda y, durante algún tiempo, su patética llamada, que tiene algo de mugido de toro, continúa oyéndose entre bastidores. Al cabo de algunos instantes, aparece ROSALÍA. Se acerca de puntillas al cuerpo sin vida del PAYASO y le contempla con aire trágico.
(23-24)

Pero repentinamente los personajes y el “autor”¹⁰⁶ empiezan a deconstruir uno tras otro todos los simulacros de realidad que habían elaborado en la primera secuencia de la minipieza. En primer lugar, se disuelve la identidad de Rosalía, la acróbata desaparecida: en realidad, es un espía “con voz de barítono” (24) disfrazado de mujer. Luego, el lector descubre que la escena forma parte de un montaje metateatral y que el público es un personaje más de la historia, lo que implica una transgresión del pacto narrativo y acentúa el carácter borroso de la frontera que separa la

¹⁰⁵ “Trastienda de circo. En un primer plano, sentado sobre un fardo, PAYASO melancólico, como corresponde a los payasos solitarios. A la izquierda, biombo chino. Por la derecha, vestido de rojo, entra TEODORO, el acróbata. El PAYASO, al verle aparecer, adopta de inmediato una expresión risueña” (22). Además de constituir un claro antecedente de la novela *El gallitigre*, el microrrelato remite, como bien se nota en esta didascalia, a los cambios repentinos de actitud propios del ritmo entrecortado del filme mudo.

¹⁰⁶ Entrecorramos la palabra “autor” en el caso de *Historias mínimas* porque no corresponde exactamente a la presencia tradicional del autor real en las acotaciones de las obras de teatro. El “autor” de las didascalias tomeanas, a causa del carácter híbrido de las minipiezas, es una figura ambigua que se sitúa a medio camino entre el autor real y el autor ficticio o el narrador novelescos.

ficción de la realidad. El lector se pregunta en consecuencia dónde se detiene la realidad y dónde empieza la ficción, y si él mismo sería susceptible de formar parte de una ficción inserta dentro de otra realidad que no conoce o no percibe. A continuación, observamos que lo que parecía tragedia no es más que una farsa grotesca destinada a distraer a un público preocupado por los asuntos de la vida cotidiana, puesto que el payaso resucita y explica que “todo ha sido una farsa inocente, que h[an] tramado para que [la gente] deje[...] de pensar en sus problemas” (24), antes de bailar “un charleston frenético” (25). Y por último, en un guiño al medimetro de Charlot titulado *Vida de perros* (1918)¹⁰⁷, parece que las lágrimas del público ficticio, “descendiendo tumultuosamente por el pasillo” (25), salen de la esfera de la ficción y ahogan al pianista inocente en el foso real de la orquesta¹⁰⁸, lo que, por supuesto, es racionalmente improbable¹⁰⁹.

Otra ilustración brillante de la existencia de pasadizos secretos entre la ficción y la realidad la hallamos en el cuento “El asesino”¹¹⁰, cuyo protagonista cinéfilo, aún bajo la influencia del miedo provocado por la película que acaba de ver, advierte de repente que “el asesino [el protagonista del filme] est[á] sentado a su lado” (28), acariciando con su mano derecha “la empuñadura del puñal” (28-29). Tras una semana de encierro, “el psicópata asesino [...] consigu[e] escapar y regresar por su cuenta y riesgo a la ficción” (30), pero él ya no tiene razón de existir puesto que, mientras estaba en la realidad, la película de terror se ha metamorfoseado en “una dulce historia de amor” (30). Aquí se problematizan, por lo tanto, no solo la porosidad de la frontera entre ficción y realidad, sino también la existencia del mundo de la fantasía como un auténtico universo paralelo en movimiento e independiente del nuestro, con vida propia.

¹⁰⁷ En una escena de la película, una muchacha interpreta una canción antigua y emocionante. Las lágrimas del público no paran, hasta tal punto que Charlot, el vagabundo enamorado de la cantante, tiene que alejarse para evitar mojarse excesivamente y secar a su perro con un pañuelo.

¹⁰⁸ No hay foso en los circos, de ahí la idea de que la instancia narrativa se está refiriendo al teatro real donde podríamos estar nosotros, los lectores/espectadores de las minipiezas que componen *Historias mínimas*.

¹⁰⁹ Además de los aspectos genuinamente fantásticos, hace falta resaltar, en este texto, la omnipresencia del universo del cine mudo de los años veinte, que tanto impacto tuvo en las mentes de los surrealistas. Véanse, entre otras numerosas referencias, Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, op. cit., p. 76; Marcia L. Welles, “Lorca, Alberti and ‘Los tontos del cine mudo’”, en Salvador Jiménez-Fajardo y John C. Wilcox (eds.), *At Home and Beyond: New Essays on Spanish Poets of the Twenties*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, pp. 113-125; Antonio Monegal, op. cit., pp. 41-43; Ian Gibson, *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999, p. 127; Román Gubern, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999; Cyril Brian Morris, “De la pantalla al poema: las loas surrealistas de Rafael Alberti”, en Jaume Pont (ed.), op. cit., pp. 81-93; Uta Felten, “La réception de Buster Keaton dans le surréalisme espagnol”, *Le cinéma des surréalistes, Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, núm. 24, 2004, pp. 171-181; José Manuel Del Pino, *Del tren al aeroplano*, op. cit., pp. 93-106; Juan Ramón García Ober, “Chaplin visto por Ramón Gómez de la Serna: un libreto de ópera para un protagonista mudo”, en Mechthild Albert (ed.), op. cit., pp. 139-159; Uta Felten, “El cine como generador de la escritura vanguardista en Federico García Lorca”, art. cit., pp. 479-488; Joan M. Minguet, *Buster Keaton*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 54-65; James Lastra, “Buñuel, Bataille, and Buster, or, the surrealist life of things”, *Critical Quarterly*, vol. 51, núm. 2, julio de 2009, pp. 16-38; Jean-Claude Carrière, *Le réveil de Buñuel*, op. cit., p. 229 y el artículo determinante de María del Carmen Molina Barea, “Buster Keaton y el surrealismo en la Residencia de Estudiantes. Razones de una confluencia”, *Archivo Español de Arte*, vol. 86, núm. 341, enero-marzo de 2013, pp. 29-48.

¹¹⁰ Cf. *Cuentos perversos*, op. cit., pp. 28-30.

Y podemos agregar a este catálogo la historia de “El conspirador”¹¹¹, cuyo personaje activista es perseguido por la policía como si hubiese cometido algún homicidio cuando, en realidad, se contentó con enterrar el televisor que ofrecía imágenes de un presentador de “corbata floreada y rostro infame” (124) con opiniones políticas distintas de las suyas. Este cuento nos propone, en suma, reflexionar sobre la poca y, a menudo, insuficiente distancia que mantenemos entre la realidad y la imagen de dicha realidad, así como sobre las superposiciones posibles de universos paralelos a través de una acción simbólica —el entierro de un aparato electrodoméstico— que tiene consecuencias reales —la batida policiaca—.

A primera vista, cabría incluir asimismo en esta categoría de relatos que ponen en tela de juicio las relaciones entre ficción y realidad la novela *La agonía de Proserpina*, que narra el episodio final de la aventura entre un escritor y una vendedora de carne. Aquí, el seductor pérfido encierra a su amante en su piso e inicia con ella un cruel juego de manipulación, haciéndole creer que lo que viven ya está escrito en su última novela, es decir, que la realidad se modela conforme a la ficción, una ficción que termina con la muerte de la mujer traidora¹¹². Juan, el protagonista-escritor, se esfuerza por borrar constantemente las fronteras entre la historia que supuestamente ha creado, cuyos personajes llevan los mismos nombres que él y Anita y son sosias perfectos de ellos mismos, y el flirteo perverso que mantiene en la realidad. Pero pese a todo, el lector no llegará a saber si la búsqueda consciente de indiferenciación, por parte de Juan, desembocará en la muerte real de la protagonista¹¹³. A la luz de esta brevísima síntesis, podríamos suponer que asistimos a una inversión fantástica, ya que, por lo general, es la ficción la que se inspira en la realidad y no al revés —la realidad que va configurándose conforme a la ficción—, pero basta percatarse de que la fantasía de Juan no es más que un tejido de obsesiones personales para que desaparezcan las nociones de transgresión y ambigüedad fantásticas. En efecto, la ficción que el escritor fracasado presenta a Anita como un relato secundario incluido en su última novela no existe¹¹⁴; la ha construido mentalmente a base de su conocimiento de la supuesta perfidia femenina y la adapta en función de la situación real del encuentro con Anita. El papel predominante y sádicamente manipulador del escritor destruye, pues, el carácter fantástico que el texto hubiera podido presentar porque facilita al lector una explicación racional de la situación; de

¹¹¹ Cf. *Cuentos perversos*, op. cit., pp. 123-126.

¹¹² En esta perspectiva, no es casual que Juan le hable con insistencia a Anita de su don de premonición y de su gusto marcado por las superposiciones de cualquier índole.

¹¹³ La novela termina con el episodio de la serpiente justiciera. Anita introduce su mano derecha en el cesto de la serpiente, una “modesta serpiente-gato” “débilmente venenosa” (186) que Juan le ha presentado como una “mortífera víbora recién llegada de los montes de Ceilán” (186). El réptil muerde a la mujer y el escritor le recuerda, antes de salir a la calle, que le “quedan cinco minutos escasos de vida” (186). El texto finaliza con un pensamiento sádico de Juan: “puede, en efecto, que me la encuentre muerta pero, en todo caso, será de miedo” (187).

¹¹⁴ Anita “se arma de valor y me [a Juan] dice por fin que no cree que haya escrita una novela en los folios que están encima de la mesa. [...] Responde que mientras yo estuve fuera leyó por encima unas cuantas hojas y no encontró por ninguna parte el nombre de Anita, ni tampoco el de Juan” (96).

hecho, los personajes de *La agonía de Proserpina* no padecen extrañas circunstancias inexplicables procedentes de una ficción escrita, sino que Anita es víctima de un experimento cruel, imaginado hasta en los más mínimos detalles por un psicópata letrado. Y tal análisis nos permite percibir y resaltar la fuerza alegórica del relato, que evoca implícitamente el enfrentamiento del ser humano, a través de Anita, con su destino ya escrito y la posibilidad de que el hombre, gracias o por culpa de los mecanismos de la autosugestión, vaya conformando su existencia con ese sino. En lugar de la amenaza de lo fantástico, cabe ver así en esta novela de Tomeo una incitación a meditar sobre la existencia o inexistencia del libre albedrío.

Tal como podemos comprobar mediante estas lecturas cruzadas, todos los aspectos temáticos que remiten a la tradición del texto fantástico problematizan de un modo u otro conceptos racionales que solemos percibir como bien establecidos: la identidad y la totalidad y unicidad corpóreas, la vida y la muerte, lo animado y lo inanimado, el más allá, la realidad y la ficción. Al desdibujar los límites nítidos que aíslan de manera tranquilizadora cada uno de ellos, proponen al lector una suprarrealidad que evoca las búsquedas bretonianas centradas en el punto de encuentro entre tales conceptos:

[...] se trata [...] de atacar por todos los medios, y procurar se reconozca a todo precio, el engañoso carácter de las viejas antinomias hipócritamente destinadas a impedir cualquier insólita inquietud humana, dándole al hombre una pobre idea de los medios de que dispone, y haciéndole desesperar de la posibilidad de escapar, en una medida aceptable, a la coacción universal. [...] Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar este punto¹¹⁵.

Mediante los textos que pertenecen a la veta fantástica o, por lo menos, se abocan significativamente a ella, los autores imponen a sus lectores una imagen de la porosidad de las fronteras que deberían, en un acercamiento tradicional y racional de la realidad, deslindar cada condición o cada mundo. De este modo, consiguen colocarlos frente a la eventualidad turbadora y, por tanto, subversiva, de un estallido y de una mezcla de distintos niveles de realidad.

Sin embargo, es importante apuntar que la producción y la potenciación de un efecto fantástico, en otras palabras, de un sentimiento de ruptura intranquilizador en el lector no se deriva exclusivamente de aspectos temáticos, sino también, en gran medida, de especificidades y estrategias narratológicas y retóricas que conviene estudiar ahora en la prosa tomeana. En primer lugar, cabe hacer hincapié en la honda ambigüedad, tanto de la instancia narrativa en la novela – *La ciudad de las palomas* –, como del “autor” en las acotaciones de *Historias mínimas*. En efecto, el

¹¹⁵ André Breton, *Segundo manifiesto del surrealismo*, en Andrés Bosch (trad.), *op. cit.*, p. 111.

narrador que cuenta las desventuras de Teodoro se esfuerza por construir un universo creíble, remitiendo repetidas veces a una realidad referencial parecida a la realidad extratextual de un lector del siglo XX. La visión de la ciudad que propone refleja la experiencia del hombre contemporáneo en cualquier urbe de unos cincuenta mil habitantes con sus calles, plazas, supermercados, farmacias, coches y semáforos. No necesita largas y minuciosas descripciones para persuadir al lector implícito de la “fidelidad fáctica del relato”, que consiste en ubicar la diégesis en un mundo que, “al menos desde un punto de vista material externo, correspond[a] exactamente al mundo de la experiencia de una comunidad sociocultural históricamente precisable”¹¹⁶; le basta enumerar nombres verosímiles de avenidas, plazas y fuentes¹¹⁷, así como describir el interior del piso de la portera¹¹⁸ y algunos lugares más para conferir realidad al espacio de la novela¹¹⁹. Sin lugar a dudas, Teodoro se mueve en una ciudad de finales del siglo XX donde cada habitante posee su propio ordenador. La instancia narrativa, que se expresa además en tercera persona, asume así un papel de garante de la realidad presentada por el texto: “convalida[...] el universo representado”¹²⁰.

No obstante, no por eso deja de ser una figura ambigua y sin semblante que, debido a una constante vacilación entre la focalización cero y la interna, relata lo imposible del mismo modo que lo hubiera hecho el propio protagonista, sin luchar por mantener la distancia salvadora que separa en principio lo normal de lo anormal en las mentes del narrador y el lector comunes¹²¹.

¹¹⁶ Susana Reisz, “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, p. 217.

¹¹⁷ Tomeo, a diferencia de Cortázar en “El otro cielo” (cf. Julio Cortázar, *Todos los fuegos el fuego*, Barcelona, Edhasa, 1978, pp. 135-158; en este cuento aparecen las ciudades de Buenos Aires y París), por ejemplo, no remite a ninguna ciudad extratextual concreta, pero los nombres de consonancia hispánica que elige constituyen referencias suficientes para crear, en palabras de Barthes el “efecto de realidad” (cf. Roland Barthes, “L’effet de réel”, *Communications*, núm. 11, 1968, pp. 84-89). He aquí algunas ocurrencias: el Barrio Viejo, la Plaza del Convento, el Paseo de Circunvalación, la Avenida de Icaria, la calle de la Estrella, la Plaza del Ayuntamiento, el Hotel Castillo, el Café Versailles, la calle de los Hermanos González, el barrio de la Encarnación, la Glorieta del Mariscal Cifuentes, etc.

¹¹⁸ “La gran cama matrimonial está deshecha y sobre la mesita de noche hay una rosa marchita, puesta sobre medio vaso de agua, que le habla de la ternura de un marido desconsolado. Un vientecillo húmedo que se cuela por la ventana entreabierta ondula los visillos y agita suavemente la borla de la zapatilla malva que asoma por debajo de la cama. [...] Sobre el televisor, puesta en un marco dorado, la fotografía de un niño de ojos morunos vestido de marinero. Hay otra fotografía de ese niño, rodeado de gallinas, en una de las estanterías de la alacena, entre un gato de porcelana y un pequeño reloj que señala las siete y media. Sobre el diván, puesto boca abajo, un libro abierto sugiere como máximo una lectura interrumpida” (*La ciudad de las palomas*, *op. cit.*, pp. 27-28).

¹¹⁹ A modo de ilustración, véase la evocación de la vida callejera en las páginas 13 a 17, con los ancianos que juegan a la petanca, las mujeres con cestas, los niños, las charlas en la terraza de un café, la manifestación de obreros en paro, las risotadas y los maullidos. Coincidimos en este análisis con Ana Casas, que explica: “[...] son recurrentes los elementos verosimilizadores, en especial las referencias temporales, que son constantes, y la alusión a espacios si no reales, sí tan familiares que podrían ser los de cualquier ciudad española” (“Monstruos, alucinados y prodigios”, *art. cit.*, pp. 55-56).

¹²⁰ Rosalba Campa ha demostrado que, en los casos de narración en tercera persona, “no es lícito dudar de los hechos presentados como reales, porque no siendo un *yo*, la voz que narra no es susceptible de duda, no puede ser acusada de interés ni de falsedad” (cf. “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en David Roas (ed.), *op. cit.*, p. 171). La cita que figura en el cuerpo del texto procede también de este artículo de Campa (pp. 173-174).

¹²¹ Volvemos a encontrar aquí las características ambiguas de las voces narrativas tomeanas, que ya hemos analizado en el capítulo 4.6.4., “Herejías narrativas”.

Además, nos está contando algo que humanamente no puede haber presenciado, puesto que todos los habitantes de la ciudad han desaparecido. Es por lo tanto un ser de doble cara: por un lado, es un observador extraterrestre y omnisciente –es decir, una criatura fantástica en sí– y, por otro, una entidad capaz de confundirse con un “modesto cuentacorrentista que nunca estiró más el brazo que la manga” (15).

En cuanto a la figura autorial que se manifiesta en las didascalias de *Historias mínimas*, no es menos ambigua que ese narrador ambivalente, ya que no respeta el canon de la acotación teatral¹²² y lo enriquece con una multitud de funciones adicionales. De hecho, no faltan las indicaciones de pura dirección teatral –“pausa”, “silencio”, “por la derecha se acerca...”, “barbería de barrio”, “habitación empapelada de gris”, etc.– que permiten imaginar un escenario minimalista pero realista respecto del universo cotidiano del lector y del director. Sin embargo, estas didascalias salen por completo del rol que el teatro tradicional les ha asignado¹²³: se alargan, llegando a superar, en algunas minipiezas, el espacio dedicado a los diálogos de los personajes, se poetizan y, sobre todo, se erigen paradójicamente como los principales vectores del efecto fantástico. En la séptima historia mínima, por ejemplo, las lágrimas que ahogan al pianista no aparecen más que en la didascalia: carecen de representación escénica directa y dependen por completo de la buena voluntad del director, lo que contribuye a acentuar la duda entre realidad y ficción.

Encontramos otra ilustración interesante de este fenómeno en la historia mínima XIII, en la que el “autor” finge limitarse de manera escrupulosa y casi excesiva a la función de dirección teatral, pero instaura subrepticamente una situación imposible que expone como si nada extraño hubiese sucedido. Tras haber descrito el lugar y las actitudes respectivas del Poeta y el Perro, insiste en la presencia de un canario dentro de una jaula, precisando: “Será absolutamente necesario que el pájaro no trine durante todo el tiempo que dure este primer, único y brevísimo acto, por lo que se recomienda utilizar un canario disecado, o de trapo” (36). Pese a este anclaje realista, el autor no duda en proponer al espectador/lector un diálogo imposible entre un Poeta y un Perro y en destruir la diferencia que separa al hombre del animal. En un efecto de simetría inversa, el Poeta, tumbado como un perro sobre un camastro, con los ojos entreabiertos, ya no se distingue del animal pensador y preguntón, sentado en una silla como si fuese un ser humano.

¹²² Patrice Pavis define la acotación como “todo texto (generalmente escrito por el dramaturgo) no pronunciado por los actores y destinado a clarificar la comprensión o el modo de presentación de la obra” (cf. *Diccionario del Teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 11). Suele consistir en consejos técnicos para la puesta en escena, la creación del decorado y el juego de los actores, a menudo expresados en un estilo lacónico.

¹²³ Esta tendencia evoca el uso muy específico de la didascalia en textos de Valle-Inclán y Lorca, uso que ya hemos comentado en capítulos anteriores.

El “autor” es, pues, el que casi siempre introduce en las acotaciones el elemento que va a crear un contraste con el cuerpo del texto –las palabras atribuidas a los actores– y originar una ambigüedad propicia al efecto fantástico. Mas ocurre también que el fenómeno fantástico surja ya en la didascalia misma, sin que el autor parezca notarlo o considerarlo anormal. Tal es el caso en la minipieza XXIII, cuando aquel menciona la independización de la Sombra respecto del cuerpo del Hombre, callando toda inquietud, asombro o sentimiento de amenaza¹²⁴:

en un instante determinado, la SOMBRA del HOMBRE cobra vida propia. Se desliza por la pared y tose débilmente, como si quisiese demostrar a los espectadores que posee un aparato respiratorio propio, unos pulmones espectrales que nada tienen que ver con los que se dilatan y contraen en el pecho del HOMBRE de carne y hueso.

(61)

En consecuencia, resulta que tanto el narrador de *La ciudad de las palomas* como el “autor” de *Historias mínimas* son instancias ambiguas e inquietantes que parecen vivir simultáneamente en ambos mundos o, por lo menos, aceptar sin esfuerzo su coexistencia. Tal permeabilidad a lo que el lector considera sobrenatural, anormal o imposible tendrá irremediablemente repercusiones en los niveles lingüísticos y macroestructurales del texto. De ahí la tendencia, en las didascalias de *Historias mínimas*, a la adjetivación y la adverbialización polisémicas o equívocas, tendencia que abre paso al estremecimiento fantástico como, por ejemplo, en la historia del barbero homicida, cuya descripción es reveladora. Un “BARBERO de nariz aquilina y mirada ávida” que está “afilando concienzudamente la navaja en el asentador” (44) suscita efectivamente de entrada un sentimiento de angustia por su enigmático parecido con la figura mítica del vampiro perverso y obstinado, facilitando la aparición de lo monstruoso en la imaginación del lector atento¹²⁵.

El mecanismo se repite, entre otros, en el episodio XXVII, que narra el enigmático viaje en tren¹²⁶ de un médico gordo hacia el macabro pueblo de Villanueva de Abajo. El autor menciona en la didascalia inicial la presencia de “dos hombres enlutados, de expresión inquietante”, “inescrutables”, y describe el aspecto “congestionado” del rostro del médico, adjetivo este que puede, en nuestra opinión, aludir al fallecimiento reciente de ese hombre que despierta de un “pesado sueño”, como si hubiese pasado del mundo de los vivos al reino de los muertos. Añade el autor que el Gordo se enjuga la frente con un pañuelo de “batista” (70), en otras palabras, con un tejido a base de lino fabricado en Francia hasta finales del siglo XIX, que servía a menudo

¹²⁴ Los elementos del desdoblamiento y de la ausencia de sorpresa recuerdan extrañamente la novela vanguardista de Mario Verdaguier, *El marido, la mujer y la sombra* (1927), una obra singular en la que la sombra de una de las criaturas del marido, escritor de profesión, se independiza y seduce a la mujer de este. Cf. Domingo Ródenas de Moya, *Travesías vanguardistas*, op. cit., pp. 431-472.

¹²⁵ Véase al respecto el análisis de la figura del vampiro que proponemos en el capítulo anterior, una figura directamente vinculada con la proximidad entre Eros y Thánatos, omnipresente en las creaciones surrealistas.

¹²⁶ Volvemos a encontrar aquí la alegoría existencial del periplo ferroviario, ya comentada en el último capítulo.

para las mortajas¹²⁷. Y la historia acaba con una observación equívoca del “autor” acerca del “difícil destino” (72) del médico, sin que el lector consiga saber si se refiere al lugar de llegada del ferrocarril o al sino, a la existencia *post mortem* del protagonista en medio de “viejos castillos rotos [que] cojean[...] sobre la estepa” (72).

La aparición, en la acotación conclusiva de la historia, de esos castillos en ruina –motivo inseparable de la literatura gótica, antepasado de lo fantástico– quizás constituya un guiño implícito a la fascinación de Breton por los castillos “no [...] forzosamente en ruinas”¹²⁸ y, sobre todo, a la “Introducción al discurso sobre la poca realidad” (1924). En efecto, el intelectual francés presenta en este ensayo, y más específicamente en la parte que titula “Coloquio de las armaduras”, una yuxtaposición de voces aisladas que no se comunican entre sí: hablan las armaduras vacías, es decir, los muertos, y el único ser vivo de la compañía, el poeta. Algunos elementos del texto parecen encontrar un eco en la historia mínima de Tomeo, empezando con el “sol de los muertos” que “resplandece”¹²⁹, que se metamorfosea en la minipieza tomeana en un “sol feroz” (70) que quema la inmensidad desértica. En segundo lugar, es llamativa la correspondencia entre las armaduras bretonianas y los dos hombres enlutados de la historia mínima, con sus rostros “inescrutables”, su ausencia de movimiento y de expresión, su insensibilidad al calor, su aspecto “hierátic[o]” (72) y su gusto por la muerte. Todas estas figuras comparten una proximidad extraña con el muerto viviente por su capacidad expresiva y por el estremecimiento de la carne y de la sangre que atraviesa sus cuerpos paralizados, recuerdos de una vida pasada. En tercer lugar, el poeta menciona en el “Coloquio” un “alma sin temor” que “se adentra en un país sin salida, en el que se abren ojos sin lágrimas”¹³⁰, remitiéndonos al misterioso viaje del Gordo hacia un “difícil destino”, en presencia de hombres de “hieráticas expresiones” (72). Y para terminar, el aislamiento de los tres personajes que ocupan el vagón y sus intercambios abortados recuerdan las voces entrecruzadas e incomunicadas de las armaduras y del poeta. Se multiplican así los indicios de una intertextualidad implícita¹³¹ que refuerza la reflexión sobre las relaciones entre la vida y la muerte, sobre su proximidad inquietante.

¹²⁷ Es cierto que la “batista” no conlleva referencia directa a la mortaja –es ante todo una tela de lino blanca y muy fina–, pero es posible que remita implícitamente al campo semántico de la muerte por su utilización histórica y por el contexto textual específico en el que aparece.

¹²⁸ Cf. *Manifiesto del surrealismo*, en Andrés Bosch (trad.), *op. cit.*, p. 26. Sobre la pasión de Breton por los castillos y su significación, se consultarán con provecho el artículo de Dora Bienaimé Rigo, “André Breton: ‘un château à la place de la tête’” (*Merveilleux et Surréalisme, Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, núm. 20, 2000, pp. 145-153) y el libro de Jean-Paul Török, *André Breton ou la hantise de l’absolu*, Paris, L’Harmattan, 2011, pp. 259 y ss.

¹²⁹ Cf. “Introduction au discours sur le peu de réalité”, en *Œuvres complètes*, Marguerite Bonnet (ed.), vol. 2, *op. cit.*, p. 267.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Somos conscientes, sin embargo, de que no existen indicios textuales explícitos que faciliten pruebas determinantes de esta relación intertextual, pero opinamos que el paralelismo entre ambos textos es interesante y merece ser mencionado en nuestro análisis.

En la misma perspectiva lingüística, la tarea del narrador de *La ciudad de las palomas* es diferente, ya que este no fomenta lo anormal, sino que describe, por un lado, un vacío monstruoso, una ausencia totalizadora¹³² –la desaparición repentina e inexplicable de todos los hombres y los animales de la ciudad– y, por otro, la presencia de una alteridad misteriosa e incomprensible –las palomas–. No juega por lo tanto con la polisemia de las palabras, sino que procura antes bien elaborar estrategias descriptivas destinadas a reflejar lo monstruoso. Con tal fin, elige un vocabulario o bien metafórico, o bien suficientemente vago y equívoco como para que el lector se haga una imagen propia del “monstruo”. De hecho, cuando describe la soledad inexplicable de Teodoro, evoca un “peligro” amenazante, un silencio “espeso”, “duro” y definitivo, una “situación insólita”, una “locura” repleta de “interrogantes” e “incógnitas”, etc., enfatizando los sentimientos y el desconcierto de un protagonista que se afana sin éxito por encontrar explicaciones racionales a este “nuevo orden de cosas” (9-13). Las comparaciones y metáforas relacionadas con la muerte, así como la proliferación de las estructuras oracionales negativas –caras a los surrealistas, no lo olvidemos¹³³– acentúan el carácter sobrenatural, monstruoso y absoluto de esta ausencia.

En cuanto a la descripción de las palomas, notamos que sigue las mismas pautas que la evocación de la ciudad vacía, sugiriendo por medio de un léxico bélico los temores del protagonista y, por medio de comparaciones sutiles, el cambio de naturaleza de estos volátiles que “no recurren a las alas, como si [...] tuviesen el cielo prohibido” (22). Por lo tanto, el narrador apenas se centra en lo abyecto y terrorífico de la situación, prefiriendo esculpir lo monstruoso como si se tratase de un huecograbado, ofrecer al lector su “negativo fotográfico” y léxico.

Cabe ahora agregar a estos comentarios una observación sobre la macroestructura de los textos analizados y la interdependencia de sus arquitecturas respectivas con las figuras ambiguas de la voz narrativa y el “autor”, así como con el léxico elegido. Se puede en efecto descubrir una función común a las ambigüedades de la instancia narrativa, la polisemia y equivocidad del léxico y la tendencia constante a la elipsis: la de potenciar el efecto fantástico.

¹³² La soledad absoluta de Teodoro se adscribe perfectamente a una visión de lo fantástico como fuerza nihilista, tal como la describe Rosemary Jackson: “mientras que los mundos secundarios de lo maravilloso construyen realidades alternativas, los sombríos mundos de lo fantástico no construyen nada. Son mundos vacíos, vaciados y disolventes. Su vaciedad vicia al mundo visible, pleno, esférico y tridimensional, al dibujar en él ausencias, sombras sin objetos. Tales espacios, en lugar de satisfacer el deseo, lo perpetúan, pues insisten en la *ausencia*, la carencia, lo no visto, lo que no puede verse” (en Martha J. Nandorfy, “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, en David Roas (ed.), *op. cit.*, p. 253). Dicha visión, algo extrema y reductora según nuestro parecer, puede sin embargo aplicarse a la novela de Tomeo.

¹³³ La poesía de Vicente Aleixandre, por ejemplo, ilustra perfectamente esta atracción por la definición negativa, o antidefinición.

En *La ciudad de las palomas*, dicha elipsis se debe a un inicio *in medias res*¹³⁴ y a un final abierto, que no satisface las expectativas del lector respecto al posible castigo de las palomas prisioneras¹³⁵. El lector tiene que contentarse con un retazo de la existencia de Teodoro y un acontecimiento inmotivado cuyas causalidad y finalidad permanecen oscuras¹³⁶. El hecho de que haya una sola falla que se abre en lo compacto de la narración, ya en la segunda página del texto – “hoy, sin embargo, las cosas van a ser distintas” (10)–, confiere a la obra entera el estatuto de brecha en los parámetros de siempre. Esto significa que el contexto de la normalidad anterior a la desaparición misteriosa no aparece directamente en la novela, sino que lo descubrimos, como hemos señalado arriba, a través de recuerdos y reflexiones de Teodoro, es decir, de manera subjetiva e implícita, mediante detalles juzgados representativos por el protagonista y el narrador. El efecto fantástico nace en consecuencia de una confrontación *in absentia*, basada, según Susana Reisz, en un “trasfondo implícito”¹³⁷.

Así pues, existe una relación peculiar entre elipsis y efecto fantástico, puesto que aquella debe darse para que aparezca este, pero sin superar determinados límites que, hay que reconocerlo, son difícilmente cuantificables. Por eso resulta a veces tan delicado decidir si determinadas historias mínimas pertenecen o no a lo fantástico. Su brevedad implica necesariamente la elipsis narrativa y la confrontación con la realidad extratextual se hace en numerosos casos *in absentia*, con los únicos parámetros de normalidad que el lector común tiene en mente. Este debe efectivamente colmar la interpretación de la historia según su propio repertorio cultural y sus propias fobias¹³⁸. De ahí probables discrepancias de opinión entre los lectores que se dejen intranquilizar por el contenido de esas minipiezas híbridas y los otros¹³⁹...

A modo de conclusión a estas primeras reflexiones, podemos alegar que las obras de Tomeo aquí nombradas constituyen ilustraciones interesantes de la complejidad del efecto fantástico. No afirmaremos que son muestras de lo fantástico puro o, como lo nombra Ana Casas, de lo fantástico en sentido estricto, sino que reflejan sutilmente la expresión de la voluntad subversiva propia de los textos fantásticos¹⁴⁰. Es precisamente en este territorio de la provocación al lector

¹³⁴ “Las diez de la mañana. Teodoro salta de la cama y se prepara un café largo. Se sienta luego ante el ordenador (lo compró hace sólo quince días y le hizo una especie de altar en un rincón de su cuarto) y durante un buen rato está matando marcianos en el complejo tridimensional de la muerte” (9).

¹³⁵ “Sobre la ciudad, sobre los ojos centelleantes de las palomas prisioneras, brilla el cuerno de la luna en cuarto menguante. Hace cinco o seis días Teodoro la vio en cuarto creciente. Puede que se hayan trastocado las leyes del cielo, piensa. Y apenas acaba de pensar eso decide prender fuego a la casa de las palomas. Lo hará mañana, apenas amanezca” (117).

¹³⁶ Cf. Rosalba Campa, *Territorios de la ficción*, op. cit., pp. 128-138.

¹³⁷ Susana Reisz, “Las ficciones fantásticas”, art. cit., p. 206.

¹³⁸ Cf. Susana Reisz, “En compañía de dinosaurios”, *Quimera*, núms. 218-219, julio-agosto de 2002, pp. 48-49.

¹³⁹ Véase al respecto nuestro comentario de algunas propuestas teatrales en las páginas 439-440 de este capítulo.

¹⁴⁰ Recordamos que consideramos específicamente fantásticas, en el volumen de *Historias mínimas*, las minipiezas VII, VIII, XII, XIII, XIV, XVI, XXI, XXIII, XXVII, XXXII, XXXIII y XLIV.

mediante la simbiosis de lo real y lo irreal en atmósferas propiamente oníricas donde coinciden surrealismo, fantástico y literatura tomeana.

Además, cabe señalar que lo maravilloso, asimismo, como ya hemos apuntado, muypreciado por los surrealistas¹⁴¹, ocupa un lugar destacado en la prosa tomeana, al lado de los efectos fantásticos. Ello se nota particularmente en los textos más breves del autor, empezando con *Historias mínimas*. Varias minipiezas de las que consta la obra pertenecen de hecho a este registro que, recordamos brevemente, consiste en la creación de un universo paralelo en el que todos los fenómenos, acontecimientos y entidades descritos son perfectamente normales, en otras palabras, en la supresión del efecto de transgresión y de ruptura de la realidad propio de lo fantástico¹⁴². En el texto maravilloso, la armonía de los contrarios y los acercamientos arbitrarios defendidos por Breton no provocan el choque freudiano de la confusión de perspectivas, sino que hunden al lector en un ambiente sonambúlico en el que la noción de imposibilidad racional no tiene cabida. Para conseguir tal resultado, los surrealistas se apoyan ante todo en un trabajo poético que implica tanto las palabras como las imágenes a las que podemos tener acceso en la vida cotidiana, a diferencia de otros artistas que prefieren romper con la realidad conocida y crear universos completamente distintos del nuestro en los que las hadas, los seres imaginarios y los monstruos obedecen a leyes que no tienen nada que ver con las que conocemos. Los surrealistas trabajan, pues, con la descontextualización y el *collage*, mientras que estos nos trasladan a espacios lejanos, frutos de su imaginación pletórica¹⁴³.

Por lo que se refiere a las historias mínimas de Tomeo que pertenecen a la esfera de lo maravilloso, se sitúan más bien del lado de la invención fabulosa de universos paralelos, lo que no permite analizarlos cotejándolos con las producciones del surrealismo. Proponen, por ejemplo, al lector: animales que hablan y actúan como seres humanos, la figura legendaria del prelado acuático, un hombre plantado en la tierra como si fuese un árbol, otro hombre que vuela, una

¹⁴¹ Cf. Tania Collani, *art. cit.*; de la misma autora, *Le merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, Paris, Hermann, 2010. Collani señala que, entre 1920 y 1940, “el movimiento surrealista dedica numerosos artículos y ensayos a lo maravilloso” (*op. cit.*, p. 11: “le mouvement surréaliste consacre de nombreux articles et essais au merveilleux”), pero sin conseguir nunca una teorización común y única. Cf., entre otros, el primer *Manifiesto del surrealismo* de Breton, así como *Le miroir du merveilleux*, de Pierre Mabilie, una obra escrita en 1940 y prologada por Breton.

¹⁴² Remitimos al lector a la definición y la distinción propuestas por Ana Casas, citadas en la página 411 de nuestra investigación.

¹⁴³ Tania Collani explica que los surrealistas “miran lo maravilloso ante todo bajo una perspectiva poética antes de considerarlo bajo una perspectiva filosófica. El resultado, improbable y sin embargo posible, es una estética del acercamiento arbitrario de palabras, imágenes, secuencias, aisladas de su habitual contexto de tal manera que adquieren una nueva significación para la persona que las interpreta. En vez de crear una nueva realidad constituida por monstruos, hadas, seres imaginarios, basta con refrescar la lengua, los conceptos, las definiciones ya existentes” (“regardent le merveilleux d’abord sous une perspective poétique avant de le considérer sous une perspective philosophique. Le résultat, improbable et pourtant possible, est une esthétique du rapprochement arbitraire de mots, images, séquences, isolés de leur contexte habituel afin qu’ils acquièrent une nouvelle signification aux yeux de l’interprétant. Au lieu de créer une nouvelle réalité, faite de monstres, de fées, d’êtres imaginaires, il suffit de rafraîchir la langue, les concepts, les définitions déjà existantes”; *op. cit.*, p. 17).

casa torcida que recuerda el decorado expresionista de *El gabinete del doctor Caligari*¹⁴⁴, una luna que se rompe en pedazos, estrellas que se apagan con un mero soplo, un ejército de crustáceos, un universo medieval que acoge de manera anacrónica a un economista, seres soñadores que pasan por alto las limitaciones de su condición o de la realidad, enanos, palabras que se caen de un libro, etc., otros tantos elementos que remiten a dimensiones alegóricas y no producen efectos de perturbación y de sorpresa. No obstante, no se sirven de las herramientas que el surrealismo privilegia a la hora de dar vida a sus maravillas, de ahí su diferencia fundamental.

A pesar de todo, aunque una parte importante de las historias mínimas no puede estudiarse en la perspectiva de un cotejo con el surrealismo, cabe resaltar la presencia de numerosos guiños temáticos implícitos al ismo histórico. La segunda historia, que presenta una escena costumbrista con una “madre tejiendo junto a la ventana” y un niño convencido de haber cogido en sus manos la luz de la luna que brillaba en una charca, evoca extrañamente declaraciones del pintor surrealista Wifredo Lam y un cuadro suyo, *Figura con luna* (1939-1940)¹⁴⁵. De hecho,

para él la luna está asociada al mundo de las supersticiones de su pueblo natal [Sagua la Grande, Cuba]: ‘Cuando niño siempre me decían que tuviera cuidado con la luna, que no cogiera la luz de la luna. Llegué así a imaginarme a la luna como una criatura terrible y misteriosa. [...] Pasar a la orilla de un charco de agua y ver reflejada a la Luna era ver el diablo en persona’¹⁴⁶.

La minipieza tomeaná parece partir de una imagen similar, sobre todo si se la relaciona con la historia mínima XV, ya mencionada en la página anterior, en la que otro niño parte la luna en cuatro pedazos tirándole piedras y se encuentra perseguido por un guardia (42-43).

En cuanto a la historia XXIII, que pertenece a la esfera de lo fantástico, arranca con las palabras siguientes: “*Habitación empapelada de gris. HOMBRE vestido de gris y, en el centro, sillón tapizado de rojo. En el escenario, por lo tanto, se distinguen tres colores bien diferenciados: el gris del HOMBRE, el rojo del sillón y el negro de la SOMBRA, proyectada sobre la pared. En un instante determinado, la SOMBRA del HOMBRE cobra vida propia*” (61). El diálogo freudiano entablado a continuación por la Sombra independiente y el Hombre versa sobre la atracción del sillón, sinónimo de siesta y objeto de bienestar y de dulce tentación. Desemboca en un acto de violencia gratuito del Hombre —el yo de la historia— que, animado por la Sombra —el ello—, apuñala al sillón. Se escucha entonces “como un fluir de sangre” (62) y surge de repente la figura de un policía —el superego—. Esta minipieza evoca en nuestra opinión el cuadro *Singularitats* (c. 1935-1936)¹⁴⁷ de Dalí, reproduciendo sus colores y sus ambigüedades fundamentales entre lo animado y lo inanimado,

¹⁴⁴ Considerada la primera película expresionista, *Das Cabinet des Dr. Caligari* es una realización muda de Robert Wiene, de 1920. Cf. Palmier, *op. cit.*, vol. 2, pp. 261-269.

¹⁴⁵ Reproducimos esta obra en el Apéndice, punto 7.4.4.

¹⁴⁶ Cf. Roberto Cobas Amate, “Ciclos vitales de Wifredo Lam”, Introducción a *Wifredo Lam*, Salamanca, Caja Duero, 1998, pp. 13-14.

¹⁴⁷ Cf. Apéndice, punto 7.4.3.

lo duro y lo blando, lo humano y lo vegetal, así como sus juegos con los cuerpos y sus sombras o sus huellas. Tomeo reproduce estos contrastes a través de una Sombra malvada que respira y se mueve de manera independiente, de un Hombre gris y estresado privado de iniciativa, de personalidad y de movimiento, como muerto, y de un sillón vivo que sangra y, aun sin derecho a la palabra, parece más vivo que las dos sombras humanas. En segundo plano, esta historia mínima remite también a otro cuadro daliniano, *Autorretrato desdoblándose en tres* (1926-1927)¹⁴⁸, que utiliza la misma paleta de colores e ilustra asimismo un mecanismo de desdoblamiento múltiple.

La historia XXIX enfrenta al lector con el HOMBRE A y el HOMBRE B, dos seres que hablan un idioma desprovisto de sentido –“Ragshsj kdioop [...] Jkyzuuio ertdgrko [...] Ioerp Gstdhdj” (76)–¹⁴⁹. Tal fenómeno no carece de antecedentes en el surrealismo, empezando con el final del capítulo de *La Inmaculada Concepción* titulado “Las posesiones”, que tiende paulatinamente a la ininteligibilidad o jerganofasia:

et Qui héliotempose les marchés des boIs. Commençâmes par chacun nophophore/lophophore= Fils de Judas rondève, qu’A Linné pasteur hippomythe U vraïli ouabi bencirog plaïol fernaca gla ...lanco. U quaïon purlo ouam gaciog olaïama oual, u feaïva zuaïlaïlo, gaci zulo. Gaci zulo plef. U feaïva oradarfonsedarca nic olp figilê¹⁵⁰.

La misma aberración aparece en las primeras réplicas del segundo acto de *Hamlet* (1927), de Buñuel, obra pionera del teatro surrealista español: “(*Margarita sola en el prado se limpia arbitrariamente las trenzas. Canta en un idioma jocundo e improvisado.*) Cridia estroche eka per crilo / Idrios celín tankar / Ahora e cor per atores / Non plivía credoyar”¹⁵¹. Es asimismo visible en *La piedra de la locura* (1966) de Fernando Arrabal: “Jueves: La cabeza –la nuca– me duele más que nunca y me he dado cuenta de que, a lo largo del día, he recitado frases (?) en esa lengua, incluso ya en casa. Molkerte» Vadonserve ent Ilica mossoreglas teiner milu artem tersijilomen gualen sarpe sy oy on prencomder”¹⁵².

Y para terminar, el motivo de la pierna ortopédica, tan visible en las obras de Buñuel y Dalí, ocupa el centro de la historia mínima XL (110-112).

Podríamos aún añadir a esta lista ya sustancial un elemento del paratexto que fue elegido de manera muy adecuada por la editorial Anagrama para la edición de 1996: la ilustración de la portada, que reproducimos en el Apéndice¹⁵³. Rotulada “Laurie Rubin”, representa a un hombre

¹⁴⁸ Cf. Apéndice, punto 7.4.3.

¹⁴⁹ No se trata de un caso aislado en la prosa tomeana. El criado Gmnuk, por ejemplo, también pronuncia palabras que no tienen sentido ni lógica aparente (cf. *Constructores de monstruos*, op. cit., pp. 52, 88-89 y 97-98).

¹⁵⁰ Cf. *L’Immaculée Conception*, op. cit., p. 863. Philippe Chardin habla al respecto de “letrismo antes de tiempo” (art. cit., p. 661: “letrisme avant la lettre”).

¹⁵¹ Cf. Luis Buñuel, *Obra literaria*, op. cit., p. 122.

¹⁵² Cf. Fernando Arrabal, *La piedra de la locura*, Francisco Torres Moreal (ed.), Zaragoza, Libros del Innombrable, 2000, pp. 31-32.

¹⁵³ Cf. punto 7.1.2.6.

joven vestido como un burgués del siglo XIX, con sombrero de copa, largo abrigo elegante y reloj de faltriquera. Este personaje es fundamentalmente ambiguo porque su atuendo se encuentra completado por guantes y gafas rojos, así como por labios maquillados, que recuerdan características clownescas acordes con el hecho de que esté haciendo juegos malabares con cinco objetos insólitos –un botín de mujer, una guitarra, un metrónomo, un espejo de bolsillo y una silla–, en medio de un círculo de luz, como si estuviese presentando su número en un circo o sobre una escena. La noción de espectáculo es evocada mediante la presencia, en el segundo plano, de una gran cortina negra que parece flotar en el aire, del mismo modo que lo hacen las famosísimas cortinas de Magritte. Detrás de la cortina se adivina un paisaje montañoso y desértico, con un río sinuoso en medio, pintado a la manera de los cuadros realistas del siglo XIX, en tonalidades bastante oscuras y amarillentas. Todos los elementos del cuadro ofrecen características en apariencia completamente realistas y son detallados, pero es muy extraña e inhabitual su asociación, así como el juego del artista con las proporciones –no hay diferencia de tamaño entre los distintos objetos manipulados por el payaso; la botina mide lo mismo que la silla, por ejemplo–, lo que no puede sino recordarnos la pintura de Magritte y Dalí, y subraya la pertenencia de la obra tomeana a un ámbito de veta surrealista.

En consecuencia, la actitud rebelde de Tomeo que más lo enlaza con el lado provocativo del dogma surrealista es el juego con distintos motivos, técnicas y efectos fantásticos. Nos parece juicioso considerar estos como vectores de la renovación del conocimiento, que surgen gracias a la intrusión de lo imposible en convencionalismos y costumbres bien establecidos. La dificultad reside en el hecho de que el efecto fantástico es a veces relativamente subjetivo, dado que la brevedad de los textos –pensamos aquí en las historias mínimas y los cuentos– limita las posibilidades de desarrollar numerosas referencias a una realidad trivial, próxima a la del lector, antes de centrarse en la exploración de sus fisuras e intersticios, de sus “entremundos”¹⁵⁴. Pero ello no impide la presencia de indicios de una banalidad cotidiana y el surgimiento de la duda¹⁵⁵

¹⁵⁴ El neologismo “entremundo” es una creación del pintor Paul Klee que designa estos “mundos [que] se han abierto y se abren sin parar ante nosotros, mundos que pertenecen asimismo a la naturaleza, pero que no son visibles para todos, que quizás sean auténticamente visibles solo para los niños, los locos, los primitivos”. Se trata de un mundo “intermedio”, de un posible que está presente “entre los mundos que nuestros sentidos pueden percibir exteriormente” (Paul Klee citado por Nicole Everaert-Desmedt en *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège, Pierre Mardaga, 1990, p. 110: “des mondes [qui] se sont ouverts et s’ouvrent sans cesse à nous, mondes qui appartiennent eux aussi à la nature, mais qui ne sont pas visibles pour tous, qui ne le sont peut-être vraiment que pour les enfants, les fous, les primitifs”; “intermédiaire”; “entre les mondes que nos sens peuvent percevoir extérieurement”).

¹⁵⁵ La duda surge porque frente a lo insólito y racionalmente imposible el lector no puede “olvidarse del conjunto de convenciones que él presupone para referirse al mundo que conoce” (cf. Francisco González Castro, *Las relaciones insólitas: literatura fantástica española del siglo XX*, Madrid, Pliegos, 1996, p. 20), porque no encuentra en el texto “continuidad con las leyes de la realidad que conoce” (*idem*, p. 18). Coincidimos, pues, con esta concepción ampliada

en la mente del lector, del receptor e intérprete, una duda que es imprescindible para la liberación dinámica del pensamiento y que facilita el acceso a nuevos conocimientos soterrados tras las ideas parasitarias, el condicionamiento cultural, las normas, los usos sociales y los valores tradicionales presentes en el discurso de la comunidad, es decir, tras lo que los surrealistas consideraban “putrefacto”¹⁵⁶. Gracias, pues, a la evocación del misterio fantástico, el lector de Tomeo no tendrá más remedio que replantearse conceptos como los de realidad, identidad, permanencia del universo, muerte, humanidad y verdad, viéndose así obligado a enfrentarse a la crisis contemporánea de la representación y a la ruptura constante de los modelos epistemológicos.

Igual que las asociaciones imposibles de objetos fácilmente identificables en los cuadros de Magritte y Dalí, los textos de Tomeo aquí analizados abren las mentes de sus destinatarios al desestabilizar sus códigos interpretativos y esbozar ante sus ojos los contornos de la cara oculta de lo que consideran realidad. Su funcionamiento profundo es muy similar al de los tulipanes-pipas y de los vegetales-aves magrittianos¹⁵⁷, al de las imágenes múltiples de Dalí, que hacen “basculer lo convencional en el enigma”¹⁵⁸ sin mayor sacudida, en una suerte de dulzura engañosa, que dan origen al Misterio surrealista.

5.2.1. El ojo decadente, elemento coadyuvante del efecto fantástico y heredero de la prolijidad visual surrealista

Los motivos fantásticos y las técnicas que les están vinculadas en las obras de Tomeo serían, a nuestro parecer, menos impactantes si no los acompañase un enfoque original en el tratamiento del sentido de la vista, que encuentra antecedentes dignos de interés tanto en la tradición del relato fantástico como en numerosas creaciones y teorizaciones surrealistas y que, no contento con su función coadyuvante, se generaliza a toda la producción del escritor aragonés, llegando a constituir una de sus líneas de horizonte significativas.

de lo fantástico, en la que la antinomia entre la realidad convencional y lo sobrenatural no necesita expresión explícita.

¹⁵⁶ Guillermo Carnero define lo putrefacto de la manera siguiente: “lo putrefacto, ya se trate de personas u obras de arte o literatura, es lo arcaico e inactual, lo conservador y tradicional, lo tópico y retórico, lo sentimentaloides y lo pompier; la angustia, el llanto, la tristeza y la ternura excesiva” (cf. *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia*, op. cit., p. 20).

¹⁵⁷ Cf. *Los compañeros del miedo* (1942), *La isla del tesoro* (1942), *El sabor de las lágrimas* (1948) y *La cultura de las ideas* (c. 1961) de Magritte, cuadros que figuran en parte en el Apéndice, punto 7.4.1.

¹⁵⁸ Cf. Jacques Meuris, *René Magritte. 1898-1967*, Köln, Taschen, 2007, p. 38: “basculer le conventionnel dans l’énigme”. Tal declaración podría aplicarse asimismo a Dalí y sus producciones metamórficas, si hemos de confiar en el análisis de Jesús Lázaro Docio: “la ambigüedad daliniana y la irresistible unión de contrarios aparentes, complementarios esenciales (duro-blando, tradición-vanguardia, alucinación paranoica-objetiva realidad, comestible-putrefacto, consciente-inconsciente...), formarán parte de la esencia de su catecismo metodológico. Para Dalí [...], la conversión, el juego de la transformación, lo es todo. Gran parte de su originalidad procede no tanto de la creación pura como de la metamorfosis de lo conocido. Una original transformación que considera el arte como una ciencia, donde se descubre desde lo conocido, donde no se crea de la nada” (cf. *El secreto creador de Salvador Dalí*, op. cit., p. 12).

En la categoría estética de lo fantástico, la visión desempeña un papel esencial, principalmente en las obras literarias de los iniciadores de esta modalidad artística, que se esfuerzan por concretar en sus textos una mostración de lo imposible, invisible, inexplicable e inaceptable¹⁵⁹. Se multiplican las descripciones de lo innombrable con el fin de agujonear y posibilitar las representaciones imaginarias del lector.

Sabido es, por ejemplo, que en la *nouvelle* “El hombre de arena” –“Der Sandmann” (1817)–, E. T. A. Hoffmann desarrolla de manera insistente lo que ven, quieren y creen ver los personajes. La leyenda del hombre malo, que arroja un puñado de arena a los ojos de los niños que se niegan a dormir y se los lleva a la luna para que sus hijos se diviertan comiéndoles los ojos a picotazos, acarrea un caudal de elementos y fenómenos relacionados con el sentido de la vista: autómatas privados de ojos, seres cuya vista se detiene en las apariencias, seducción por ficticias imágenes interiores, espejismos, prismáticos y lentes con poderes hipnotizantes, voyeurismo, capacidades premonitorias del hombre, ojos que reflejan el alma, miradas que hechizan, etc. Tal focalización en las perspectivas visuales le permite a Hoffmann poner de relieve, respecto a un acontecimiento determinado, la existencia de una multiplicidad de puntos de vista y, en consecuencia, de una duda epistemológica, fuente de una cierta inseguridad intelectual¹⁶⁰. En efecto, los personajes sensatos y el lector ya no saben muy bien si lo que se cuenta es fruto, bien de las capacidades de invención del protagonista loco, bien de coincidencias reales y misteriosas. Se desvanecen así paulatinamente los límites entre la razón y la locura, la realidad y la fantasía, y las múltiples percepciones contradictorias de los acontecimientos encuentran un terreno de coexistencia y afirmación.

La vista es asimismo fundamental en narraciones de Guy de Maupassant tales como “Carta de un loco” –“Lettre d’un fou” (1885)– y “El Horla” –“Le Horla” (1887)–. Los narradores la presentan como el sentido que goza de la prelación frente a los cuatro sentidos restantes del cuerpo humano, respetando en esto el orden que Aristóteles le atribuye en la segunda sección de su *De Anima* dedicada a la descripción de la facultad sensitiva del alma.

Los relatos de Maupassant, una carta y un fragmento de diario íntimo, redactados ambos por personajes que dudan de su lucidez y su razón, se centran en un acercamiento al reino de lo invisible y una toma de conciencia de que la vista es débil, imperfecta y engañosa y que no

¹⁵⁹ Cf. Denis Mellier, *L’écriture de l’excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Champion, 1999, pp. 23-27; Michel Viegnes, *Le fantastique*, Paris, Flammarion, 2006, pp. 14-19.

¹⁶⁰ Remo Ceserani comenta “El hombre de arena” en el libro que dedica a lo fantástico (cf. *op. cit.*, pp. 38-41). Explica que la presencia del ojo y de distintas formas de mirar “introduce el importante argumento de la potencialidad visionaria de la mente humana y, mediante el empleo de los instrumentos ópticos, de los espejos y de las superficies reflejantes, reflectantes, incendiarios y, también, de los procedimientos de aumento, de empequeñecimiento y de cambio de perspectiva visual, pone en juego problemas de la fuerza alucinatoria de la imagen, de la subjetividad de la percepción, del desdoblamiento” (38).

permite captar de manera adecuada los misterios no visibles que, no obstante, forman parte de la realidad. El futuro loco escribe:

vivía yo como todo el mundo, mirando la vida con los ojos abiertos y ciegos del hombre, sin sorprenderme y sin comprender. Vivía como viven las bestias, como vivimos todos, cumpliendo todas las funciones de la existencia, examinando y creyendo ver, creyendo saber, creyendo conocer lo que me rodea, cuando, un día, me di cuenta de que todo es falso¹⁶¹.

A través de un razonamiento perfectamente construido que no vacila en referirse a los conocimientos médicos de la época, demuestra las limitaciones del ojo, que “no sabe y no ve casi nada” y para el cual “el universo casi entero [...] queda oculto, la estrella que habita el espacio y el animalculo que habita la gota de agua”, antes de concluir que, “por lo tanto, nos equivocamos cuando juzgamos lo Conocido, y estamos rodeados de lo Desconocido inexplorado” y que “todo es falso, todo es posible, todo es dudoso”¹⁶².

Las mismas ideas vuelven a aparecer en “El Horla”, donde se acentúa la convicción de que “el aire invisible rebosa de Potencias incognoscibles, cuyas misteriosas proximidades padecemos”¹⁶³. El ojo es el elemento que determina la realidad de toda cosa, puesto que, al final, lo invisible necesita ser visto para adquirir un estatus más sólido que el de la alucinación. En otras palabras, lo fantástico de Maupassant es, como bien explica Laurent Dubreuil,

ante todo una cuestión de visión, se elabora muy cerca del proceso de la aparición, tiene que ver con la salida y la entrada en la sombra, sigue a este visible que, simultáneamente, se agazapa en su escondite de invisibilidad y va a volverse visible en sumo grado. Pone en tela de juicio toda univocidad regular, vuelve obsoleta la racionalidad positiva de la vista. Lo fantástico transforma la percepción¹⁶⁴.

La realidad de las cosas depende, por lo tanto, del ojo humano y de su capacidad para percibir las. Todo lo que se escapa de esta retina es susceptible, desde la sombra, de crear un efecto fantástico mediante una manifestación repentina, inesperada y espantosa que rompa los parámetros de la normalidad y abra las brechas de lo imposible.

¹⁶¹ Guy de Maupassant, “Lettre d’un fou”, en *Contes et nouvelles*, Louis Forestier (ed.), vol. 2, Paris, Gallimard, 1979, p. 461: “je vivais comme tout le monde, regardant la vie avec les yeux ouverts et aveugles de l’homme, sans m’étonner et sans comprendre. Je vivais comme vivent les bêtes, comme nous vivons tous, accomplissant toutes les fonctions de l’existence, examinant et croyant voir, croyant savoir, croyant connaître ce qui m’entoure, quand, un jour, je me suis aperçu que tout est faux”.

¹⁶² Cf. “Lettre d’un fou”, *op. cit.*, pp. 462-463: “[l’œil] ne sait et ne voit presque rien [...] l’univers presque entier lui demeure caché, l’étoile qui habite l’espace et l’animalcule qui habite la goutte d’eau. [...] Donc, nous nous trompons en jugeant le Connu, et nous sommes entourés d’Inconnu inexploré. [...] Tout est faux, tout est possible, tout est douteux”.

¹⁶³ Guy de Maupassant, “Le Horla” (segunda versión de 1887), en *Contes et nouvelles*, Louis Forestier (ed.), *op. cit.*, p. 914: “l’air invisible est plein d’inconnaissables Puissances, dont nous subissons les voisinages mystérieux”.

¹⁶⁴ Laurent Dubreuil, “Maupassant et la vision fantastique”, *Labyrinthe*, núm. 4, 1999, pp. 87-100, <<http://labyrinthe.revues.org/294#quotation>>: “d’abord une affaire de vision, il s’élabore au plus près du processus de l’apparaître, il a trait à la sortie et l’entrée dans l’ombre, il suit ce visible qui à la fois se tapit dans sa cache d’invisibilité et va se rendre au plus haut point visible. Il remet en cause toute univocité régulière, il rend caduque la rationalité positive de la vue. Le fantastique transforme la perception”.

En esta perspectiva, no es casual que un especialista de lo fantástico como Remo Ceserani enumere la “figuración”, en otras palabras, la iconicidad, el predominio del sentido de la vista y la enfatización en elementos gestuales y visuales, entre los diez procedimientos narrativos y retóricos que permiten caracterizar la modalidad literaria de lo fantástico en el momento de su auge histórico, en el siglo XIX¹⁶⁵. El ojo se afirma, pues, como la herramienta idónea para ilustrar las dificultades perceptivas del ser humano y la existencia, fuera de su campo de maniobras, de un universo invisible aunque de realidad indiscutible, pero asimismo para dar una nueva amplitud a la noción de multiplicación de los puntos de vista y de las perspectivas.

Es precisamente en esto como la prevalencia de la vista coincide con las preocupaciones del grupo surrealista en los años 1920 y como emigra masivamente a sus producciones artísticas, centradas la mayoría en la idea de una superrealidad armoniosa y enriquecida por una multiplicidad de objetos exentos de toda contradicción que cada sujeto percibe de una manera determinada en un momento preciso. El ojo es un reflejo perfecto de la riqueza de lo real y de las limitaciones del hombre, pero también es un receptor privilegiado del entorno, respecto de los sentidos del oído, el tacto, el gusto y el olfato, menos directa y permanentemente enfrentados con la realidad¹⁶⁶.

La prolijidad de lo visual es, en consecuencia, innegable en la esfera de influencia del surrealismo. Se encuentra además alentada por el desarrollo paralelo del cine que, a partir de los primeros años del siglo XX, conoce avances fulgurantes en lo que se refiere a la imagen, la duración, la fluidez y la sonorización. Los surrealistas, muy sensibles a la evolución de este medio de comunicación que obra ante todo con la vista, no paran de hacerse preguntas sobre el papel de esta y sobre las funciones simbólicas del ojo, un órgano que, en su opinión, no debe contentarse con inventariar lo visible de manera pasiva y tiene la obligación, por lo menos entre los adeptos del movimiento artístico, de perfeccionar sus aptitudes a atravesar el velo de las apariencias. El ojo no solo refleja lo que percibe, sino que debe esforzarse, según Breton, en

echar un lineamento, [...] hacer pasar un *hilo conductor* entre las cosas de aspecto totalmente heterogéneo. Este hilo, de gran ductilidad, debe permitir aprehender en un mínimo de tiempo las relaciones que enlazan, sin solución posible de continuidad, las innumerables estructuras físicas y mentales[, relaciones que] no han dejado de ser turbadas por las falsas leyes de la cercanía convencional¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Cf. Remo Ceserani, *op. cit.*, pp. 110-112.

¹⁶⁶ Breton, que reivindica un “primitivismo integral” en su artículo “El surrealismo y la pintura” (cf. el número 4 de *La Révolution surréaliste*), “declar[a] la supremacía absoluta de la vista sobre todos los otros sentidos. No contaminada por la razón, la visión se caracteriza por la inmediatez, al contrario de la premeditación del pensamiento: ‘El ojo existe en estado salvaje’” (cf. Alessandro Del Puppo, *Dalí et le surréalisme*, Firenze, E-ducation.it, 2008, p. 39: “déclar[e] la suprématie absolue de la vue sur tous les autres sens. Non contaminée par la raison, la vision se caractérise par l’immédiateté, au contraire de la préméditation de la pensée: ‘L’œil existe à l’état sauvage’”).

¹⁶⁷ André Breton, “Arshile Gorky”, en *Le surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, pp. 199-200: “jeter un linéament, [...] faire passer un *fil conducteur* entre les choses d’aspect le plus hétérogène. Ce fil, de toute ductilité, doit permettre d’appréhender, en un minimum de temps, les rapports qui enchaînent, sans solution possible de continuité, les

En otras palabras, se atribuye al órgano visual y a su funcionamiento un rol determinante en la constitución del vínculo imprescindible entre el hombre y su entorno. De percibiente, el ojo debe evolucionar hacia la función de entidad creante; de la mera percepción, debe pasar a la asociación, es decir, a una forma de implicación que sea fuente de relación. Tal modificación del papel del órgano de la vista engendra en las creaciones surrealistas un recurso casi omnipresente a la barbarie del ojo a través de la enucleación y de la herida¹⁶⁸. El ojo mutilado, además de la referencia a lo siniestro freudiano y a la noción de choque emocional anteriormente analizada, remite al lector/espectador a un nítido rechazo de la actividad perceptiva tradicional, invitándolo a imaginar y buscarle otros destinos a la vista.

Es así como hay que aprehender y entender la obsesión de Rafael Alberti¹⁶⁹, Benjamin Péret¹⁷⁰, Federico García Lorca¹⁷¹, Vicente Aleixandre¹⁷² o aún Robert Desnos¹⁷³ por los ojos ciegos o maltratados y las cuencas vacías, una obsesión que es asimismo muy palpable en la producción tanto escrita como cinematográfica de Buñuel, como bien ilustran sus textos *Una jirafa* (1933) y “Palacio de hielo” (1927) y, sobre todo, las primeras imágenes de *Un perro andaluz* (1929). Evidentemente, la escena en la que el propio Buñuel mutila el ojo de una muchacha con una navaja de afeitar es la que más ha dejado impronta en el público, por su violencia cruel y su visibilidad sin tabú. Sin embargo, la globalidad de la obra del cineasta ahonda en la idea de que las funciones tradicionales del ojo deben evolucionar¹⁷⁴. Partiendo de la simbología arcaica del ojo

innombrables structures physiques et mentales[, rapports qui] n'ont cessé d'être brouillés par les fausses lois du voisinage conventionnel”.

¹⁶⁸ No faltan los ejemplos de ojos maltratados en la pintura surrealista. Basta pensar en los cuadros de Victor Brauner *Retrato de Claude Sernet* (1927) y *Auto-retrato* (1931), que tanto impacto tuvo en el círculo de los surrealistas por su terrible carácter premonitorio —el pintor perdió un ojo en 1938 por culpa de Óscar Domínguez—, así como en las numerosas creaciones de Dalí que privan a sus personajes de ojos o los presentan con los ojos cerrados.

¹⁶⁹ Cf. los poemas “Corrida de toros” (en *Cal y canto*, 1926-1927), “Los ángeles muertos” (en *Sobre los ángeles*, 1927-1928), “Tres recuerdos del cielo” (en *ibidem*), “Hace falta estar ciego” (en *La familia*, 1932-1938) y “Los ojos de Picasso” (en *Los 8 nombres de Picasso*, 1966-1970), así como el texto en prosa “Viaje fantástico. París-Exposición colonial” publicado en *El Sol* el 6 de agosto de 1931.

¹⁷⁰ Cf. *Le Grand jeu*, de 1928. Los poemas de Benjamin Péret, no hay que olvidarlo, constituyeron una fuente de inspiración fundamental para Buñuel, que llegó a escribir en su autobiografía: “Benjamin Péret era para mí el poeta surrealista por excelencia: libertad total, inspiración límpida, de manantial, sin ningún esfuerzo cultural y recreando inmediatamente otro mundo. En 1929, Dalí y yo leíamos en voz alta algunas poesías de *Grand Jeu* y a veces acabábamos revolcándonos por el suelo de risa” (*Mi último suspiro*, op. cit., p. 108). Véase también Antonio Monegal, *Luis Buñuel de la literatura al cine*, op. cit., pp. 58-66.

¹⁷¹ Cf. el guión *Viaje a la luna* (1929), *Poeta en Nueva York* (1929-1930) y poemas en prosa tales como “Santa Lucía y San Lázaro” (1927) o “Amantes asesinados por una perdiz” (1928).

¹⁷² Cf. *La destrucción o el amor* (1935) y *Diálogos del conocimiento* (1974).

¹⁷³ Cf. “L'Aveugle”, un poema de 1929 publicado en el volumen *Corps et biens*.

¹⁷⁴ José Manuel del Pino interpreta el episodio de la mutilación de la misma manera: Buñuel ciega “el ojo que contempla la luna con intención de que nazca otro órgano visual y otra manera de hacer arte antisentimental. El nuevo ojo, quebrado como una lenta rota, perseguirá una realidad que no pueda reflejarse ya en el espejo intacto de un arte mimético ni basarse en manidos símbolos románticos. En esta línea, el ojo de Buñuel en *Un chien andalou* [...] invita[...] a penetrar en territorios poco explorados o incógnitos” (cf. “Aviónica y transparente: re-visión de Castilla en la estética vanguardista”, en Mechthild Albert, *Vanguardia española e intermedialidad*, op. cit., p. 64). En el mismo orden de ideas, es asimismo interesante el análisis de los *collages* de Max Ernst que Werner Spies propone: “la

como reflejo del alma y como barrera entre lo externo y lo interno, lo Otro y lo Propio, Buñuel decide imponernos con brutalidad un cambio de perspectiva. Rasga el órgano de la vista precisamente porque representa la frontera entre lo exterior –el velo de la realidad, los objetos, el orden civilizatorio aparente– y lo interior –la suprarrealidad, el sujeto escindido, el instinto y las pulsiones–, alzándose así como una “especie de aduana que vigila el intercambio entre los dos mundos”¹⁷⁵. En un impulso de violencia liberadora, el cineasta se empeña así en desintegrar no solo esta barrera tranquilizadora, sino también todo el concepto de identidad, es decir, la imagen de un yo dominador y claramente definido, circunscrito, al tolerar que el sujeto “quede invadido por las cosas, a la vez que avanza hacia ellas y se confunde en su algarabía”¹⁷⁶. Exhorta así al sujeto a cambiar de posición, a aceptar una comunión plena con el mundo que lo rodea y a rechazar todo prejuicio elaborado con anterioridad, y también a proyectar afuera, siguiendo en ello el método psicoanalítico, sus contenidos íntimos, inconscientes y oníricos.

Según Jenaro Talens, conviene, pues, interpretar el prólogo fílmico de Buñuel como una ilustración de la necesidad de

tachar la mirada convencional con que miramos el cine –y la realidad– para estar en condiciones: a) de ver su film con ojos inocentes, y no manipulados, y b) de mirar la realidad, sobre la que, consciente o inconscientemente, fundamentamos nuestros registros de interpretación, también con ojos nuevos, siendo así capaces de llevar a cabo lo que era la propuesta de Lautréamont: ‘revelar la belleza en el inesperado encuentro, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas’¹⁷⁷.

Por ello se encuentra el espectador de *Un perro andaluz* condenado, en primer lugar, a aceptar el aparente sinsentido general del filme y sus numerosas propuestas o sugerencias de sentido, así como, en segundo lugar, a involucrarse personalmente y sin ideas preconcebidas en el dispositivo

destrucción de la vista, la ceguera no se presenta primeramente como un motivo sádico, sino que simboliza la transformación de la visión, una mirada más aguda que remite también al tema de la ‘visión interior’, al sueño, a la visión que se desvía de la luz del día, a la ceguera del visionario” (Werner Spies, *Max Ernst. Les collages: inventaire et contradictions*, Paris, Gallimard, 1984, p. 115: “la destruction de la vue, l’aveuglement ne se présente pas d’abord comme un motif sadique, mais symbolise la transformation de la vision, un regard plus aigu qui renvoie également au thème de la ‘vision intérieure’, au rêve, à la vision qui se détourne de la lumière du jour, à la cécité du visionnaire”). En cuanto a Elena Castro, parte de la misma convicción cuando declara: “‘se cierran los ojos’ como modo de poder ver mejor, no dejarnos engañar por la apariencia de la realidad y concentrarnos en los mecanismos que la constituyen. Se pone así de manifiesto la realidad como construcción, a la vez que se da entrada a la subjetividad ‘Otra’ o marginal. La importancia de la mirada como modo de acceder a una visión ‘Otra’, distinta de la racional, es muy evidente también en los textos lorquianos” (Elena Castro, *La subversión del espacio poético en el surrealismo español*, op. cit., p. 60). Cf. asimismo Román Gubern, op. cit., pp. 396-398.

¹⁷⁵ Agustín Sánchez Vidal en su introducción a Luis Buñuel, *Obra literaria*, op. cit., p. 58.

¹⁷⁶ Agustín Sánchez Vidal (ed.), *ibídem*. El mismo crítico comenta al respecto: “el yo dominador, proyección cultural de una fe sin límites en el individuo y sus privilegios espiritualistas (sobre los objetos y el resto de la Naturaleza), racionales (sobre sus propios instintos, sojuzgados por la moral dominante) y sociales, ha quedado herido de muerte. Ahí está intuida la lectura de Ramón Gómez de la Serna y Fabre (exaltadores de los objetos y los insectos), la de Freud y Sade (valedores de los instintos) y la de Engels, por esa vertiente social en que el yo se reviste de propiedad privada, desemboca en el carnet, cédula o ficha policial y se endereza hacia la catalogación inequívocamente repartida de la identidad y las pertenencias, convergiendo al fin en protocolos notariales y registros de la propiedad” (*idem*, 48).

¹⁷⁷ Jenaro Talens, *El ojo tachado. Lectura de “Un chien andalou”, de Luis Buñuel*, op. cit., p. 91.

cinematográfico con objeto de atribuirle una función significante mínima, en adecuación con su propio mundo íntimo. En otras palabras, el ojo tradicional, órgano reproductor de una realidad determinada, ya no es imprescindible, muy al contrario; su presencia pertenece al núcleo de las reliquias de un universo seudorrealista caracterizado por su inautenticidad, como bien nos recuerda el montaje de Magritte *No veo a la (mujer desnuda) escondida en el bosque* (1929) —*Je ne vois pas la (femme nue) cachée dans la forêt*—, que reúne alrededor de la representación de dicha mujer desnuda dieciséis fotos de identidad de las personalidades más insignes del movimiento surrealista con los ojos cerrados¹⁷⁸. El camino que lleva a la suprarrealidad se basa, en consecuencia, en una suerte de “visión ciega”¹⁷⁹ y de sueño diurno, en la potencia de una imaginación capaz de volver visibles las visiones más íntimas y las intuiciones salvajes de correspondencias baudelairianas y propiamente surrealistas. Y en esta perspectiva, se entiende y se justifica plenamente la influencia que tuvieron en el surrealismo los artistas visionarios William Blake y Odilon Redon, cuyas creaciones traducen una suerte de inspiración alucinada, una supremacía sin par de la imaginación, de lo onírico y del choque visual, un mundo fantasmagórico que no presenta límites. Obsesionados con la idea de ver mejor que con los ojos del cuerpo, tanto Blake como Redon propusieron ilustraciones insuperables de visiones interiores y expresaron abiertamente su preocupación por la afirmación de nuevas formas de percepción. Blake lo hizo a través no solo de su pintura mística, sino también de aseveraciones como esta: “si las puertas de la percepción se limpiaran, todo aparecería al hombre tal como es, infinito. Porque el hombre se ha aprisionado a sí mismo, de tal modo que lo ve todo por las fisuras estrechas de su caverna”¹⁸⁰. En cuanto a Redon, se sirvió de sus visiones pesadillescas y de la reiteración del motivo del ojo ciclópeo para exteriorizar esta necesidad de renovación e intimización perceptivas¹⁸¹.

¹⁷⁸ El montaje se publicó por primera vez en el número 12 de la revista *La Révolution surréaliste*, en diciembre de 1929, p. 73. Entre los artistas fotografiados figuran Breton, Buñuel, Dalí, Artaud, Ernst, Éluard, Aragon y Tanguy, así como el propio Magritte. Reproducimos este fotomontaje en el Apéndice, punto 7.4.1.

¹⁷⁹ Max Ernst utilizó esta expresión, recuperada por Uwe M. Schneede en su artículo “La vision aveugle. À propos de l’iconographie du surréalisme” (en *Max Ernst: rétrospective*, Paris/München, Centre Georges Pompidou/Prestel, 1991, p. 353). Breton, en el primer *Manifiesto del surrealismo*, tras una larga reflexión sobre la verdad y autenticidad del sueño, menciona una anécdota que sintetiza la misma idea: “se cuenta que todos los días, en el momento de disponerse a dormir, Saint-Pol-Roux hacía colocar en la puerta de su mansión de Camaret un cartel en el que se leía: EL POETA TRABAJA” (Andrés Bosch (trad.), *op. cit.*, p. 24).

¹⁸⁰ William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, Oxford University Press, 1975, p. 22: “if the doors of perception were cleansed, every thing would appear to man as it is, infinite. For man has closed himself up, till he sees all things through narrow chinks in his cavern”. Christine Jordis describe así a este precursor visionario: “es poeta, es vidente, es profeta, el revelador de un mundo infinito: el del espíritu, que no tiene límite, en oposición al de la materia, que es enteramente límite —efímero en cada una de sus partes” (*William Blake ou l’infini*, Paris, Albin Michel, 2014, p. 144: “il est poète, il est voyant, il est prophète, le révélateur d’un monde infini: celui de l’esprit, qui n’a pas de limite, par opposition à celui de la matière, qui tout entier est limite —éphémère dans chacune de ses parties”). Sobre la percepción que los surrealistas tenían de Blake, véanse Daniel Marchesseau, “Exposer Blake à Paris: une mission de reconnaissance”, en Michael Philipps (dir.), *William Blake (1757-1827). Le Génie visionnaire du romantisme anglais*, Paris-Musées, 2009, pp. 16-21 y Peter France, “Le poète William Blake traduit en français”, en Michael Philipps (dir.), *idem*, pp. 200-203.

¹⁸¹ Cf. las reproducciones de Redon que proponemos en el Apéndice, punto 7.3.2.

El ojo surrealista debe librarse de todas las trabas y reivindicar su independencia, igual que los ojos de Buñuel en “Palacio de hielo”, sacados de las órbitas de su esqueleto y arrojados sin miramientos a la calle y que siguen croando en un charco hasta los definitivos bayonetazos de los soldados de Napoleón¹⁸². Se trata de un ojo que simboliza la liberación del espíritu, como bien expresa Breton en su “Declaración VVV”:

[...] VVV porque:
a V que significa la vista alrededor de nosotros, el ojo gira hacia el mundo exterior, la superficie consciente,
el surrealismo no ha dejado de oponer VV la vista en nosotros, el ojo volcado hacia el mundo interior y las profundidades de lo inconsciente, de ahí
VVV hacia una síntesis en un tercer término de esas Vistas [...]
Hacia una vista total VVV [...]¹⁸³.

En cuanto al ojo tomeano, se enmarca, como vamos a examinar, en esta veta fantástico-surrealista puesto que evoca igualmente, aunque de manera suavizada, el rechazo de determinados límites e invita a desarrollar nuevas capacidades perceptivas que van más allá de la vista tradicional. Ante todo, cabe resaltar el hecho de que el autor aragonés no suele amputar los cuerpos del órgano de la visión, a excepción de Manuela, la mujer tuerta que “se desenrosca su ojo de cristal” (15) porque su marido así la prefiere, en la cuarta minipieza de *Historias mínimas*, de María, en *Patíbulo interior*, que responde al mismo capricho masculino, suscitado por la convicción de que “la mujer es una virtud que sólo puede quedar garantizada por la fealdad” (141), y de otro personaje de *Patíbulo interior* que nació sin ojos (24-25). Tomeo se aleja en esto del uso repetido del motivo de la mutilación por los surrealistas y opta por una forma de herida del ojo menos impactante emocionalmente hablando, multiplicando hasta la obsesión los ojos debilitados por distintas insuficiencias visuales y monstruosamente asimétricos.

Recordemos, en esta perspectiva, que el escritor eligió títulos sugerentes tales como *Ceguera al azul*—primer rótulo de la obra que hoy conocemos como *Preparativos de viaje*—, *El mayordomo miope*, *Problemas oculares* o aún *La mirada de la muñeca hinchable*. En todos estos volúmenes desempeñan la vista y la noción de visión o de no visión un papel fundamental, pero la presencia del ojo no se detiene en esto. De hecho, la mayor parte de los personajes tomeanos padece problemas y asimetrías oculares: unos son miopes, otros, bizcos, unos tienen pupilas de distintos colores u ojos de tamaños diferentes, otros se contentan con el órgano único del cíclope o tienen ojos mal posicionados en la cara.

¹⁸² Cf. “Palacio de hielo” en Luis Buñuel, *Obra literaria*, op. cit., p. 141.

¹⁸³ André Breton, “Déclaration VVV” (1942), en *La clé des champs*, op. cit., pp. 726-727: “[...] VVV parce que: à V qui signifie la vue autour de nous, l’œil tourne vers le monde extérieur, la superficie consciente, le surréalisme n’a cessé d’opposer VV la vue en nous, l’œil tourné vers le monde intérieur et les profondeurs de l’inconscient, d’où VVV vers une synthèse en un troisième terme de ces Vues [...] Vers une vue totale VVV [...]”.

Tales elementos podrían limitarse a meras alusiones temáticas, mas no es el caso; forman parte de una red compleja que se encuentra sustentada por una verdadera filosofía de la visión o, más exactamente, de la percepción del entorno y de la relación del sujeto con el mundo, filosofía que el escritor plantea por lo esencial mediante los cuentos que conforman *Problemas oculares* y que permite establecer un vínculo entre sus ciegos y los invidentes surrealistas.

En primer lugar, cabe señalar que los protagonistas de Tomeo no siempre llevan gafas, a pesar de sus defectos visuales, o llevan anteojos inadaptados e ineficaces, lo que marca su posición de ruptura y distanciamiento para con la realidad o, por lo menos, la deterioración de su relación con esta. Uno de los pocos personajes que sí lleva gafas adecuadas es el mayordomo de *El mayordomo miope*, pero su interlocutor, el Superintendente, le pide quitárselas apenas iniciada la conversación, hundiéndolo así “en el interior de un bloque de cristal traslúcido” (11)¹⁸⁴ e imponiéndole una casi ceguera que lo aísla de su ambiente inmediato. En otras palabras, todos los personajes de vista enfermiza han perdido la visión normal de la realidad exterior y se encuentran consecuentemente reclusos en una suerte de burbuja desde la que procuran vislumbrar los contornos de lo que los rodea, a imagen y semejanza del mayordomo que apenas entrevé “al otro lado de la mesa [el] gran corpachón [del Superintendente] balanceándose ligeramente entre espesas nubes de humo. Lo ve[...], poco más o menos, como puede distinguirse a lo lejos la silueta de un volcán emergiendo entre su propia humareda” (16). Su aislamiento relativo recibe, en *Problemas oculares*, varias interpretaciones: en determinadas situaciones, el narrador lo presenta como una torre de marfil algo ridícula que funciona como blanco de su sátira. Es el caso de los solitarios intelectuales miopes de “Los nuevos inquisidores”¹⁸⁵ y “El astrónomo” (71-76), encerrados en unas jergas técnicas pomposas aplicadas a objetos que no interesan a nadie y frívolos a la hora de abordar cuestiones éticas tan fundamentales como, por ejemplo, el aborto o el respeto de la dignidad humana de los más humildes. En otras circunstancias, la insuficiencia visual permite al personaje aislarse en un universo protector; la minusvalía, fingida en algunos casos, le otorga la distancia necesaria a una observación óptima de la realidad –“El terrateniente” (47-53)– o una miserable manera de fingir la inocencia y, en consecuencia, de esconder sus crímenes –“El recaudador de contribuciones” (113-121)–. Se erige, pues, como una suerte de máscara o de barrera de protección, al permitir una cierta rotura entre el sujeto y el mundo, como bien explica el bizco:

[...] una mirada caótica, cruzada, asimétrica, [...] deja [a los interlocutores] confundidos [...]. En la pantalla de mis ojos sólo pueden leer un mensaje grotesco que nada tiene que ver con las ideas que bullen en mi cerebro o (y

¹⁸⁴ Seguimos la primera edición de la obra por Planeta (Barcelona), de 1990.

¹⁸⁵ Citamos la edición original de *Problemas oculares* por Anagrama (Barcelona, 1990). “Los nuevos inquisidores” figura en las páginas 33-39.

perdone usted lo cursi de la expresión) con los sentimientos que anidan en mi corazón.

Esa es, pues, la ventaja de ser bizco: nuestro estrabismo actúa como una máscara que nos protege de peligrosas lecturas. Somos como dioses inescrutables. La bizquera nos sitúa a cubierto de cualquier posible catalogación. Un bizco, querido muchacho, es un jeroglífico viviente, una esfinge inaccesible. [...] una visión débil [la del miope], acompañada de una regular sordera, puede constituir la mejor defensa contra las agresiones de una civilización que parece empeñada en destruirnos.

(14-16)

En estos cuentos, sin embargo, la mirada y sus defectos remiten a una escenificación alegórica de actitudes humanas que, en su mayor parte, merecen ser denunciadas, imposibilitando así un cotejo con las funciones específicas del ojo surrealista. Pero en otros relatos de *Problemas oculares*, así como en *El mayordomo miope*, es mucho más interesante, en la perspectiva de una posible conexión con el surrealismo, el tratamiento que recibe la enfermedad ocular fuente de soledad. En efecto, tanto en “El reencuentro” (41-45), como en “Simbiosis” (59-65), “El poeta lírico” (67-70) y “Rebelión a bordo” (77-79), descubrimos protagonistas ciegos que han conseguido poblar su mundo interior gracias a la fantasía y la imaginación poética o han desarrollado nuevas capacidades de percepción más auténticas y humanas que las que podían facilitarles sus órganos visuales, en otras palabras, han desarrollado una suerte de inteligencia del corazón muy instintiva. Su aislamiento explica y justifica, en varias ocasiones, un movimiento de apertura a la percepción y a la imagen subjetivas, así como a la esfera de lo fantástico, dejando estas contaminar y distorsionar en sus mentes las barreras tradicionales sobre las que se asientan los procesos epistemológicos del vidente.

De hecho, el ojo enfermo implica, como hemos subrayado, determinadas alteraciones en el contacto del sujeto con la realidad pero, paradójicamente, las percepciones de los invidentes tomeanos suelen ser más agudas que las de la gente común y corriente que los rodea. Alejados de la realidad palpable por culpa de sus defectos, se retiran a una interioridad reflexiva e imaginativa que les permite, en un primer momento, inventarse mundos paralelos y, sobre todo, aprovechar la distancia y la ruptura para meditar sin verse acosados por innumerables estimulaciones sensoriales. El Superintendente de *El mayordomo miope* describe muy adecuadamente esta tendencia:

los miopes que renuncian a sus gafas [...] se mueven en un universo de perfiles borrosos y tienen continuamente ocasión de ejercitarse en el noble camino de la reflexión y el análisis, que es el único que puede conducirnos a la verdadera felicidad. [...] Ustedes, Rodolfo [...], no actúan con la grosera y espontánea facilidad de los demás. Por el contrario, se convierten en sutiles máquinas pensantes y desde el fondo del caos óptico en el que viven sumidos emergen de vez en cuando para comprender mejor que nadie el misterio de los puntos cardinales.

(131-132)

El repliegue meditativo es, pues, sinónimo de sutileza y de nobleza y, como afirma el Superintendente, fuente de felicidad puesto que permite, mediante la sabiduría adquirida, progresar en el conocimiento y la comprensión del universo.

En un segundo momento, el invidente tomeano consigue incluso proyectar fantasías placenteras sacadas de su imaginación desbordante sobre la triste realidad circundante. Así lo sugiere el bizco del cuento “El miope y el bizco”:

[los miopes] levantan el puente levadizo de sus respectivos castillos y quedan venturosamente aislados en el interior de la fortaleza, mientras al otro lado del foso el ejército de groseros sigue enarbolando sus garrotes y repitiendo sus consignas. [...] en suma, pueden permitirse el lujo de lanzar a diestro y siniestro miradas que van más allá de la materialidad de las cosas. Miradas que son incluso capaces de espiritualizar el trasero de una marquesa viuda, por mucho que se exceda en sus dimensiones. Gracias a esas hermosas miradas de dioses cansados (y a la pálida sonrisa que, por lo general, las acompaña), [...] aparecen ante sus semejantes como si conociesen el secreto de todos los arcanos.

(16-17)

Y el Superintendente formula una constatación similar respecto al mayordomo, miope también:

[...] cuando usted no lleva gafas puestas su expresión es bellísima. Parece como si estuviese contemplando paisajes que los demás no hemos visto nunca y que posiblemente no veremos jamás.

(139-140)

Así pues, contra toda previsión, la privación de las capacidades visuales se erige, no como una desventaja, sino más bien como una vía de acceso a la verdad más allá de las apariencias, a la belleza, la fantasía compensatoria y el razonamiento inteligente¹⁸⁶. Parece por lo tanto que las insuficiencias del ojo atenúan el aspecto cortante del límite entre realidad y fantasía, ocasionando de este modo la pérdida de seguridad y univocidad de lo real, real que se vuelve entonces problemático, relativo y equívoco. El personaje miope, bizco o medio ciego muestra, en consecuencia, cierta propensión a la extrañeza, lo que facilita sus contactos con lo anormal, lo irreal y, posiblemente, lo puramente fantástico. En otras palabras, volvemos a encontrar en las producciones tomeanas, a través del uso metafórico del ojo, un eco de la reivindicación surrealista de una visión interior, totalizadora y creadora de sentido, es decir, una aplicación de un tipo de percepción activa y de presencia al mundo comprometida¹⁸⁷. Las palabras de Raimonius von

¹⁸⁶ Tomeo actualiza en esto el tópico que relaciona la vista con la percepción de las apariencias y la ceguera con la percepción de la esencia de las cosas, y que se transparenta, por ejemplo, en las representaciones del poeta Homero como ciego.

¹⁸⁷ En este sentido, no hay que olvidar lo que Tomeo declaró acerca de sus propios ojos: “tengo una retina especial, [...] la realidad me entra por los ojos, la veo, la capto, me penetra, la siento y la devuelvo deformada en las cuartillas” (Antón Castro, *Veneno en la boca*, op. cit., p. 84), un mecanismo que no dudaba en aplicar cuando, en medio de nuestras charlas, empezaba a describir, no lo que veíamos a nuestro alrededor, sino los pensamientos de la gente y de los animales que observaba, así como las relaciones susceptibles de existir entre unas entidades y otras.

Berstein, el padre del monstruo frankensteiniano Karolus, son, en este sentido, sumamente sugerentes: “los ojos son fuente de creación divina y metáfora del despertar de la conciencia”¹⁸⁸.

No obstante, los cuentos de “El viajero” (81-84) y de “Rebelión a bordo” (77-79) introducen una duda en esta filosofía tomeana de la visión inspirada en el legado del surrealismo. La simbiosis bretoniana entre sueño y realidad, realizable a través del nuevo ojo, parece muy utópica en los relatos citados, puesto que, en “El viajero”, desaparece misteriosamente el personaje ciego, sensible y poético con el que el vidente desbordante de exactitud y científicidad había entablado conversación. La visión racional y disecante de lo real y la visión poética y sensible del mismo no convergen aquí hacia un punto de encuentro potencial. Una forma de incomunicación similar aparece en “Rebelión a bordo” entre el capitán ciego que vive recluido en un mundo imaginario de criaturas fantásticas y la tripulación que decide engañarlo y abandonarlo en una isla. Los cobardes videntes del bergantín no consiguen aceptar la ensoñación y la expansión de los territorios imaginarios y, limitados a una visión racional de la realidad, prefieren dar muerte a la fantasía y al recuerdo.

Si bien los problemas oculares y la no visión que engendran favorecen y acentúan el brote de contenidos ocultos —las pulsiones agresivas de los “Contertulios”, las fantasías del capitán o aún el lado sensible de la realidad—, parece difícil imponer al mundo las percepciones de los que ven más allá de las apariencias. Los ojos de la razón, por ejemplo los del señor que despierta al fiel mayordomo miope el día de la Navidad¹⁸⁹ con argumentos que considera irrefutables, se asocian indefectiblemente con las nociones de poder y de crueldad tiránica y, en consecuencia, con cierta impermeabilidad a la imaginación, al instinto, a la poesía y al sentimiento.

Conviene por lo tanto matizar la proximidad entre la nueva visión programática que Breton presenta en su “Declaración VVV” y los ojos desviantes de Tomeo. El uno quizás ejemplifique las limitaciones de la utopía del otro... sin por ello desacreditar la importancia de su propuesta.

Y para concluir este capítulo dedicado al ojo decadente, nos gustaría evidenciar un último aspecto de la prosa tomeana que alía una determinada forma de ceguera y la apertura a lo fantástico: la recepción e interpretación de las *Historias mínimas*, a través de las cuales el autor instauro con sus lectores un juego de miradas muy peculiar. En efecto, todos los textos del volumen consisten en obras de teatro miniaturizadas en un solo acto, pero en la mayoría de los casos resulta totalmente imposible ponerlas en escena permaneciendo fiel a la complejidad de su

¹⁸⁸ Cf. *Constructores de monstruos*, op. cit., p. 84. En tela de fondo se adivina evidentemente la presencia de las figuras míticas de Edipo —castigado, a través de su ceguera, por no haber visto, percibido, con sus propios ojos las realidades del parricidio y del incesto—, Homero y de todos los ciegos visionarios y clarividentes.

¹⁸⁹ Hablamos aquí del cuento “El mayordomo miope” que aparece en las páginas 97-101 de *Problemas oculares*, y no de la novela homónima.

contenido. Ello se debe precisamente a la presencia de motivos fantásticos y al carácter surrealista de las creaciones. Se trata entonces de un microteatro irrepresentable que, por esta característica, parece evocar lejanamente los diálogos lorquianos. Y para convencerse de esta dificultad de representación, basta visualizar en “youtube.com” las diferentes puestas en escena parciales propuestas, entre otros, por el profesor Eduardo Vasco en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid¹⁹⁰ y por la compañía teatral Zaranda Troupe en su espectáculo tinerfeño de 1989¹⁹¹. En todas las escenas, sin excepción, desaparecen los aspectos inquietantes y los efectos de sorpresa propios de las minipiezas que pertenecen al registro fantástico y surrealista. En otras palabras, se respetan poco las acotaciones que, en el texto, provocan un sentimiento de extrañeza y desestabilización en el lector¹⁹², de ahí una bifurcación de las historias mínimas presentadas hacia el universo de lo grotesco. El autor nos impide por lo tanto ver físicamente una representación exacta de sus obras en miniatura. No obstante, nos obliga a visualizarlas mentalmente, puesto que, en las didascalias esencialmente, insiste en la descripción de los semblantes, las luces y los colores. Ello significa que Tomeo –gran admirador de Buñuel, no lo olvidemos– nos ciega exterior y materialmente para sensibilizarnos mejor a las potencialidades visionarias de la mente humana e inducirnos a cavilar sobre la fuerza alucinatoria de la imagen y la subjetividad. La ambigüedad genérica de sus historias mínimas y su irrepresentabilidad¹⁹³ nos condicionan así para que seamos más receptivos al surgimiento de los elementos fantásticos y surrealistas y, sobre todo, a la meditación que engendran indefectiblemente.

5.2.2. El alcohol como potente vector del delirio

En el capítulo dedicado a los procedimientos de automatización de la escritura, hemos podido comprobar que el automatismo surrealista se erige como una poderosa herramienta, cuanto menos teóricamente hablando, a la hora de alcanzar los contenidos inconscientes del alma humana. Los surrealistas, ávidos de experiencias de toda índole que les permitiesen facilitar el

¹⁹⁰ Cf. <<http://youtube.com/watch?v=Bg76G7ETkvY>>.

¹⁹¹ Cf. <<http://youtube.com/watch?v=FFuva1KNmak>>; <<http://youtube.com/watch?v=8lgOnXDGZJI>>; <<http://youtube.com/watch?v=2is8z4PuQSQ>>; <<http://youtube.com/watch?v=LlrdP4nzhIU>>; <<http://youtube.com/watch?v=Ewh-74Otf90>>.

¹⁹² Pensamos, por ejemplo, en las didascalias de la historia mínima XII, que presentan a Rita como una mujer amazónica, voraz e inquietante; en las de la historia XXVII, que sugieren la llegada del médico gordo en un universo de ultratumba; o aún en la acotación final de la minipieza XXXII, que ofrece una dislocación del cuerpo y de la mirada.

¹⁹³ Sobre los aspectos genéricos, escénicos y efectistas de *Historias mínimas*, véanse los artículos de Anna Sawicka, “La coz de la mula’. Fronteras genéricas en *Historias mínimas* de Javier Tomeo”, *art. cit.*, y “El impacto como móvil transgenérico del teatro postmoderno”, en Urszula Aszyk (ed.), *Especificidad del texto dramático y la puesta en escena: dependencia o autonomía*, vol. 2, Warszawa, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, 2011, pp. 103-111.

brote de materias solapadas, mencionan a veces, paralela o complementariamente a la escritura automática, el uso de sustancias psicotrópicas y de distintas drogas. Los que se atreven a abordar el tema e incluso a experimentarlo personalmente están convencidos de que los estupefacientes posibilitan el acceso a la subconsciencia y la consecuente revelación de los secretos más íntimos de la psique, así como de nuevas e insospechadas potencialidades de creación, al debilitar el dominio de la conciencia en el momento presente del consumidor. Esta tendencia no se generalizará nunca en el movimiento artístico que nos interesa¹⁹⁴, pero cabe admitir que tenía modelos insignes en las personas de Charles Baudelaire, autor de *El spleen de París*¹⁹⁵ y *Los paraísos artificiales*, Thomas de Quincey, Gérard de Nerval y Alfred Jarry, entre otros. Y aunque siempre ha sido una inclinación minoritaria, se manifiesta de manera rotunda en las creaciones de varios artistas y aparece fugazmente en la primera parte de *Los vasos comunicantes* de Breton.

En esta obra, el intelectual francés describe en un momento dado un sueño en el que consume hachís¹⁹⁶. La droga provoca en su mente una alucinación desgarradora que, fuera del sueño y una vez despierto, lo persigue y suscita en él una suerte de delirio. El episodio encuentra una resonancia directa en la conclusión de la tercera y última parte de *Los vasos comunicantes*, en la que Breton insiste en la porosidad entre los mundos del sueño y de la realidad, en la ausencia de segmentación nítida entre ambos:

¹⁹⁴ Emmanuel Meunier señala al respecto en “Les mangeurs de haschich” que “el uso de las drogas no entró nunca en las costumbres surrealistas [...] el grupo era, sin duda, demasiado ‘revolucionario’ para no odiar tal práctica, excesivamente ‘burguesa’ y ‘decadente’” (“l’usage des drogues n’entra jamais dans les mœurs surréalistes [...] sans doute, ce groupe était-il trop ‘révolutionnaire’ pour ne pas répugner devant cette pratique, trop ‘bourgeoise’ et ‘décadente’”; en Emmanuel Meunier, “Les mangeurs de haschich (II). Littérature et cannabis au XXe siècle”, marzo de 2007, consultado en <<http://rvh-synergie.org/prises-en-charge-des-addictions/penser-ensemble-les-prises-en-charge/produits-et-usages/cannabis/124-les-mangeurs-de-haschich-2-litterature-et-cannabis-au-xxe-siecle.html>>).

Jacques-André Boiffard, Paul Éluard y Roger Vitrac declaran por otra parte en el primer número de *La Révolution surréaliste*: “el surrealismo es el cruce entre los encantamientos del sueño, del alcohol, del tabaco, del éter, del opio, de la cocaína, de la morfina; pero es asimismo el rompedor de cadenas: no dormimos, no bebemos, no fumamos, no esnifamos, no nos inyectamos, y soñamos, y la rapidez de las agujas de las lámparas introduce en nuestros cerebros la maravillosa esponja desflorecida del oro” (citados por Jean-Paul Clébert, *op. cit.*, p. 213: “le surréalisme est le carrefour des enchantements du sommeil, de l’alcool, du tabac, de l’éther, de l’opium, de la cocaïne, de la morphine; mais il est aussi le briseur de chaînes, nous ne dormons pas, nous ne buvons pas, nous ne fumons pas, nous ne prions pas, nous ne nous piquons pas, et nous rêvons, et la rapidité des aiguilles des lampes introduit dans nos cerveaux la merveilleuse éponge déflourie de l’or”).

¹⁹⁵ Recordemos sencillamente dos fragmentos del poema en prosa “Emborrachense” (“Enivrez-vous”): “hay que estar siempre ebrio. Eso es todo: es la única cuestión. Para no sentir el horrible peso del Tiempo que quiebra su espalda y les dobla hacia la tierra, hay que emborracharse sin tregua. ¿Pero con qué? Con vino, con poesía o con virtud, como gusten. Pero emborrachense. [...] pregunten qué hora es y el viento, la ola, la estrella, el pájaro, el reloj, les responderán: ¡Es hora de emborracharse! Para no ser los esclavos martirizados del Tiempo, emborrachense” (“il faut être toujours ivre. Tout est là: c’est l’unique question. Pour ne pas sentir l’horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous. [...] demandez quelle heure il est et le vent, la vague, l’étoile, l’oiseau, l’horloge, vous répondront: Il est l’heure de s’enivrer! Pour n’être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous”; Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, Paris, Flammarion, 1987, p. 152). Añadamos a esto que Tomeo menciona los *Paraísos artificiales* de Baudelaire y sus descripciones del delirio vinculado al consumo de hachís en *Patíbulo interior*, en medio de un párrafo dedicado al delirio napoleónico, “variante del delirio religioso o místico” (*op. cit.*, p. 129).

¹⁹⁶ André Breton, *Les vases communicants*, en *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 143-145.

el poeta venidero superará la idea deprimente del divorcio irreparable de la acción y del sueño. Ofrecerá el fruto magnífico del árbol de raíces entrecruzadas y sabrá persuadir a los que lo prueben de que no tiene nada amargo. Afianzado por la ola de su tiempo, asumirá por primera vez sin desamparo la recepción y la transmisión de las llamadas que se apretujan ante él desde el fondo de las edades¹⁹⁷.

En cuanto a los artistas surrealistas que no disimulan su consumición de sustancias psicotrópicas o de alcohol, son esencialmente tres: Henri Michaux, Antonin Artaud y Buñuel. El primero, al que incluimos en el movimiento surrealista contra su voluntad¹⁹⁸, absorbe mezcalina con el objetivo de intensificar el aspecto alucinógeno de sus creaciones literarias y pictóricas. El segundo descubre, durante un viaje a México, el cactus llamado peyotl, que consta de mezcalina y que le abre nuevos horizontes, comentados en *Viaje al país de los Tarahumaras*¹⁹⁹. Y el tercero, el que más interés tiene en la perspectiva comparatista que nos ocupa, no puede imaginar una tarde amputada de la sagrada “hora del aperitivo” y del dry-martini. Explica en su autobiografía que, “dado el papel primordial que [este] ha desempeñado [...] en esta vida que est[á] contando”²⁰⁰, debe dedicarle algunas líneas. Da a continuación la receta de distintos cócteles, entre los cuales figura el “Buñueloni”, un compañero que constituye, según Buñuel, “un buen estímulo para la imaginación” (49). El cineasta añade el comentario siguiente:

[...] toda mi vida ha habido veces en las que he bebido hasta caerme; pero casi siempre se trata de un ritual delicado que no te lleva a la auténtica borrachera, sino a una especie de beatitud, de tranquilo bienestar, acaso semejante al efecto de una droga ligera. Es algo que me ayuda a vivir y a trabajar.
(49)

Y relata luego varias circunstancias a lo largo de su carrera en las que el alcohol, mediante sus efectos estimulantes, le proporcionó ideas brillantes y soluciones frente a situaciones que, aparentemente, no tenían salida.

Estos artistas surrealistas, en su búsqueda desenfrenada de libertad imaginativa, vital y conceptual, heredan, pues, de las figuras tutelares del siglo XIX la tentación del producto alucinógeno. Y a continuación de ellos aparecen los personajes tomeanos, que, como bien comenta Antonio Jiménez Morato en su insólito libro *Mezclados y agitados. Algunos escritores y sus cócteles*:

¹⁹⁷ André Breton, *Les vases communicants*, op. cit., p. 208: “le poète à venir surmontera l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve. Il tendra le fruit magnifique de l'arbre aux racines enchevêtrées et saura persuader ceux qui le goûtent qu'il n'a rien d'amer. Porté par la vague de son temps, il assumera pour la première fois sans détresse la réception et la transmission des appels qui se pressent vers lui du fond des âges”.

¹⁹⁸ Henri Michaux se negó siempre a pertenecer de manera oficial al grupo surrealista, pero su posición reticente no impidió que se notase en sus obras un nítido influjo surrealista debido a su presencia en la capital francesa en los años más fecundos del movimiento.

¹⁹⁹ No hay que olvidar que México, tierra de irracionalidad y de culturas primitivas, sedujo no solo a Artaud, sino también a Breton, Péret y Buñuel. Cf. Jean-Claude Carrière, *Le réveil de Buñuel*, op. cit., p. 258.

²⁰⁰ Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, op. cit., p. 48.

son bebedores habituales cuando no compulsivos. Novela tras novela, el alcohol es el refugio de sus vidas más o menos miserables. Otra posibilidad es que la bebida sirva como detonante de su subconsciente, capaz de desvelar los símbolos ocultos bajo la aparentemente [sic] fachada anodina de la existencia. Porque en realidad, los personajes de Tomeo son visionarios, seres aburridos que son capaces de encontrar la grieta por la que se fuga la vida y se cuele lo real en la parcela de la percepción en que nos movemos²⁰¹.

En efecto, en contraste con el propio Tomeo, aficionado a los buenos vinos pero muy moderado en su consumo, la mayoría de sus protagonistas novelescos suelen ingerir alcohol de manera abusiva, tal como vamos a comprobar en una pequeña selección de títulos. Sin embargo, antes de adentrarnos en las mentes alucinadas de algunos personajes, es imprescindible mencionar un conjunto de siete “reflexiones gráficas” sacadas de *Patíbulo interior*²⁰², que ponen de manifiesto los mecanismos básicos de la consumición y sus funciones esenciales, perfectamente ejemplificados y concretados en las personalidades ficticias que citaremos a continuación.

Para empezar, encontramos en *Patíbulo interior* varias referencias a los dos elementos esenciales que constituyen la motivación del consumo: el sufrimiento, interior o debido a circunstancias externas, y la miseria inherente a la naturaleza humana. Es así como descubrimos a un pastor que bebe porque se siente víctima de “injusticias y desafueros” (57), a un hombre sensible al paso del tiempo que lo lleva irremediablemente a la muerte y, en consecuencia, consciente de la finitud y vanidad de toda cosa (63), o aún a una pareja inquietante que reúne al alcohólico Paco y a una hipócrita asesina en potencia (89). El alcohol se impone por lo tanto a estos personajes como un paliativo que permite olvidar las dificultades huyendo en mundos paralelos y como un bálsamo que atenúa los dolores punzantes de la existencia y alivia las conciencias aguzadas.

Sin embargo, otras “reflexiones gráficas” no dudan en proponer al lector la otra cara de la moneda, a saber, las consecuencias negativas y problemáticas del consumo alcohólico. El “borrachín impenitente” (149) es retratado como el esclavo de un “vicio” peligroso –el sustantivo aparece cuatro veces en las doce líneas del texto breve– y el bebedor dormido está a punto de “zambullirse en el caos” (115), en una evocación lejana e implícita del aguafuerte de Goya *El sueño de la razón produce monstruos*²⁰³. Y, sobre todo, se resalta el poder alucinógeno del alcohol,

²⁰¹ Antonio Jiménez Morato, *Mezclados y agitados. Algunos escritores y sus cócteles*, Barcelona, Debolsillo, 2012, p. 224. En este volumen festivo del periodista, se suceden unos cuarenta escritores. Un retrato de Aurelio Lorenzo Pérez precede una síntesis de su biografía, así como una presentación de su relación –real o ficcional– con el alcohol y una receta de su cóctel preferido. Es llamativo el hecho de que coincidan en lo que los editores califican de “lado menos frecuentado de la literatura” –véase la contraportada del libro– las personalidades de Baudelaire (36-41), Buñuel (54-59), Cortázar (96-101) y Tomeo (222-227).

²⁰² Cf. las páginas 57, 63, 89, 105, 115, 149 y 153 de la edición que usamos.

²⁰³ Reproducimos este aguafuerte en el Apéndice, punto 7.3.1.1. Son comparables ambas expresiones artísticas por la posición de los soñadores, así como, sobre todo, por la relación que establecen entre el sueño y el caos, lo monstruoso.

capaz de provocar en la mente del adicto alucinaciones auditivas: el pastor escucha y entiende a sus ovejas (57) y el músico empapado en vino está convencido de poder hacernos escuchar los sonidos de una guitarra imaginaria (105). Completan estos delirios arpégicos los disparates y las interpretaciones delirantes del alcohólico de la página 153, que afirma que “a través del Tubo Astral polarizado, los Sentidos Astrales captan real y efectivamente cualquier objeto y perciben las imágenes y los sonidos que se manifiestan a determinada distancia”²⁰⁴ y que propone a los lectores adivinar su orientación política observando con qué mano levanta su copa y sirviéndose de sus tubos astrales respectivos. Y, para terminar, la viñeta y el comentario que sugieren la posible aparición de monstruos en la modorra del bebedor presentan de manera ambigua y contradictoria el sueño como “un acto poético involuntario”, citando, con un error importante, el famoso pensamiento de Kant: “el sueño es un arte poético involuntario”²⁰⁵.

Se percibe bien, a través de estos elementos sintéticos, cómo las consideraciones tomeanas sobre el alcohol son susceptibles de confluir con el surrealismo y sus vocaciones primas: la imaginación descabellada, el acceso a lo inconsciente, a los contenidos ocultos de la psique y a la suprarrealidad. Tienen como punto de encuentro fundamental la fuga hacia una libertad lo más completa posible y el rechazo de los parámetros que la realidad impone al ser humano encerrado en sus funcionamientos rutinarios.

Para el personaje novelesco de Tomeo, en respuesta a los principios enunciados en *Patíbulo interior*, el alcohol es ante todo una fuente de sosiego, una anestesia del dolor de vivir, y, más allá de esta función, un potente catalizador de alucinaciones auditivas y visuales²⁰⁶. El diarista de *El canto de las tortugas*, Teodoro en *La ciudad de las palomas*, Anita y Juan en *La agonía de Proserpina*, Lupercia y Basilio en *Los amantes de silicona* y Juan en *La patria de las hormigas* son otras tantas encarnaciones de esta tendencia al alivio y al delirio alcohólicos. Los dos primeros son sensiblemente más interesantes que los restantes, por la fuerza de su dependencia y la ilustración del poder alucinatorio escondido en la bebida.

²⁰⁴ El personaje menciona aquí conceptos presentes en la telepatía y la clarividencia: los sentidos astrales son sentidos que se añaden a los cinco sentidos físicos, no solo en la telepatía, sino también en el ocultismo, y remiten, filosóficamente hablando, a una suerte de supranaturaleza oculta del ser humano.

²⁰⁵ Esta frase de Kant aparece asimismo en un cuaderno de notas que Breton dedica al comentario de *La ciencia de los sueños* (título de la primera traducción al francés, en 1926, de la obra de Freud luego conocida como *La interpretación de los sueños*), coincidencia que no carece de interés en nuestra perspectiva analítica. Cf. Jacqueline Chénieux-Gendron e Yves Vadé (eds.), *Pensée mythique et surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1996, p. 10. Desgraciadamente no hemos conseguido situar esta cita en la obra de Kant.

²⁰⁶ Cabe señalar que la asociación entre delirio y alcohol no es permanente en las novelas de Tomeo. En *Napoleón VII*, por ejemplo, el delirio megalomaniaco de Hilario y sus desdoblamientos no proceden de un abuso de bebida. El origen de su psicosis es exclusivamente psiquiátrico.

El diarista, bajo la influencia del ron y del vino²⁰⁷, empieza, sin que ello parezca asombrarlo, a oír la voz de los animales que lo rodean, a entenderlos y a transcribir en hojas de papel el resultado de sus entrevistas insólitas. Gracias al alcohol, consigue penetrar en lo que podríamos llamar la comunión animista universal que, en su opinión, es obligación de todos los poetas líricos (19). Es así como entabla conversaciones con el gato Roque, la araña Matilde, un gallo, un cerdo, un caballo, un conejo, una oveja, una vaca y una serpiente, además de comunicarse con el presentador de la televisión. Su imaginación le permite dar consistencia, no solo a los intercambios verbales ficticios, sino también a la personalidad de sus interlocutores animales y virtuales. “El poder del ron es infinito” (124).

A menudo, estas alucinaciones no proceden exclusivamente de la mente del protagonista sometida a los efectos del alcohol; se inspiran en gran medida en los textos que lee y que aparecen así como si estuviesen enunciados por sus interlocutores imaginarios. Se trata por lo tanto de delirios muy estructurados y, de alguna manera, controlados, lo que explica la lucidez *a posteriori* del diarista sobre su necesidad visceral de comunicación, una necesidad que se refleja en el empeño por convencerse de que se acerca la primavera, sinónimo de amores. Pero globalmente, la apariencia primera de estos delirios debidos al consumo excesivo de bebidas alcohólicas es más bien divertida y ligera. Los animales hablan, respondiendo así a la excentricidad del personaje, y amenizan su existencia.

Es legítimo preguntarse si hay algo más allá de estos aspectos en suma relativamente lúdicos de la alucinación. Podemos afirmar que sí porque una lectura atenta de los párrafos relacionados con el tema y un examen de los contenidos implícitos sugeridos por los mecanismos de consumición y de alucinación remiten el lector a nociones mucho más serias e incluso trágicas, en una suerte de existencialización del delirio. De hecho, en el contexto psiquiátrico que caracteriza al diarista –sabemos que estuvo ingresado un tiempo por culpa, entre otros motivos, de sus alucinaciones auditivas y que la gente de la ciudad no se fiaba de él–, el alcohol funciona como paliativo al rechazo y al aislamiento, revelando así la hondura escalofriante de la soledad del hombre moderno²⁰⁸. El consumo se erige como un medio de huida hacia un mundo mejor y es asimismo revelador de defectos humanos tales como la falta de respeto por la diferencia, la maldad gratuita y la tendencia a aprovecharse de los demás, sobre todo cuando se encuentran en una situación de debilidad.

²⁰⁷ Las referencias al abuso de alcohol son numerosas en la novela. Cf. pp. 12-13, 21, 26-27, 46, 51, 70, 81, 84, 92, 110, 114, 122-124, 126-127, 133-134, 144-145, 152, 157, 159, 176, 179, 188, 189, 195, 199.

²⁰⁸ En la misma perspectiva, el protagonista de *La patria de las hormigas*, tras una severa borrachera, asevera: “podemos ver con la imaginación lo que más estamos necesitando, y además verlo con los colores correspondientes” (109-110).

En el caso de Teodoro, las alusiones narrativas al alcohol, el coñac en general, también son múltiples²⁰⁹. El consumo traduce la misma necesidad de aliviar el dolor de la soledad, pero desemboca en otro tipo de delirio: la conversación con seres queridos que ya pertenecen al reino de las sombras. Es así como, bajo la influencia del coñac, Teodoro ve acercarse los “viejos fantasmas familiares” (42). Habla con su padre difunto y las palabras intercambiadas desvelan varios aspectos de la personalidad de Teodoro, pero también de la relación que tenía con su genitor. El protagonista es un soñador utopista, mientras que el padre defendía valores de rentabilidad y competencia, como bien se nota en los fragmentos siguientes:

¿qué es lo que piensas hacer hoy?, le pregunta su padre, mirándole por encima de las gafas. Todavía no lo tengo decidido, responde Teodoro. Tal vez me embarque en una piragua y me enfrente con los rápidos del río Sitatunga. Pero tal vez me decida a restablecer el orden de un Universo desquiciado. Su padre rezonga algo por lo bajo.
(47-48)

Se sienta entonces sobre el diván y decide telefonar a su padre. Le cuenta que la escopeta de perdigones que le regaló hace años no le sirve para nada y que las palomas siguen campando por sus respetos. Le dice, también, que el hijo que había educado para abrirse paso a codazos y al que trató de convertir a la mística del triunfo (pero que a la postre acabó decepcionándole) se ha quedado finalmente solo [...].
(76)

El genitor aparece así como una figura castradora frente a un ser imaginativo que es capaz, como muchos personajes tomeanos, de fingir el desdoblamiento cambiando de voz, “para demostrarse que es autosuficiente” (78).

Estas alucinaciones macabras terminan con una última escena en la que Teodoro se imagina en una suerte de casa-féretro y asiste a su propio velatorio (101-102), con los ojos llenos de lágrimas y con el coñac que “sigue corriendo con fuerza por sus venas” (46).

En otras palabras, el alcohol funciona como catalizador de delirios extraños que acaban desvelando facetas escondidas de la constitución de la personalidad. Las alucinaciones del personaje tomano se acercan en esto a la revelación de los contenidos inconscientes anhelada por el surrealismo. Permiten asimismo evidenciar la porosidad de las fronteras entre el sueño y la realidad, la vida y la muerte, al presentar la reunión de estos universos en unos delirios que no parecen asustar ni asombrar a los protagonistas. Además, “el coñac le da [...] nuevas ideas” (100) a Teodoro con objeto de eliminar las palomas monstruosas, recordándonos las experiencias de Buñuel y su constatación de que el producto posibilita un incremento de las capacidades creativas.

²⁰⁹ Cf. pp. 39, 41-42, 46-48, 76-77, 79 y 96-102.

No obstante, conviene matizar y precisar esta relativa proximidad con la alucinación surrealista por varios motivos. Para empezar, hemos observado en los textos de Tomeo una nítida tendencia a la existencialización del delirio y, consecuentemente, a una posible interpretación alegórica del mismo como una denuncia indirecta de defectos vinculados a la naturaleza humana y de circunstancias vitales miserables propias del hombre moderno. Las alucinaciones alcoholizadas de los personajes tomeanos responden a la necesidad surrealista de suprimir cualquier forma de inhibición y de sobrepasar los obstáculos racionales y los tradicionales binomios que facilitan nuestras interpretaciones de lo real y la fijación de nuestro “ser en el mundo”, pero son indisociables de una relación al otro que las aleja un tanto del delirio genuinamente surrealista, caracterizado por su solipsismo y su ausencia de consideración hacia los demás.

En segundo lugar, las alucinaciones del diarista y de Teodoro pueden en cualquier momento recibir una interpretación y una justificación racionales relacionadas con los acontecimientos que han tenido que enfrentar, es decir, el internamiento y el rechazo sufridos por el primero y el abandono repentino y completo padecido por el segundo. En otras palabras, es posible reconstituir una etiología de sus delirios respectivos, lo que no suele ser factible con una alucinación surrealista, existente por sí misma y, de algún modo, autosuficiente.

Sin embargo, tales constataciones no deben sorprendernos: no hacen sino reforzar la hipótesis que hemos formulado en el capítulo dedicado a la automatización de la escritura y que quiere que Tomeo, en varios aspectos técnicos, se inscriba en la estirpe de artistas como Dalí, Buñuel, Magritte y Lorca, cuyas creaciones siempre conservan una impronta de racionalidad y lógica poética, pretils de los fenómenos alucinatorios y de los contenidos ocultos de la realidad revelados por estos. Así pues, tanto en el tratamiento de la locura como en el de la alucinación, las obras tomeanas no alcanzan los extremos revolucionarios preconizados por Breton y sus más fieles discípulos. Partiendo de presupuestos similares, nos proponen un grado intermedio y controlado del delirio surrealista.

5.3. Aperturas del signo

En un capítulo anterior, hemos insistido en la fuerte impronta de la contradicción y la paradoja en las obras de Tomeo, relacionándola con técnicas vanguardistas de desestabilización del lector y creación de una distancia emocional entre la obra de arte y el receptor de la misma, distancia que resulta ser propicia a la reflexión. Nos hemos interesado por algunos aspectos lingüísticos y estructurales paradójicos de distintas creaciones, entre las cuales figura la novela *El*

castillo de la carta cifrada. Merece la pena volver a considerar con más atención y profundidad analítica esta obra relativamente temprana del escritor, publicada en 1979, doce años después de la novela que lanzó a Tomeo a la carrera literaria, *Ceguera al azul*. Ello porque los elementos que hemos mencionado en nuestro anterior análisis no constituyen sino la punta más visible de un iceberg que, una vez considerado en su totalidad, remite de una manera sutil a las declaraciones de Breton sobre la armonía de los contrarios y la percepción de las cosas como objetos en constante movimiento y fundamentalmente beneficiarias o víctimas, según desde donde se mire, de una indeterminación intrínseca.

En un primer momento, pues, hemos puesto de relieve dos contradicciones que caracterizan el contenido global de la novela y su recepción potencial, señalando que la carta absurda e ilegible redactada por el Marqués de W. es, contra toda previsión, un mensaje vital del cual el personaje espera la resurrección al mundo de los vivos y que el lector de la creación tomeana no puede sino experimentar una gran frustración al verse sometido a un derroche de elucubraciones interpretativas y predictivas cuando pensaba descubrir el enigma de una carta cifrada y la probable resolución del misterioso código.

Cabe ahora tener en cuenta otros motivos y técnicas que vuelven más complejos y densos estos fundamentos contradictorios y los orientan hacia una poética de cuño surrealista. Empecemos con una presentación sintética de los distintos componentes de la carta, a saber, el contenido, la forma, el objetivo y la recepción de esta.

Poco sabemos del contenido de la carta cifrada, lo que la sitúa de entrada en la esfera de los objetos en apariencia secundarios y vendrá confirmado por un nítido predominio de la función fática del mensaje sobre sus aspectos informativos. Sin embargo, podemos rastrear algunas características suyas, diseminadas en el largo monólogo del Marqués: dicho contenido es semi-automático –“si yo mismo no sé muy bien qué es lo que he escrito” (25)– y se centra, en sus primeras expresiones, en “consideraciones generales sobre los peligros que, para el organismo humano, suponen excitantes tales como el tabaco, el alcohol y el café” (25). El Marqués justifica tal elección temática recurriendo al azar y a la falta de inspiración –“una entrada poco usual para cualquier carta, lo reconozco, pero, para empezar, no se me ocurrió otra cosa” (25-26)–. No obstante, da a entender que, de manera inconsciente, es posible que haya apostado por una estrategia de provocación y sorpresa para con su destinatario, ya que “lo curioso es que, en este caso, todas esas recomendaciones son [...] completamente improcedentes. [...] [El Conde] fue famoso en toda la comarca por su sobriedad y buenas costumbres” (26). Agrupado con la forma de la carta, que pronto vamos a comentar, el contenido es “un prodigio de oscuridad”, pero el Marqués parece percibir la sombra como un elemento positivo, como “el paraíso de los beatos y

de las huríes [...] [en el que] reina siempre una misteriosa grandeza” (28)²¹⁰. Tras el preámbulo dedicado a las sustancias excitantes, el Marqués afirma haberse “limitado a aglutinar una serie de palabras, sin demasiado sentido” (32-33). Habla de un verdadero “galimatías” (32 y 90) y de “garabatos” que ni siquiera ordenó, limitándose a “colocarlos al azar, tal como se [[e iban ocurriendo, sin atender[s]e a ninguna regla sintáctica” (54). Todo ello encuentra una explicación en la alusión implícita a Robinson Crusoe: la carta, en realidad, es el desarticulado grito de desesperación de un fantasma solitario que vive recluso en su castillo desde hace más de veinte años: “¿Podría criticarle alguien el largo grito que, con toda seguridad, surgiría de su garganta?” (93). Así pues, el contenido de la carta parece, en un primer momento, completamente absurdo y oscuro, desconectado de toda lógica racional y de todo sentido, pero es importante su asimilación a las nociones de azar y de grito. Da la impresión de que constituye la prolongación de un sufrimiento intenso, una suerte de excrecencia instintiva y primitiva. El Marqués no consigue describir el contenido de la misma porque es ininteligible, porque se trata de una totalidad que consta de elementos arbitrarios y enteramente aleatorios, igual que los objetos surrealistas más logrados y fieles a la doctrina bretoniana.

En cuanto a la apariencia exterior o forma de la carta, consiste en primer lugar en un conjunto de dos cuartillas manuscritas. Tanto el papel como el sobre han sido elegidos verdes con objeto de engatusar al destinatario, puesto que se trata de su color preferido. La caligrafía es pésima:

escribir me ha fatigado siempre [afirma el Marqués]. Me falta constancia para terminar debidamente incluso el trazo de las letras más simples. Sostener el mango de la pluma constituye una tarea superior a mis fuerzas. Así es que, antes de enfrentarme con una cuartilla en blanco, tuve siempre que mentalizarme si no quería convertir mis cartas en un galimatías. Pero es que en esta misiva, Bautista, me propuse ser todavía más complicado. Escribí especialmente mal, con toda premeditación y alevosía. ¿Por qué? Muy simple: me dije, al empezar a escribirla, que no tenía porqué dar al señor Conde la satisfacción de poder leerme sin un esfuerzo adicional.

(16)

Es así como las emes tienen cuatro palitos en vez de tres y las enes, tres en vez de dos. El punto de las íes está en la letra posterior o anterior y se han suprimido todos los espacios tipográficos, metamorfoseando la carta en “una sola e inmensa palabra que no significa nada” (16). Se trata de un jeroglífico entre “todos los jeroglíficos del mundo” (17), en otras palabras, de un enigma que, exteriormente, no hace sino reflejar y acrecentar un tanto las numerosísimas confusiones que caracterizan, según el Marqués, el universo en el que vive. Además de las características ya enumeradas, la letra es minúscula, “tan pequeña que nadie, ni siquiera con la

²¹⁰ El Marqués repite esta idea en la página 48 de la novela.

ayuda de una potente lupa, podría leerla. Una auténtica miniatura, una microscopiez” (28). Solo el nombre del remitente es perfectamente legible, “escrito con letras de imprenta” (33). Este detalle subraya el hecho de que lo importante es la comunicación interpersonal y no el contenido mismo de la misiva. El resto de la carta es un “caos caligráfico” (90). El carácter ilegible constituye, en opinión del Marqués, una condición *sine qua non* de las cartas de los “resucitados”:

no podemos correr el riesgo de que los demás puedan llegar a descubrir nuestros grandes y fastuosos secretos. No podemos permitirnos el lujo de ser claros, ni perdonar, por mucha que sea nuestra buena voluntad, que las flores continuasen floreciendo durante todo el tiempo que estuvimos ausentes.
(64)

Según él aún, es mejor “desconcertar a esos canallas con una carta en clave, en la que todo este inmenso amor mío quede enmascarado bajo una locura aparente” (99). En conclusión, no se respetan las reglas formales básicas de la escritura en esta “carta cifrada”: tanto la tipografía como la sintaxis se encuentran desviadas hacia un sinsentido jeroglífico que quiere ser el fiel reflejo de la realidad en la que se siente inmerso el Marqués. Los principios de escritura enumerados por el autor de la misiva remiten a distintas tentativas vanguardistas y recuerdan, entre otros, algunos aspectos del manifiesto marinettiano del futurismo y los juegos compositivos del OuLiPo francés. El Marqués lleva estas técnicas a sus extremos, hasta un punto sin retorno y de implosión absurda, con la única preocupación de protegerse imposibilitando la interpretación de sus intenciones.

A pesar de todo, la carta parece tener un objetivo fundamental, “de gran importancia” (9): su entrega constituye, en opinión del Marqués, una “misión que [...] reviste la mayor importancia” (14). Debe alcanzar el corazón del Conde, corazón que, como “los [...] de todos aquellos a quienes necesitamos[,] se sitúa[...] en el centro de un laberinto” (11) y, paradójicamente, requerir una participación activa del destinatario (16) pero, simultáneamente, ahorrarle las molestias y el sentimiento de humillación mediante la elección de una “caligrafía imposible” (27) que impide todo desacuerdo (31). La misiva tiene ante todo que facilitar la comunicación y sacar al Marqués de su silencio y su soledad; en realidad, el contenido mismo, como ya hemos apuntado, no importa, igual que en la mayoría de los diálogos novelescos tomeanos. Lo fundamental es huir del silencio y suscitar en la mente del destinatario un pensamiento volcado hacia el emisor. Sin embargo, más allá de la función fática del mensaje, el Marqués considera la carta un “experimento” (82) y espera que, “tal vez, de todo esto resulte el alborear de una nueva etapa de la Humanidad. Una etapa en la que queden desterrados todos los egoísmos” (83), “una nueva Edad de Oro” (98). Describe la entrega de su modesta misiva como el elemento desencadenante de “un magno proyecto de confraternización universal” (83). En otras palabras, la carta cifrada constituye, “sobre todo, un intento de diálogo, y un intento de diálogo es siempre una posibilidad

de amor” (90). El emisor espera provocar un intercambio de misivas desesperadas e ilegibles capaz de hacer surgir un nuevo idioma:

¿no cree usted, señor Conde, que entre tanta carta absurda acabaría floreciendo la primera letra de un nuevo y brillante alfabeto? ¿No piensa que los hombres, asustados por tanto grito inarticulado, terminarían dándose las manos? ¿No le parece que acabaría imponiéndose un indiscutible esperanto, capaz de comunicarnos a todos sin necesidad de más diccionarios?
(93-94)

El objetivo de la misiva es, pues, ante todo humano y relacional. No obstante, alude al aspecto lingüístico de la necesidad de compartir un idioma común y de derrumbar los obstáculos comunicativos, no solo entre los seres humanos, sino también entre las especies, lo que el Marqués logra mediante una consideración atenta y permanente hacia el mundo de los insectos. Esta nueva simbiosis debería asimismo alcanzar las formas de expresión, un fenómeno perfectamente ilustrado a través de la mezcla de registros que caracteriza el monólogo del Marqués. De hecho, coexisten en su inagotable palabrería huellas del discurso deliberativo, el bestiario, la conversación amena, la parábola y los elementos alegóricos, el refrán, la vulgaridad expresiva, etc. Esta aspiración a una nueva Edad de oro que desdeñe toda noción de superioridad jerárquica y de paradoja nos recuerda evidentemente el famoso Aleph de los surrealistas, este punto del pensamiento desde el cual, según Breton, el ser humano ya no percibe contradicciones a su alrededor, sino una forma de unidad e interdependencia universales apaciguantes²¹¹. Evoca asimismo el Aleph borgiano, ese “punto[...] del espacio que contiene todos los puntos [...], el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos”²¹².

Y para terminar, examinemos cómo el Marqués imagina que será recibida su preciosa misiva. De entrada, el personaje menciona la dificultad inherente a tal recepción, dificultad debida en primer lugar a los problemas de vista padecidos por el destinatario: “cabe, pues, la posibilidad de que tarde más de dos horas en leer las dos cuartillas manuscritas que le envió” (12). En segundo lugar, el emisor de la carta se refiere a la honda desconfianza (12) y susceptibilidad del Conde, dos defectos que van a empujarlo a multiplicar las lecturas en busca de alguna injuria implícita. Además, las distorsiones formales y las incoherencias de contenido arriba mencionadas imposibilitarán el descifre de la carta, que perderá entonces todo sentido literal primero. Es por lo tanto posible que el Conde obligue a Bautista, el mensajero, a comerse la carta, respondiendo al sinsentido por la incongruencia y el absurdo. Y para dar el último toque a esa empresa arriesgada, el Marqués señala que la recepción de las palabras es básicamente complicada porque el significado de cada una de ellas es múltiple y depende del contexto en el que se ubican, así como

²¹¹ Cf. André Breton, *Segundo manifiesto del surrealismo*, en *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 111.

²¹² Jorge Luis Borges, “El Aleph”, en *Obras completas*, op. cit., vol. 1, p. 1066.

de la situación en la que se halla el destinatario: “un universo de interpretaciones. Cada palabra, por humilde que sea, nos sitúa frente a una encrucijada de caminos, y cualquier dirección que se emprenda puede ser válida” (29). En el mismo sentido, el Marqués comenta más tarde:

no se atenga con tanta fidelidad al significado concreto de las palabras. Sea un poco más imaginativo. En realidad, cuando hablamos de árboles, podemos entender otras muchas cosas. Pulgarcito es mucho más que un simple niño perdido en el bosque, es una voluntad firme de encontrar un camino.
(41)

Evidencia de este modo la necesidad de recurrir a una interpretación alegórica del texto o, por lo menos, de prestarles atención a los sentidos figurados de las palabras.

El Marqués, resignado, no espera respuesta alguna: “pensaré que, si no me responden, es porque tampoco supieron comprenderme” (63). Imagina no obstante las lágrimas de aflicción y concienciación del Conde confrontado con su carta descabellada, verdadero objeto surrealista susceptible de provocar efectos radicales en el receptor:

su desasosiego va en aumento. Lo que son las cosas, una simple carta ha venido a descubrirle, de pronto, que ni siquiera él es inmune a la locura. Todo, a su alrededor, ha empezado a desmoronarse. Quiere aferrarse a una serie de tópicos, pero los asideros que encuentra no ofrecen ninguna consistencia.
(77)

Frente a tales incertidumbres y contingencias, el Marqués, contradictoria y extrañamente, no duda en presentar al Conde como una figura de rasgos mesiánicos, asimilándolo a la embarcación milagrosa que vuela al socorro del Robinson Crusoe que personifica:

¿no se siente honrado, al saberse destinatario de una carta desesperada? Imagínese ahora que es usted un náufrago y que consigue llegar nadando a una pequeña isla. Van transcurriendo los años. [...] Su espíritu se va purgando. Por fin, una mañana, advierte en lontananza la silueta del velero salvador.
(92-93)

Una respuesta del Conde, pese a todo anhelada, permitiría que la desesperación se convirtiese “en un alucinante intercambio postal. ¿Para qué continuar con paños calientes? Abajo ya los fingimientos, Don Demetrio. Abajo las fórmulas piadosas. Arriba el grito, el aullido, los brutales amontonamientos de consonantes. Exterioricemos, de forma inequívoca, toda nuestra angustia” (93). La necesidad de catarsis, de revelación primaria de un malestar aparentemente generalizado, es innegable. Por este motivo, el Marqués tiene el proyecto de escribir otras cartas “enloquecidas”, para que “el mundo, por fin, acab[e] por comprender que el dolor es general, y que deben adoptarse medidas más urgentes que una simple reforma en la Constitución” (98). Los parámetros que definen la recepción imaginada de la misiva nos remiten por lo tanto a varios elementos determinantes a la hora de apropiarse un conjunto de palabras, por jeroglífico que sea.

Destacan las posibilidades de las lecturas alegórica y existencialista, así como las consideraciones vinculadas al signo y su inherente apertura, y al carácter infinito y laberíntico del significado.

Globalmente, pues, la carta del Marqués plantea distintas problemáticas, entre las cuales sobresalen dos: en primer lugar, se erige como una expresión alegórica de la soledad humana y de la indispensabilidad de encontrar nuevas vías de comunicación interpersonal y, en segundo lugar, propone reflexionar sobre el signo y sus múltiples interpretaciones, con, en el trasfondo, la *mise en abyme* del proceso de escritura del propio Tomeo y de sus hermanos de creación.

Estos aspectos son los que más interés tienen en la perspectiva de un acercamiento de la novela tomeana a la esfera del surrealismo, como evidenciaremos a continuación tras haber dado un rodeo por las ilustraciones que la editorial Anagrama adjunta muy adecuadamente a la edición príncips del *Castillo de la carta cifrada* y a las siguientes reediciones, a partir de 1988. Si bien es verdad que ignoramos cuál fue la implicación de Tomeo en la elección de estas imágenes²¹³, nos parece sin embargo legítimo prestarles atención porque refuerzan en la mente del lector los vínculos de la novela con posos de procedencia surrealista.

La portada original de 1979 reproduce, pues, uno de los dieciséis grabados que componen las *Carceri d'Invenzione* (c. 1745) de Giovanni Battista Piranesi, el tercero, que suele llevar el rótulo “La torre redonda” y que representa, como todas las láminas de la serie, un mundo imaginario claustrofóbico y laberíntico, una suerte de sótano infernal que no tiene fin y en el que el hombre no parece más grande que una hormiga. Sobre el grabado original, en negro y blanco, se han añadido varias señales de tráfico coloradas que prohíben el paso y envían al transeúnte hacia otras escaleras monumentales y galerías²¹⁴. Se trata, pues, de una muy buena ilustración de la alegoría tomeana del Marqués y de su encierro siniestro en un castillo que está a punto de asfixiarlo, pero asimismo de la dificultad que representa, para Bautista, el hecho de llevar la carta a su destinatario pasando por una llanura repleta de peligros potenciales y enfrentando los caprichos, la suspicacia y los cambios de humor del Conde tras haber aguantado el agobiante monólogo de su señor.

En cuanto a la ilustración elegida para las ediciones posteriores de la novela, consiste en un cuadro de un pintor surrealista marginal y algo olvidado, Stanislao Lepri, titulado *La Torre* y pintado en el año de publicación de la primera edición del *Castillo de la carta cifrada*. La obra de Lepri se centra, esta vez en una visión externa del objeto, en el motivo de la Torre de Babel que

²¹³ Tomeo nos dijo varias veces haber podido intervenir en la elección de los elementos paratextuales, pero no sabemos en qué medida ni para qué obras y ediciones específicamente. En este sentido, es importante recordar que había trabado amistad con Jorge Herralde, el fundador y director de Anagrama, la editorial que más libros suyos publicó. Herralde fue uno de los primeros defensores de la pluma tomeana (cf. por ejemplo la “Nota del editor” a *Historias mínimas*, op. cit., p. 7).

²¹⁴ Reproducimos en el Apéndice la portada de la primera edición del *Castillo de la carta cifrada* (cf. punto 7.1.2.1.).

alcanza las nubes. Edificio que parece surgir en mitad de ninguna parte, la torre masiva y sombría, aún en plena construcción, se apoya en andamios de equilibrio dudoso que ponen en peligro la vida de los hombres-himenópteros que se han arriesgado a escalarla. Ahora bien, la Torre de Babel constituye un elemento y una historia altamente significativos en toda reflexión sobre el signo lingüístico, puesto que, en la leyenda bíblica, Dios toma la decisión de interrumpir el proyecto faraónico y orgulloso de los hombres confundiendo y mezclando sus idiomas, en otras palabras, introduciendo la diferencia y la distancia lingüísticas, la variedad del significante. Según el mito, después del episodio de la Torre, a un significado único le corresponden varios y múltiples significantes; un objeto cualquiera es susceptible de recibir una multitud de nombres. Tal fenómeno de multiplicación y de confusión es exactamente paralelo al observado por el Marqués que, como hemos señalado arriba, insiste en el número infinito de interpretaciones que cada palabra puede desencadenar con arreglo a los contextos de emisión y de recepción. Existe además, igual que en el caso del grabado de Piranesi, un paralelo entre el edificio babélico de la ilustración y el castillo del señor de Bautista, imágenes ambas del encierro y del aislamiento de los personajes en casillas idiomáticas específicas²¹⁵.

Ahora bien, es importante destacar el hecho de que tanto las láminas del arquitecto italiano como el motivo bíblico de la Torre de Babel vuelven a aparecer en las creaciones de distintos artistas surrealistas. Las ilustraciones pesadillescas del primero inspiran los cuadros de varios pintores, a imagen y semejanza del André Masson de *En la torre del sueño* (1938)²¹⁶, y, pasando por los universos góticos y fantásticos de la novela negra y por las ruinas románticas, inciden en los castillos imaginarios de Breton²¹⁷. Prefiguran asimismo los mundos imposibles de Maurits

²¹⁵ El Marqués comenta al respecto: el muerto que, como él, quiere resucitar “ya no sabe qué decir a los que continuaron vivos. Perdió el hábito de la sonrisa y del lenguaje común. El único idioma a su alcance es el que aprendió durante sus años de soledad y silencio” (64).

²¹⁶ Sobre la presencia de Piranesi entre los referentes del surrealismo, véanse André Masson, *Vagabond du Surréalisme*, Paris, Saint-Germain-des-Prés, 1975, pp. 24-25 y 46; Françoise Levaillant, “L’image littéraire revisitée: André Masson et Piranèse”, *Psychologie médicale*, vol. 17, núm. 9, 1985, pp. 1395-1402; Françoise Levaillant, “Mythe pour mythe... Dans le sillage du surréalisme”, en AA. VV., *Hommage à André Chastel. Exposition ‘André Chastel et l’action publique’, INHA, 7fév.-8 avril 2013*, p.6 (consultado en <<http://hal.inria.fr/docs/00/77/85/32/PDF/Chastel-INHA.pdf>>).

²¹⁷ Cf. André Breton, *Los vasos comunicantes*: “en esa vitrina-biblioteca hubiesen podido caber todas las ‘novelas negras’ de la época prerromántica que poseo y las que estoy impaciente por descubrir aún. [...] era posible cogerlos [aquellos libros] y abrirlos al azar y seguía desprendiéndose de ellos no se sabe qué perfume de bosque sombrío y de altas bóvedas. [...] Nada más excitante que esa literatura ultra-novelesca, archi-sofisticada. Todos aquellos castillos de Otrante, de Udolphe, de los Pirineos, de Lovel, de Athlin y de Dunbayne, recorridos por las grandes resquebrajaduras y roídos por los subterráneos, en el rincón más entenebrecido de mi mente persistían en vivir con su vida artificial, en presentar su extraña fosforescencia. [...] Quería sin duda por encima de todo, en aquel momento, edificar un pequeño templo al Temor” (“cette vitrine-bibliothèque eût été de taille à contenir tous les ‘romans noirs’ de l’époque préromantique que je possède et ceux qu’il me tarde encore de découvrir. [...] ces livres étaient tels qu’on pouvait les prendre et les ouvrir au hasard, il continuait à s’en dégager on ne sait quel parfum de forêt sombre et de hautes voûtes. [...] Rien de plus excitant que cette littérature ultra-romanesque, archisophistiquée. Tous ces châteaux d’Otrante, d’Udolphe, des Pyrénées, de Lovel, d’Athlin et de Dunbayne, parcourus par les grandes lézardes et rongés par les souterrains, dans le coin le plus enténébré de mon esprit persistaient à vivre de leur vie factice, à présenter leur curieuse phosphorescence. [...] Je voulais sans doute par-dessus tout, à ce moment-là, édifier ce petit temple à la Peur”; *Les vases communicants*, en *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, pp. 173-174).

Cornelis Escher —aunque no es surrealista el artista neerlandés—, con sus perspectivas truncadas y sus escaleras infinitas, con sus objetos que son, de manera simultánea, una cosa y su contrario²¹⁸. En cuanto a la Torre de Babel, con su confusión inmanente y la coexistencia específica que propone entre seres que se conocen pero que, de repente, se vuelven definitivamente extranjeros unos para otros, interpela asimismo a los surrealistas que, en su esfuerzo constante por dejar atrás las antinomias anticuadas y los principios de oposición simplistas, procuran vencer las percepciones negativas del babelismo como tal, pero también como símbolo de un orgullo humano desmesurado, de un exceso de sed de conocimiento severamente castigado. Breton declara al respecto en las primeras líneas de su *Segundo manifiesto*:

desde el punto de vista intelectual [...] se trata [...] de atacar por todos los medios, y procurar se reconozca a todo precio, el engañoso carácter de las viejas antinomias hipócritamente destinadas a impedir cualquier insólita inquietud humana, dándole al hombre una pobre idea de los medios de que dispone, y haciéndole desesperar de la posibilidad de escapar, en una medida aceptable, a la coacción universal. El espantapájaros de la muerte, los cafés concierto del más allá, el naufragio de la más sólida razón en el sueño, el aplastante telón del porvenir, las torres de Babel, los espejos de inconsistencia, el infranqueable muro de dinero con sesos contra él aplastados, estás imágenes harto impresionantes de la catástrofe humana quizá tan sólo sean imágenes²¹⁹.

El babelismo aparece por lo tanto como una de las representaciones engañosas de las limitaciones humanas que el surrealismo pretende superar y relativizar. La famosa torre del

²¹⁸ Cf. *Réptiles* (1943), *Arriba y abajo* (1947), *Casa de las escaleras* (1951), *Relatividad* (1953), *Cóncavo y convexo* (1955), *Círculo límite IV (Paraíso e infierno)* (1960) y *Subiendo y bajando* (1960), reproducidos en el Apéndice, punto 7.5. Aparece, pues, una confluencia específica entre el artista neerlandés y el surrealismo a través de la noción de objeto imposible que, en la obra de arte, se vuelve posible, como bien explica Bruno Ernst: “Escher nos enseña cómo un objeto puede ser al mismo tiempo cóncavo y convexo; que sus criaturas pueden, en el mismo momento y el mismo lugar, subir y bajar una escalera. Nos facilita la prueba de que algo puede estar al mismo tiempo dentro y afuera, y cuando se sirve, en la misma estampa, de distintas escalas, hay una lógica de imágenes que vuelve esa coexistencia la más natural del mundo” (*Le miroir magique de M. C. Escher*, Köln, Taschen, 1992, p. 66: “Escher nous montre comment un objet peut être en même temps concave et convexe; que ses créatures peuvent, au même moment et au même endroit, monter et descendre un escalier. Il nous prouve que quelque chose peut être en même temps à l’intérieur et à l’extérieur, et quand il se sert, dans la même estampe, de différentes échelles, il y a une logique d’images qui fait de cette coexistence l’affaire la plus naturelle du monde”). En la misma perspectiva, Bruno Ernst cita un artículo de Albert Flocon en el que se puede leer que la obra de Escher “añade a la excitación estética, siempre algo pasiva, la excitación intelectual de descubrir en ella una estructuración rigurosa que contradice la experiencia diaria y la pone en tela de juicio. Nociones tan sólidamente establecidas como lo alto y lo bajo, lo interior y lo exterior, la derecha y la izquierda, lo cercano y lo lejano resultan ser relativas todas, intercambiables por placer. Nuevas conexiones entre puntos, superficies y volúmenes, entre causas y efectos, facilitan aquí una topología combinatoria que hace surgir extraños mundos perfectamente posibles. [...] Su obra insólita nos enseña que la más perfecta sobrerrealidad está incluida en la realidad misma, por poco que se acepte hacer el esfuerzo para aprender sus ‘infinitas razones’” (*idem*, p. 25: “ajoute à l’excitation esthétique, toujours quelque peu passive, l’excitation intellectuelle d’y découvrir une structuration rigoureuse qui contredit l’expérience quotidienne et la met en question. Des notions aussi solidement établies que le haut et le bas, l’intérieur et l’extérieur, la droite et la gauche, le proche et le lointain se révèlent toutes relatives, interchangeables à plaisir. Des liaisons toutes neuves entre points, surfaces et volumes, entre causes et effets, donnent ici une topologie combinatoire qui fait surgir d’étranges mondes parfaitement possibles. [...] Son œuvre insolite nous apprend que la plus parfaite surréalité est incluse dans la réalité elle-même, pour peu qu’on veuille bien faire l’effort pour apprendre ses ‘infinies raisons’”). Además, no hay que olvidar que Escher realizó en 1928 un grabado titulado *Torre de Babel* (cf. Apéndice, punto 7.5.).

²¹⁹ André Breton, *Segundo manifiesto del surrealismo*, *op. cit.*, p. 111.

Génesis favorece la reflexión sobre la comunicación, la naturaleza humana, el concepto de límite, las nociones de lengua y signo, etc., y llega a ocupar, en la producción artística de un pintor surrealista como Lepri, una posición determinante que roza la obsesión²²⁰.

Existe así una confluencia específica entre los motivos del castillo laberíntico de arquitectura imposible y de la Torre de Babel, el surrealismo y la novela de Tomeo titulada *El castillo de la carta cifrada*. Llama ante todo la atención la permanencia de los edificios, castillos y torres, que se alzan hacia el cielo, que parecen querer elevarse en busca de algún conocimiento en un sueño que mucho tiene de icáreo. En *El amor loco*, Breton narra su magnífica experiencia surrealista en Tenerife y cuenta cómo durante su ascensión en el valle de la Orotava hacia las tierras calcinadas del volcán Teide se sintió tan cerca de materializar la aspiración surrealista, de poseer el Aleph, el “punto supremo” de la unión perfecta del Todo: “en ningún otro lugar que en Tenerife hubiese podido tener menos apartadas las dos puntas del compás con las cuales tocaba simultáneamente todo lo que puede ser retirado, todo lo que puede ser dado”²²¹. Los paisajes reales y mentales de la isla lo llevan hacia la misteriosa Edad de oro tan anhelada en la que la realidad subjetiva de la conciencia y el universo exterior palpable se juntan, en la que principio de placer y principio de realidad forman una sola fuerza²²². Y no es una casualidad que el francés rotule el capítulo dedicado a las descripciones de Tenerife “El castillo estrellado”, ilustrando así la conjunción de motivos antes señalada, y escriba a modo de conclusión: “en el flanco del abismo, construido con piedra filosofal, se abre el castillo estrellado”²²³.

La verticalidad a veces vertiginosa de los dibujos de Escher va en el mismo sentido, puesto que también facilita, a su manera, ayudándose de fórmulas matemáticas y de una gran precisión en el trazo, la unión de principios y movimientos contradictorios, la superación del enfrentamiento entre las leyes de la razón y las del sueño. Y el castillo de Tomeo prosigue la misma reflexión, al constituir la sede potencial de una nueva Edad áurea de la comunicación auténtica, la confraternización y la libertad imaginativa. Sin embargo, las residencias respectivas del Marqués y del Conde, que el autor siempre dibujaba encaramadas en montículos rocosos²²⁴,

²²⁰ El motivo de la Torre de Babel, aparte del cuadro *La Torre* (1979) que ya hemos mencionado, se manifiesta de manera más o menos explícita en *La empresa humana* (1949), *La pirámide* (1959), *Tour de force* (1965), *Altas esferas* (1965), *La Torre* (dibujo; 1968), *Torre núm. 3* (1972), *El complejo de Ícaro* (1972), *La tumba del rey* (1976), *Bañistas y andamio* (1978), *Casa de recreo* (1979) y *Casa de invierno* (1980). Véase el Apéndice, punto 7.4.5. Sobre la inspiración fecunda suscitada por la torre bíblica, se consultará con provecho el artículo de James Dauphiné, “Le mythe de Babel”, *Babel*, núm. 1, 1996, pp. 163-173 (consultado en <<http://babel.revues.org/3088>>). Babel tiene asimismo repercusiones significativas en creaciones de los teatros del absurdo, tales como *Concierto en un hueco* (1958) y *La torre de Babel* (1976) de Fernando Arrabal, y en obras como *El tuerto es rey* (1970) de Carlos Fuentes y *Amantes del metro* (1952) de Jean Tardieu. Cf. Michel Pruner, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Nathan, 2003, p. 135.

²²¹ André Breton, *L'amour fou*, en *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 2, p. 739.

²²² Cf. Francisco Javier Hernández, “El eje surrealista París-Tenerife”, en Jaume Pont (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, op. cit., pp. 141-155.

²²³ André Breton, *L'amour fou*, op. cit., p. 763.

²²⁴ Véase la reproducción de una de las ilustraciones que Tomeo nos regaló en el Apéndice, punto 7.1.4.5.

albergan otras numerosas referencias implícitas a la idea de un punto supremo de encuentro de origen surrealista mediante la presencia constante de elementos que parecen contradictorios al lector y que coexisten sin crear ondas en la novela y en las mentes de los personajes, como si su cercanía fuese enteramente natural²²⁵.

Para empezar, el sistema enunciativo específico de la novela, con sus inextinguibles discursos citado y citante, nos lleva a una confusión permanente del enunciador. Aunque sabemos, a partir del discreto inciso de la página 9 –“me dijo aquella mañana el señor Marqués”–, que las palabras del castellano llegan a nuestros oídos gracias a la narración autodiegética del criado Bautista, un hombre que, durante el largo soliloquio de aquel, no pronunció ni una sola palabra, siempre nos quedamos con la impresión de escuchar al Marqués en vivo. Surge de esta amalgama una situación contradictoria de omnipotencia y de aniquilación de la persona a través de su discurso. Lo propio y lo otro se mezclan, puesto que Bautista se contenta aparentemente con repetir lo que dijo su señor, borrándose hasta el punto de limitarse a volver a enunciar mecánicamente las palabras de otro. Mas tal asimilación de una enunciación que no es propia es susceptible de denotar dos fenómenos de orden psico-patológico: la esquizofrenia o el prodigio de inteligencia teñido de megalomanía. En ambos casos, se observa una convivencia de voces que destruye la noción de voz propia y de determinación identitaria mediante una forma de enunciación específica. Las fronteras se difuminan, hasta el punto de ofrecernos una entidad expresiva simultáneamente única y múltiple, una suerte de monstruo bicéfalo dotado de un solo sistema de cuerdas vocales, cuyas palabras parecen flotar en el vacío y navegar en la eternidad.

En efecto, la ausencia de identidades nítidamente definidas, enunciativamente hablando, desemboca en la creación y evolución de la voz hacia una forma de desligamiento de las ataduras corpóreas y de autosuficiencia que remite o, como mínimo, evoca el punto de encuentro supremo del surrealismo, este lugar espiritual en el que se armonizan los contrarios y, en la novela de Tomeo, en el que las expresiones de un representante de la nobleza y de un hombre del pueblo bajo confluyen sin que ello implique disonancias, fuera de toda contingencia racional.

En la misma perspectiva, ¿cómo hace falta entender e interpretar el título de la obra, que menciona la “carta cifrada” como una de las características fundamentales del castillo del Marqués? Puesto que la narración que constituye el cuerpo de la novela no hace sino desarrollar una serie de hipótesis relacionadas con la entrega de la misiva y destrozarse paulatinamente toda idea de mensaje cifrado que podría ser transcrito de acuerdo con una clave previamente determinada, ese título pierde su sentido primero. En realidad, no hay carta cifrada y el castillo,

²²⁵ Sobre la “estética de la ambigüedad” que caracteriza la novela tomeana, véase el artículo de Geneviève Champeau, “*El castillo de la carta cifrada* de Javier Tomeo: une esthétique de l’ambiguïté”, *art. cit.*, pp. 216-221. La investigadora señala la presencia de varios fenómenos que analizamos a continuación, pero no los relaciona con la visión surrealista del mundo y del hecho estético.

fortaleza central según el rótulo, no toma cuerpo en el relato de palabras. Resulta ser una sombra que aprisiona a sus habitantes pero que no presenta rasgos concretos algunos, en otras palabras, que no tiene realidad palpable. El título impone sin matices, a imagen y semejanza de la ilustración de Lepri que lo acompaña, con su torre maciza en pleno centro del cuadro, un sustantivo y su predicado, preparando así mentalmente el lector al descubrimiento de un mensaje misterioso y complejo, así como a la exploración de un lugar emblemático de la potencia y de la riqueza aristocráticas. Ahora bien, como hemos indicado, no hay nada de eso en las cien páginas de la novela y son más bien el comentario del mensaje y todo lo que constituye sus alrededores, sus circunstancias, los que acaban configurando una fortaleza mental, un castillo-laberinto de elucubraciones del que es imposible salir y que multiplica las posibilidades, llevándonos, en calidad de lectores, a un error indeciso.

Una vez más, tal coexistencia de una imagen y de su reflejo invertido, es decir, la presencia de una auténtica simetría central aplicada al texto literario, alude implícitamente a la nueva armonía surrealista de los contrarios. Además, no se contenta con reunir conceptos que se oponen unos a otros, sino que sugiere, a través de la contradicción, la presencia de una suerte de más allá del texto —la fortaleza mental laberíntica— que consistiría en un conjunto infinito e inalcanzable o, por lo menos, intraducible, de posibilidades, interpretaciones y reacciones suscitadas por el texto mismo, en otras palabras, un estallido interminable del signo. Esta tierra de promisión cultural evoca, como veremos en un desarrollo posterior, el paraíso tan anhelado por Breton, el Aleph borgiano, pero asimismo la interpretación positiva del motivo de la Torre de Babel.

Más volvamos ahora a las distintas modalidades de la convivencia de elementos contradictorios en la novela tomeana. Además de los dos binomios ya analizados, cabe resaltar la presentación específica de los tres personajes con una facies de *Janus bifrons*, unas veces acogedora, condescendiente y respetuosa, otras, malévola, recelosa, grosera y colérica²²⁶. Buena ilustración y consecuencia de esta confusión radica en el error del Marqués —o de Bautista en su iteración del discurso de este, lo que no restaría nada al impacto del ejemplo—, que se presenta en la página 67 como “el Marqués de Q.”, cuando aparece en el resto de la novela con el título de “Marqués de W.”

Esta dualidad encuentra un eco directo en el rechazo de la distancia que suele separar al hombre del animal y en la aparición de unos seres que se sitúan a medio camino entre las

²²⁶ Para más detalles y citas precisas, véase la página 218 del artículo de Geneviève Champeau.

especies. El Marqués se identifica plenamente con los insectos a los que ha dedicado los últimos veinte años de su existencia y considera el mundo a través del prisma de la animalidad²²⁷:

no soy tan inútil como piensan algunos. Mientras usted, inmóvil, frente al señor Conde, imagina ser un lepidoptero saccharina, yo, por mi parte, puedo también pensar que me he convertido en otro humilde insecto, expuesto a morir en cualquier momento bajo la bota del excursionista. Más de una vez, Bautista –se lo digo con toda franqueza– he sentido envidia de esas minúsculas criaturas, que nacen, viven y mueren sin tener conciencia del tiempo que pasa. ¡Ah, sí! ¡Qué felicidad, si pudiese convertirme, por ejemplo, en una de esas mantis flor, enamoradas de su propia belleza!
(22)

De manera simétrica e inversa, el Marqués presenta la mantis flor como un insecto de doble cara, a la vez suplicante y devoradora cruel (96), a la vez vegetal y animal, susceptible de padecer dilemas existenciales habitualmente reservados al ser humano y de suscitar la admiración y el temor. Se multiplican los reflejos inversos:

no existe, en este mundo, nada más hermoso. La parte inferior de su cuerpo se asemeja a un ramo de hojas muertas, entre las que se yergue, en la cima de un largo raballo, el milagro de un pétalo púrpura, azul, violeta y rosado. Incluso sus patas anteriores, que son las que se aferran a la presa, presentan una larga dilatación membranosa que bien podría pasar por una orquídea. [...] Algunos días, contemplándose en el espejo del estanque, la hermosa mantis se habrá sentido confusa al tratar de descubrir su verdadera naturaleza. ¿Quién soy yo?, se preguntó, tal vez. ¿Y si yo no fuese ese insecto cruel que pienso ser? ¿Y si yo fuese realmente una flor?
(22-23)

La mayoría de los insectos y otras alimañas que aparecen en el discurso del Marqués sigue este modelo de identidad dual y de proximidad extraña con las grandezas y bajezas de la naturaleza humana. El lepidoptero saccharina simboliza la resignación y la destrucción voraz (20-21); las luciérnagas son, de día, “prosaicas e insignificantes” (23) y, de noche, luminosas y capaces de enviar, mediante la intermitencia de su luz, “mensaje[s] amoroso[s]” (23); las ranas son las depositarias de “maravillosos secretos que valen un imperio” (17) y que suelen confiar al héroe de las leyendas pero el Marqués no duda en cotejarlas con criaturas “cretin[as]” (24) poco después de haberlas glorificado; la lombriz, medio ciega, lenta y condenada a la oscuridad solitaria, es capaz, gracias a su trabajo de absorción y restitución de la tierra, de enriquecer el suelo y de facilitar el desarrollo de una “infinitud de criaturas que darán vida a la vegetación” (48); las metafóricas sanguijuelas monstruosas han pasado del estatus de animal inofensivo al de vampiro sediento de sangre humana y son, además, hermafroditas (52-53), pero los ciudadanos parecen acostumbrados a su presencia; la belleza del ojo del tábano solo puede ser admirada en una

²²⁷ Además de este mecanismo identificatorio, no hay que olvidar que el Marqués recurre al grito animal, instintivo, a través de su carta, y que la proximidad entre Bautista y un fiel animal de compañía, mudo, resignado y obediente no puede ponerse en duda.

situación de sufrimiento, de picadura, puesto que, muerto el insecto, desaparecen los colores “policromados como una vidriera gótica” (81) de sus órganos visuales; y para terminar, el escarabajo Goliat, “criatura grande y poderosa” cuya “envergadura supera a la de muchos gorriones”, “se deja capturar” por los niños, atar a un cordel y acepta volar “mansamente en círculo, como un rústico y ronroneante carrusel” (97).

La suma de estas ambigüedades bosqueja ante los ojos del lector un universo ficticio en el que existe una verdadera red de correspondencias entre macro y microcosmo²²⁸ y en el que unos aprenden de otros, en un movimiento de intercambio de enseñanzas y de enriquecimiento mutuo. La novela ofrece por lo tanto, en segundo plano, la utopía de una naturaleza conectada, es decir, de un cosmos en el que cada parte, por ínfima que sea, está vinculada con las otras y pertenece a un gran Todo, a este infinito Aleph surrealista capaz de englobar en un solo punto millones y millones de actos, objetos y personas.

Y la unión de los contrarios no se detiene en esto: alcanza aún otros niveles y otros componentes de la novela tomeana, empezando con el desdibujamiento, ya observado en otras obras del autor, de la distancia que suele oponer razón y locura, absurdidad y sabiduría. La carta del Marqués es el elemento que mejor desarrolla esta proximidad contradictoria, al constituir simultáneamente la manifestación evidente de una conducta descabellada, un objeto absurdo desprovisto de sentido intrínseco, y el elemento desencadenante de un proceso, bien de resurrección, bien de condenación eterna, en otras palabras, un objeto de consecuencias definitivas y vitales.

La noción de sabiduría se encuentra también maltratada, puesto que se supone que la aparente locura del Marqués, reflejada de manera directa en su misiva, va a desempeñar un papel de sabio revelador para el personaje miope del Conde, una miopía cuyo carácter metafórico no puede ser negado. La inversión se lleva a cabo en el inicio del último tercio del monólogo del Marqués:

jah, sí! ¡Me parece que puedo verle! ¡Ahí está ese cretino, derrumbado sobre el canapé de terciopelo rojo, boqueando como un pez fuera del agua! Sostiene la carta con la mano derecha y, de vez en cuando, con el índice de la izquierda, se acaricia la venita azul de la sien, que se le ha retorcido peligrosamente. Su desasosiego va en aumento. Lo que son las cosas, una simple carta ha venido a descubrirle, de pronto, que ni siquiera él es inmune a la locura. Todo, a su alrededor, ha empezado a desmoronarse. [...] ¿Y si no tuviese derecho a atormentarle de ese modo? ¿No seré demasiado cruel? ¿Debemos abrir los ojos a quienes han vivido siempre en una bendita miopía?
(77-78)

²²⁸ El Marqués declara al respecto: “por las noches, mientras usted duerme, me asomo a cualquier ventanal, contemplando el firmamento y viajo entre las estrellas. Y durante el día, sin abrir las cortinas de mi aposento, me refugio entre libros de insectos, en los que tantas cosas he aprendido. [...] Los insectos forman, aquí abajo, otro firmamento estrellado. En una colmena se encierran tantas maravillas como en una galaxia” (61).

La sabiduría del anacoreta excéntrico se opone a la insensatez de los hombres razonables, pero con la secreta esperanza de una oportunidad de encuentro auténtico y de que todos “termin[en] dándose las manos” (93), cancelando así el antagonismo tradicional.

En esta perspectiva, la convivencia, en una entidad única, de lo irrisorio y lo esencial, a imagen y semejanza de la carta, empuja asimismo al lector a replantearse su escala de valores y, sobre todo, a tomar conciencia de que un mismo objeto, visto desde ángulos diferentes, cobra una importancia y significaciones distintas. Las ranas que Bautista deberá presentar al Conde ejemplifican muy bien esta idea, ya que, desde un punto de vista gastronómico, biológico y agrario, son desdeñables, en opinión del Marqués²²⁹. Su único interés reside en el color verde que las caracteriza y que será, contra todo pronóstico, capaz de sosegar al destinatario de la misiva y, en consecuencia, de preservar la vida del mensajero, Bautista. Así pues, la importancia de los batracios depende del contexto en el que se consideran e injertan, lo que implica que el objeto no puede reducirse a un significado único y coincide, consolidándolas, con la pluralidad del sentido y la apertura del signo antes mencionadas.

Además, la estética general de la obra de Tomeo no hace sino intensificar nuestra impresión de conciliación de los opuestos, por ser tan propensa a mezclar íntimamente lo cómico y lo trágico y por no dudar en acoger rasgos característicos de modalidades literarias y expresivas dispares, tales como la reflexión deliberativa, la parábola, el refrán y el simbolismo del bestiario. El hibridismo resultante y el sentimiento de indeterminación genérica propia de la narración de palabras tomeana²³⁰ remiten asimismo, a su manera, a una forma específica de empresa babélica a través del desafío a las normas literarias que representan. La Torre de Babel del autor aragonés parece, pues, orientar la visión del Aleph surrealista hacia una suerte de provocación a los dioses del Olimpo de la tradición.

Para terminar, cabe resaltar el hecho de que la noción de Aleph encuentra un eco específico en la obra de Tomeo que estamos analizando a través de la economía del relato, un relato que, con sus acostumbrados inicio *in medias res* y final abierto, propone a los lectores una selección no argumentada y aparentemente injustificada, un fragmento aislado sacado del discurso del Marqués —que imaginamos sin fin, puesto que a cada palabra y a cada elemento de lo real o de lo ficticio es susceptible de corresponderle una multitud de interpretaciones—. Dicho de otro modo, se observa en la creación tomeana la enumeración parcial de un conjunto infinito de suposiciones que se corresponde exactamente con el principio de coexistencia de los contrarios y, sobre todo, con la

²²⁹ Cf. pp. 44 y ss. de la novela.

²³⁰ Siempre surge cierto malestar a la hora de afirmar la pertenencia del *Castillo de la carta cifrada* a un género literario previamente determinado. La obra ofrece parentescos con la novela y con el monólogo teatral pero sin entrar de lleno en estas categorías.

reacción del Borges escritor en “El Aleph” frente a la tarea de describir el objeto de su descubrimiento y la infinitud de este:

arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es²³¹.

Tanto Borges como la voz narrativa del *Castillo de la carta cifrada* se esfuerzan por traducir y volvernos accesible el “microcosmo de alquimistas y cabalistas, [...] el *multum in parvo*”²³² que representa el Aleph con la consecuencia, en el caso de Tomeo, de un uso constante de la digresión, de la bifurcación reiterada del pensamiento, imagen idónea del mundo infinito de las suposiciones y de la complejidad y riqueza ilimitada de lo (potencialmente) real. Ambos coinciden en la necesidad, material por completo, de atribuir un inicio y un fin a su narración del infinito. El autor aragonés se muestra particularmente sensible a esta problemática, puesto que, en cierto modo, rechaza hasta estos conceptos opuestos de comienzo y conclusión al ofrecernos una fracción inacabada de un discurso elucubrativo que nos extravía en un dédalo de ideas más o menos enloquecidas y nos condena a la incertidumbre mediante su confinamiento en la palabra y su huida resuelta de toda noción de realidad y de acción concretas. De hecho, el Marqués predice, prevé, imagina, deduce y se pierde en la infinitud de posibilidades relacionadas con la entrega y la recepción de su misiva caótica, pero el lector ni siquiera asistirá a la salida de Bautista vestido de verde y con ranas en sus bolsillos. El texto desempeña por lo tanto un papel de aliciente para la imaginación del que lo lee y le propone descubrir un universo ficcional que podríamos caracterizar como “no marcado” y “no excluyente”, con un inicio que resulta ser la consecuencia de un proceso de reflexión y de escritura²³³, y con un final que no es sino el principio de la aventura²³⁴. Vemos aquí una unión suplementaria de los contrarios, pero también una reacción definitiva a toda idea de frontera, lo que confirma, según nuestro parecer, la existencia de una

²³¹ Jorge Luis Borges, “El Aleph”, *op. cit.*, pp. 1067-1068.

²³² Jorge Luis Borges, *idem*, p. 1067.

²³³ “— No se preocupe, Bautista, y deje de temblar —me dijo aquella mañana el señor Marqués—. Lo que voy a encargarle es fácil. No soy de los que piden peras al olmo. Vea usted esta carta. En apariencia, una carta como cualquier otra. Para mí, sin embargo, es de gran importancia” (9). De estas pocas líneas se deduce que la misiva está escrita y, en consecuencia, que responde a un proceso previo de reflexión de parte del Marqués.

²³⁴ “Si el castillo de Don Demetrio ya no existe, si fue demolido hace veinte años para construir un bloque de viviendas sociales, si lo transformaron en un parador de turismo, si expropiaron sus propiedades para trazar una autopista, no es necesario ya que regrese para darme la noticia. Sabré, entonces, que me he quedado definitivamente solo y que mis tristezas no tienen remedio. Y seguiré aquí con mis insectos, esos minúsculos latidos de vida que se quedaron a mitad de camino entre el mineral y el alma. Tal vez sea ése mi destino. Tal vez, mi querido y abnegado Bautista, me haya llegado el momento de aceptar que *les jeux sont faits*, como decían en Biarritz” (110-111).

confluencia entre la novela y la estética surrealista. Como muy adecuadamente escribe Geneviève Champeau, *El castillo de la carta cifrada* nos invita a “echar una mirada diferente sobre lo real, menos atenta a la coherencia de un sistema que a la riqueza infinita de cada una de sus partes, buscando la continuidad más allá de las oposiciones, el reconocimiento de la complejidad más que la simplicidad de las explicaciones”²³⁵, una exhortación que remite nítidamente a ingredientes determinantes de la Edad de oro surrealista y que se apropia la coexistencia de los contrarios, tan llamativamente ilustrada por Lepri en numerosos cuadros suyos²³⁶.

Estas primeras constataciones abren el camino al análisis de la segunda problemática fundamental relacionada con la carta del Marqués, que hemos evidenciado unas páginas atrás y que quiere que la misiva y los componentes que constituyen su contexto de escritura, entrega e interpretación funcionen como otras tantas incitaciones a meditar sobre el signo y, asimismo, sobre el texto literario. En efecto, Tomeo desarrolla en *El castillo de la carta cifrada*, además de la reflexión sobre la apertura del signo, consideraciones sobre los procesos de la escritura creativa y de la interpretación de la obra literaria por el lector.

En esta perspectiva, conviene recordar que todos los objetos a los que se refiere el discurso del Marqués, a saber, el contenido y la forma de la carta, así como todos los elementos relacionados con su entrega —el atuendo y las actitudes de Bautista, las ranas, las reacciones del Conde y de su esposa—, son signos completamente abiertos, susceptibles de desembocar en interpretaciones muy diversas, opuestas en algunos casos e infinitas. Las elucubraciones del autor de la misiva están allí para facilitarnos una prueba de tal apertura, puesto que no hacen sino multiplicar las hipótesis interpretativas vinculadas con cada uno de los objetos que acabamos de mencionar. Todas las referencias internas del discurso se encuentran sometidas, de este modo, a una forma de sobredeterminación a través de la acumulación de interpretaciones potenciales e hipotéticas, lo que debilita proporcionalmente la tradicional relación unívoca entre un significante y su significado, o entre un objeto y su función específica.

Tal procedimiento evoca, no tanto en su técnica, sino en su resultado final, el famoso *collage* practicado por los surrealistas con objeto de sacar las cosas de su contexto de percepción habitual y, así, de provocar en el lector o espectador una desestabilización mediante la desaparición del entorno usual que confiere al objeto su significado ordinario. El *collage*, compañero plástico del

²³⁵ Geneviève Champeau, *art. cit.*, p. 221: “jeter un autre regard sur le réel moins attentif à la cohérence d’un système qu’à la richesse infinie de chacune de ses parties, recherchant la continuité au-delà des oppositions, la reconnaissance de la complexité plus que la simplicité des explications”.

²³⁶ Pensamos específicamente en los cuadros que reúnen objetos aéreos y ligeros con elementos macizos y pesados y en las creaciones que presentan confusiones de naturaleza, a imagen y semejanza de *Bañistas y andamio*, *La lección de vuelo*, *El despertar de la primavera* (1978), *Mosca cieca*, *Casa de recreo*, *La torre* (1979), *Casa de invierno*, *El niño sobre la tortuga* y *El vacío que se hace* (1980). Véase el Apéndice, punto 7.4.5.

juego literario y pictórico del “cadáver exquisito”²³⁷ y manifestación perfecta de la “belleza convulsiva”²³⁸ buscada por Breton, origina entidades misteriosas que mezclan y unen fragmentos de texto o de imagen dispares. Guiado por un inconsciente colectivo o personal, suele desembocar en la creación de significados inestables por completo, ya que el objeto final que propone consiste en fracciones de entidades diversas cuyo ensamblaje obedece exclusivamente a las reglas del azar.

Aunque el *collage* surrealista no encuentra ecos directos en la prosa tomeana —puesto que esta no trabaja con fragmentos textuales heteróclitos—, es llamativa su proximidad con el fenómeno de sobredeterminación arriba mencionado, que implica la yuxtaposición de ideas heterogéneas, a veces paradójicas y contradictorias, y, consecuentemente, una inevitable pérdida de sentido. El discurso espinoso y caótico del Marqués, digna respuesta al objeto buñueliano capaz de ser “mil cosas distintas” a la vez²³⁹, parece haber interiorizado el mecanismo fundamental del *collage* a través de la colisión de interpretaciones e hipótesis más o menos delirantes que lo caracteriza. Esta arquitectura discursiva específica dificulta de manera considerable el proceso interpretativo llevado a cabo por el lector, al enfrentarlo con entidades y objetos polifacéticos, emancipados de las asociaciones tradicionales y de las simbolizaciones acostumbradas. Todos los elementos citados, disecados y comentados por el Marqués evolucionan así gradualmente hacia un estatus de “entidades en movimiento”, de objetos que “no son lo que parecen ser”²⁴⁰, en otras palabras, que no se contentan con transmitir lo que su presencia es capaz y susceptible de decir en un primer acercamiento intuitivo guiado por los prejuicios y presupuestos culturales comunes. Su exceso de sentidos posibles termina asfixiando su sentido primero.

Dicho esto, cabe insistir en el hecho de que Tomeo no trabajó nunca con la yuxtaposición de sustantivos o de miembros oracionales —sujeto, verbo, predicados— que caracteriza el texto surrealista inspirado por la técnica del *collage*. No manipuló nunca la concepción misma del signo, aunque subrayó repetidas veces, con voz propia o a través de sus personajes, su arbitrariedad intrínseca²⁴¹, sino que se interesó ante todo, en todas sus obras, por el abanico de interpretaciones

²³⁷ Para definiciones del “cadáver exquisito” y del *collage*, véanse Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme* (op. cit., pp. 120-123 y 157-160); Jean-Paul Morel, “Les jeux surréalistes”, marzo de 2004 (consultado en <http://melusine.univ-paris3.fr/astu/Morel_Jeux.pdf>); Henri Béhar (dir.), *Dictionnaire André Breton* (op. cit., pp. 171-173 y 239-242).

²³⁸ Cf. André Breton, *L'amour fou*, en *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 2, pp. 675-687.

²³⁹ Esta breve cita remite al ejemplo del vaso y de sus innumerables facetas y a la “visión integral de la realidad” que Buñuel desarrolla en su ponencia “El cine, instrumento de poesía” (en *Obra literaria*, op. cit., p. 186).

²⁴⁰ Ródenas aplica estas expresiones a la obra de Salvador Dalí en “El juego de la veladura y la imagen múltiple en *Rostros ocultos* de Salvador Dalí”, art. cit., p. 165.

²⁴¹ Cf. *El cazador*, op. cit., p. 38; *Diálogo en re mayor*, op. cit., p. 35; *La noche del lobo*, op. cit., p. 129; *Pecados griegos*, op. cit., p. 12, así como el artículo publicado en *ABC*, “Cuestión de nombres (I)” (art. cit.). En todos estos textos, Tomeo presenta el nombre, es decir, el significante, como un artificio lingüístico que no importa y no tiene relación directa con la esencia del objeto. Es, por otra parte, extraño que esta idea no aparezca explícitamente en *El castillo de la carta cifrada*, una obra tan propensa a la reflexión sobre el funcionamiento del signo. Cabe además añadir que la

y efectos que puede suscitar. Pero esta elección que, aparentemente, aleja al escritor aragonés del dogma surrealista termina provocando, igual que en las creaciones surrealistas más genuinas, “la multiplicación y el vaciado del sentido”²⁴². Así pues, el agotamiento de las posibilidades, representado en la obra que nos interesa por las digresiones hipotéticas infinitas del Marqués, presenta una doble cara: por un lado, subraya la polisemia inherente al signo –las ranas verdes, por ejemplo– y, por otro lado, revela la existencia de una forma de “no significación” de este, o de determinación imposible de la verdadera significación por parte del lector.

Esta tendencia se encuentra además acentuada en *El castillo de la carta cifrada* por el carácter autónomo y autosuficiente del relato de palabras, que, aparte de breves y escasas alusiones a una realidad exterior al castillo, no se apoya en confirmaciones de dicha realidad ficticia referente. Solo cuenta el discurso; lo real es similar a una virtualidad, ya que se transparenta solo en las palabras del Marqués, un hombre que ha perdido todo contacto con el mundo desde hace años en el momento de la enunciación²⁴³. Dicho de otro modo, los contextos de escritura de la carta y de enunciación-repetición del discurso del Marqués ignoran todos los parámetros de temporalidad y espacio a los que estamos acostumbrados y que suelen orientar de entrada nuestra recepción e interpretación de la obra. El discurso de Bautista, que ocupa la cumbre de las distintas capas enunciativas, se erige en consecuencia en las páginas de la novela como una entidad oscilante, espacio-temporalmente desligada, pero impresionante de potencia, puesto que no se derrumba en ningún momento de la narración. Así pues, la realidad referente de la ficción no puede, por su inexistencia, influir en el proceso de determinación del sentido de los objetos mencionados por el autor de la carta, lo que convalida y perenniza el sentimiento de apertura del signo, así como la frustración del lector, sumido hasta el punto final en una amalgama inextricable de hipótesis y de probabilidades.

Todos los elementos que surgen en el discurso del Marqués y se ven sometidos a un examen minucioso de sus más ínfimas potencialidades terminan, pues, resistiéndose a la interpretación, una propensión que no carece de ilustraciones entre las creaciones artísticas del surrealismo. Las misteriosas cajas de madera que Buñuel hace figurar en varias películas suyas²⁴⁴ constituyen probablemente una de las mejores concreciones de tal resistencia e imposibilitación.

constatación del carácter arbitrario del signo no es propia ni del surrealismo, ni de Tomeo, sino que constituye, de manera más general, uno de los credos fundamentales del siglo XX artístico.

²⁴² Cf. Antonio Monegal, *Luis Buñuel de la literatura al cine*, op. cit., p. 54.

²⁴³ Champeau resalta esta especificidad y presenta la realidad exterior en *El castillo de la carta cifrada* como una mera “construcción del discurso” (art. cit., p. 210: “construction du discours”).

²⁴⁴ Pensamos en *Un perro andaluz*, *Ensayo de un crimen*, *El ángel exterminador* y *Belle de jour*. En estas películas, Buñuel le enseña al espectador cajas que nunca revelan su contenido, objetos que solo tienen superficie y le dejan una libertad completa para imaginar lo que esconden. Antonio Monegal comenta respecto de la caja misteriosa que aparece en *Belle de jour*: “del objeto en sí no podemos extraer ningún significado, de la misma manera que no podemos sacar lo

Estas especificidades denotan, de parte del locutor Bautista, pero sobre todo del escritor Tomeo, una postura epistemológica específica que consiste en renunciar a producir un discurso que dispensaría un mensaje predeterminado. El aragonés opta por el juego con la paciencia, la frustración, las expectativas y la imaginación de sus lectores, provocando sus ganas de conocimiento gracias a una carta cuyo contenido permanece oculto y a una entrega que promete ser sorprendente, y oponiéndose simultáneamente a satisfacerlas mediante los procedimientos que acabamos de poner de relieve²⁴⁵. Radica en esto una actitud semejante a la de los creadores surrealistas que procuran despertar la curiosidad de los lectores y espectadores por medio de objetos chocantes y/o delirantes inmotivados con el fin de aguijonear su inconsciente y de posibilitar la proyección, en dichos objetos, de motivos subjetivos, obsesivos o pulsionales.

En consecuencia, como hemos visto en las últimas páginas, tanto la misiva del Marqués como su discurso a Bautista y la postura específica —no marcada, reducida a una emisión sonora— que este adopta a la hora de transmitirnos el contenido del monólogo de su señor, contribuyen a erigir ante los ojos del lector un edificio babélico, babélico no por la presencia de idiomas distintos, sino por la multiplicación jeroglífica de los posibles relacionados con la carta, con su entrega y con el relato de palabras. Esta construcción no para de crecer y de elevarse y, para discernir todas sus implicaciones, es imprescindible concederle más atención a la segunda lectura que podemos hacer de la obra tomeana, que consiste en considerarla una *mise en abyme* del proceso de escritura, de publicación y de recepción del texto literario. Este contenido metaliterario, percibido por la mayoría de los exégetas²⁴⁶, contribuye asimismo a la complejidad de dicha Torre de Babel puesto que ofrece diferentes oportunidades de identificación, con arreglo a los distintos niveles narrativos de la novela. El primer esquema de comunicación, que incluye al Marqués como emisor, a la carta cifrada como objeto, al Conde como destinatario y a Bautista como mensajero permite trazar los paralelos siguientes:

- el Marqués/el escritor
- la carta/el texto literario

que lleva dentro. Desde esta perspectiva la caja del cliente del burdel representa el objeto-signo por excelencia de la poética de Buñuel” (*op. cit.*, p. 216).

²⁴⁵ Antonio Monegal, como hemos visto, presenta el mismo balance al analizar las cajas buñuelianas. Añade: “su función es provocar nuestro deseo de saber y a la vez negarse a satisfacerlo. No toda invitación conlleva la posibilidad de consumir la lectura, ni toda lectura es retribuida con un sentido. En la lectura, como en la vida, las expectativas pueden defraudar” (*ibidem*). Y concluye diciendo que Buñuel “no propone el caos, sino un discurso en el cual se ha obstaculizado la conexión más directa entre el signo y su interpretación: la vía del sentido literal” (*idem*, pp. 231-232).

²⁴⁶ Luis Suñén, por ejemplo, afirma en la reseña que dedicó al *Castillo de la carta cifrada* que se trata de “un texto que, desde la apariencia de una divertida parábola, de una alegoría llena de ocurrencias, alcanza los extremos de una inteligente reflexión sobre determinadas parcelas de la conducta humana, que se convertirá luego en una verdadera teoría de la escritura” (“Fernando G. Delgado y Javier Tomeo”, *Ínsula*, núms. 404-405, 1980, p. 12).

- el Conde/el lector y la recepción de la obra
- el trayecto de Bautista/la entrega

Sin embargo, en el segundo nivel de la narración, se modifican las identificaciones metaliterarias potenciales con un Marqués que conserva su función de escritor, un discurso deliberativo que encarna a la vez las hipótesis del autor vinculadas con la recepción de su creación y la propia obra, transmitida a un lector cuya voz nunca llegará a los oídos del emisor, representado por un Bautista completamente silencioso.

La misiva, el discurso que le está vinculado, así como, en *abyme*, el texto literario conservan, gracias a este subterfugio de los niveles narrativos, su carácter jeroglífico y coadyuvan de este modo a la construcción de una verdadera Torre de Babel literaria. Esta, a través de las distintas identificaciones que facilita, es susceptible de recibir dos interpretaciones radicalmente opuestas. En primer lugar, puede desembocar en una visión negativa de la obra literaria, sinónimo de empresa vana y desmesurada en cuanto al sueño de comunicación que representa. De hecho, el conjunto de las confusiones babélicas que hemos analizado hasta ahora vuelve casi imposible toda concreción de la tan anhelada relación entre el Marqués-escritor y sus lectores potenciales, cuyos corazones, recordamos, se esconden en un laberinto metafórico²⁴⁷. La multiplicidad y la apertura observadas dividen y alejan porque dificultan el proceso de entendimiento, comprensión e interpretación. Según este criterio, la asimilación del texto literario a un edificio babélico es fundamentalmente pesimista porque destruye toda esperanza de un verdadero encuentro entre el artista y un público que, de algún modo, se pierde en el exceso de libertad que aquel se ha esforzado por ofrecerle.

En segundo lugar, de manera contradictoria, también pueden interpretarse positivamente las características jeroglíficas de la carta –codificación, absurdidad y sinsentido– y del discurso del Marqués –hipótesis, conjetura, deducción y análisis– que no se resuelven en la obra. Bien es verdad que imposibilitan la exégesis unívoca y rápida de la obra literaria, pero es precisamente ahí donde se oculta el aspecto positivo del babelismo ambiente. En efecto, este tiene como corolario un aumento lógicamente proporcional de las posibilidades de lectura; la ausencia de univocidad es generadora de sentido con la condición de que el lector se muestre cómplice, como bien explica y subraya Jean Weisgerber en el prefacio a *Les avant-gardes et la Tour de Babel*:

²⁴⁷ Cf. *El castillo de la carta cifrada*, p. 11: “le adelanto[], Bautista[,] que el camino [hasta el gabinete del Don Demetrio] será largo. Cruzarán salones, bajarán por unas escaleras, subirán por otras, girarán hacia la derecha, luego hacia la izquierda y puede que, después de media hora de marcha, entren en una pequeña estancia iluminada por un par de lámparas de aceite, con las paredes decoradas por hermosos paneles chinos. Saldrán por una angosta puerta disimulada tras una cortina, avanzarán por otros corredores, nuevos giros a derecha e izquierda, y usted podrá empezar a comprender entonces que nunca resulta fácil llegar hasta la persona que buscamos. Los corazones de todos aquellos a quienes necesitamos se sitúan siempre en el centro de un laberinto”.

por último, se plantea el problema del lector, espectador u oyente, confrontado con un babelismo que requiere un esfuerzo, digamos más bien la voluntad de comprender. De todos modos, por su extrañeza, el multilingüismo ofende, suscita el asombro, lo que, aparentemente, constituye su función principal; se deriva de la estética del choque que se erige como el pivote del programa vanguardista. Además [...] el texto a menudo solo es ‘una forma en espera’, una forma vacía aún, un significante que exige en cierto modo ser llenado de sentido. Un texto abierto, que invita a la búsqueda²⁴⁸.

En otras palabras, Babel abre los espacios poéticos e imaginarios y aunque Weisgerber habla en este fragmento de un babelismo puramente lingüístico, la transposición al texto tomeano y a su confusión de conjeturas y de futuribles nos parece legítima. Esta perspectiva quiere en consecuencia que volvamos a encontrar una idea cara a Tomeo, que se transparenta en el episodio del *Bestiario* dedicado a la avispa de la higuera y que presenta paradójicamente la muerte como fuente de vida²⁴⁹. Trasladada al nivel metaliterario de *El castillo de la carta cifrada*, esta imagen contradictoria enseña una faceta positiva de la destrucción percibida como una oportunidad de creación, siempre que el lector participe activamente y sea deseoso de entrar en el juego, y que, mediante la lectura y la búsqueda de la significación que más íntimamente le corresponde, “escriba” y cree sentido. Y aunque el escritor renuncia a la noción de mensaje, ofrece al destinatario de su “misiva” la posibilidad de descifrar entre los elementos heterogéneos que componen su torre de la confusión caminos de reflexión y de construcción del sentido que corresponden a proyecciones culturales, subjetivas o inconscientes propias. Quizás llegue incluso a identificarse con ese autor —el Marqués— de una carta que, en una metáfora sugerente, se metamorfosea en un objeto perfectamente comestible:

podría suceder, por ejemplo, que el señor Conde, desesperado por no haberle sacado nada en limpio, le obligase a comerse la carta. Si se viera en ese trance, tampoco debe ofrecer resistencia. Tenga presente que la carta está escrita sobre papel de arroz y que, dentro de lo que cabe, esa especialidad resulta bastante digerible. No pierda, pues, la compostura. [...] Mastique las cuartillas con la boca cerrada, sin aspavientos, como si estuviese comiendo una rosquilla.
(20)

Desarrollada en tono humorístico y jocoso, esta enésima conjetura del Marqués sobre las reacciones posibles del destinatario de la carta, traspuesta al nivel metaliterario de la obra, posiblemente esconda de manera metafórica el deseo de todo escritor de acceder, a través de sus textos, al rango de sustento espiritual y filosófico para su público.

²⁴⁸ Jean Weisgerber (dir.), *Les avant-gardes et la Tour de Babel. Interactions des arts et des langues*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2000, p. 9: “se pose enfin le problème du lecteur, spectateur ou auditeur, confronté à un babélisme qui exige un effort, disons plutôt la volonté de comprendre. De toute façon, par son étrangeté, le multilinguisme dont c'est là, semble-t-il, la fonction majeure, heurte, suscite l'étonnement ; il découle de l'esthétique du choc qui constitue le pivot du programme avant-gardiste. De plus, [...] le texte n'est souvent qu'une forme en attente, une forme vide encore, un signifiant qui met en quelque sorte en demeure de le remplir de sens. Un texte ouvert, invitant à la quête”.

²⁴⁹ Cf. *Bestiario*, op. cit., pp. 58-59, así como nuestro comentario, p. 178.

A pesar de este anhelo enmascarado, Tomeo deja al lector la libertad de considerar su texto como una Torre de Babel inaccesible y de alejarse de grado de ella, sin que tal movimiento implique de su parte la emisión de un juicio definitivo. El autor sabe pertinentemente que el lector, igual que Bautista y el conde don Demetrio, es el personaje fundamental del intercambio: todo depende de él, a la misma altura que la salvación del Marqués depende de la reacción del Conde y que la llegada hasta nosotros del discurso del Marqués depende de Bautista. Por este motivo se asimila en la novela la figura del destinatario a una entidad salvadora, todopoderosa en cuanto a la vida o muerte del codificador de la misiva y emisor de las palabras, lo que, por extensión metaliteraria, atribuye un llamativo poder de vida y de muerte literarias a los lectores.

Así pues, la visión positiva de la Babel literaria, en la versión tomeana del tema, nos incita a vencer, mediante las palabras y el compromiso personal en la determinación de su sentido, “las confusiones de la creación y el tumulto del mundo”²⁵⁰. Ello, sin embargo, no impide que el escritor sea consciente del considerable índice de fracaso en este tipo de interpretación creativa, pero se obstina en presentar la oscura confusión babélica como “el paraíso de los beatos y de las huríes” (28). Cada lector dispone de la oportunidad de escribir su percepción de la Torre de Babel, confirmando de este modo que la apertura del signo es, según el parecer de Tomeo, imprescindible al ejercicio de la libertad imaginaria e interpretativa, a la actividad de esa fantasía que el Marqués define como “una primavera eterna” (21). En esto, el autor aragonés respeta al pie de la letra una de las íntimas convicciones de los adeptos del dogma surrealista, que multiplican las asociaciones de palabras y de imágenes desconcertantes e improbables sobre planos inconexos o inadecuados, con el fin de liberar las mentes.

5.4. Modalidades y propósitos de las reescrituras del mito

Para terminar nuestra exploración de las confluencias estéticas que permiten acercar la obra de Tomeo y el surrealismo, quisiéramos dedicar algunas páginas a analizar el tratamiento específico que los mitos reciben en ambos universos y del fenómeno de reescritura que caracteriza sus apariciones en la prosa del siglo XX. La lectura y el examen de las producciones artísticas vanguardistas evidencian de entrada una fuerte impronta de los relatos mitológicos y legendarios, así como de las tradiciones de pueblos primitivos más o menos olvidados. Esta tendencia, observable asimismo en los textos del autor aragonés, se explica en parte por el rechazo colectivo del racionalismo decimonónico y del realismo, y por la necesidad de recuperar contenidos culturales y espirituales —adjetivo que utilizamos aquí sin connotación religiosa

²⁵⁰ Así se expresa James Dauphiné en el artículo que ya hemos citado anteriormente.

determinada, con el sentido amplio de “vida interior, emocional, psíquica, subjetiva y posiblemente mística”– desterrados por las lógicas intelectuales centradas en la deducción y el pragmatismo.

Sin embargo, la recuperación del mito por las vanguardias no pasa por un camino allanado y directo, sino que toma unos derroteros sinuosos que implican un trabajo amplio tanto sobre el fondo como sobre la forma y, sobre todo, la trascendencia de aquel. Reelaboración y degradación son, en consecuencia, las palabras clave a la hora de integrar materiales de origen mítico en las creaciones artísticas innovadoras del primer tercio del siglo XX, como bien presagiaba José Ortega y Gasset en el texto de 1914 que inaugura su influyente pensamiento filosófico y literario, *Meditaciones del Quijote*. El mito recibe en este volumen los calificativos muy honorables de “fermento de la historia” y de “levadura poética de incalculable energía”²⁵¹. Lejos de renegar de la importancia cultural de los elementos míticos, Ortega enfatiza su “perdurable vitalidad”²⁵²: “descargad[as] [...] las simientes míticas de todo valor dogmático no solo perduran como espléndidos fantasmas insustituibles, sino que ganan en agilidad y poder plástico”²⁵³. Pero subraya también la existencia de un abismo significativo entre la “realidad” y el mito, un mito que, percibido desde el mundo real, nos parece “irreal”²⁵⁴. Ahora bien, para poder inmiscuirse en la creación artística, la realidad, “lo actual”, debe de manera imprescindible “convertirse en sustancia poética”, en lo que es “privilegio de lo mítico”. Esta transformación solo es factible, en consecuencia, mediante una “reabsor[ción de] lo ideal” inherente al mito. El mecanismo es en sí irrealizable, de ahí una forma de recuperación “oblicua” y degradante:

mas podemos tomar [la realidad, lo actual,] oblicuamente como destrucción del mito, como crítica del mito. En esta forma la realidad, que es de naturaleza inerte e insignificante, quieta y muda, adquiere un movimiento, se convierte en un poder activo de agresión al orbe cristalino de lo ideal. Roto el encanto de este cae en polvillo irisado que va perdiendo sus colores hasta volverse pardo terruño. A esta escena asistimos en toda novela²⁵⁵.

En otras palabras, en opinión de Ortega, “el mito es siempre el punto de partida de toda poesía, inclusive de la realista. Solo que en esta acompañamos al mito en su descenso, en su caída. El tema de la poesía realista es el desmoronamiento de una poesía”²⁵⁶. Ello significa que lo mítico

²⁵¹ Cf. José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Julián Marías (ed.), Madrid, Cátedra, 2010, pp. 199 y 200, respectivamente.

²⁵² Así caracteriza Julián Marías la consideración orteguiana del mito, en la nota 29 de su edición de la “Meditación primera” (*idem*, p. 200).

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ *Idem*, p. 201.

²⁵⁵ *Idem*, p. 216.

²⁵⁶ *Idem*, p. 221. Rosa Fernández Urtasun propone en “El mito en la novela vanguardista española: una mirada oblicua sobre la realidad” una muy buena síntesis de la posición filosófico-literaria desarrollada por Ortega en *Meditaciones del Quijote* (cf. José Manuel Losada Goya y Marta Guirao Ochoa (eds.), *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2012, pp. 67-80). Existen solo dos referencias

sigue siendo el corazón de toda literatura contemporánea, pero que ha perdido su estatus de objeto trascendente, fuente de creencias populares, en beneficio del de arquetipo subvertido por medio de posturas poéticas impregnadas de humor, ironía, vulgaridad, cotidianeidad, provocación y sátira o parodia²⁵⁷. A raíz, probablemente, de esta propuesta de vuelta crítica e insumisa al mito, así como de la actitud antipasatista propia de la época, se publican en España numerosas obras que convocan materiales míticos y los recrean haciéndolos caer de sus pedestales respectivos y de su inmortal Olimpo²⁵⁸.

No obstante, esta propensión a la reelaboración envilecedora del mito no se limita al área de la Península: es rastreable en todas las creaciones artísticas vanguardistas de Europa y más específicamente en numerosas producciones surrealistas²⁵⁹. En efecto, el mito ocupa en la cosmovisión del surrealismo un lugar destacado, fenómeno que se explica por el gusto pronunciado de numerosos artistas del movimiento por lo primitivo, las culturas ancestrales y determinadas formas de ingenuidad próximas al infantilismo²⁶⁰, a imagen y semejanza de André Breton, Antonin Artaud, Benjamin Péret, Louis Aragon, Max Ernst, Pierre Mabille, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Wifredo Lam o Stanislaw Lepri, entre otros. Todos estos creadores, influidos por los pensamientos de Freud y Nietzsche, entre otros²⁶¹,

dedicadas al estudio sistemático del mito en Ortega: Luis Miguel Pino Campos, “El concepto de mito en la obra de Ortega y Gasset”, en Juan Antonio López Férrez (ed.), *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*, Madrid, Clásicas, 2006, pp. 757-777; Roberto Eduardo Aras, *El mito en Ortega*, Pamplona, EUNSA (Ediciones Universidad de Navarra S.A.), 2008. Para una bibliografía más completa de las relaciones de Ortega con la Antigüedad clásica, véase el artículo de Luis Miguel Pino Campos, “Grecia y Roma en José Ortega y Gasset: algunos apuntes sobre su formación y su obra”, *Revista de Filología*, núm. 19, enero de 2001, pp. 273-287.

²⁵⁷ Cf. Rosa Fernández Urtasun, *art. cit.*, pp. 72, 76 y 77. La especialista explica que “el mito sigue siendo el núcleo de la literatura en el mundo contemporáneo, pero no ya desde una perspectiva de creencia sino desde su subversión” (72).

²⁵⁸ Pensamos por ejemplo en “Narciso” de Federico García Lorca (1924); *El profesor inútil* de Benjamín Jarnés (1926); “Venus en ascensor” y “Narciso” de Rafael Alberti (1926-1927); “Medusa artificial” de Francisco Ayala (1928); *Hércules jugando a los dados* de Ernesto Giménez Caballero (1928); *La Venus mecánica* de José Díaz Fernández (1929); *Luna de copas* de Antonio Espina (1929); *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* de Mauricio Bacarisse (1931); *Hermes en la vía pública* de Antonio de Obregón (1934); “José María, el hermafrodita” de Edgar Neville (1936). Cf. Mechthild Albert, “Hermès et le panthéon de l’avant-garde espagnole”, en Véronique Léonard-Roques y Jean-Christophe Valtat (eds.), *Les mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, pp. 395-409; Grégory Coste, “Subversión del discurso mitológico y renovación del género novelístico en la narrativa española de vanguardia (1926-1934)”, en José Manuel Losada Goya y Marta Guirao Ochoa (eds.), *op. cit.*, pp. 41-52.

²⁵⁹ Aunque no ocupa un sector específico de los estudios críticos, la relación entre mito y surrealismo ha sido objeto de varias publicaciones que iremos mencionando poco a poco en las próximas notas a pie de página.

²⁶⁰ Tal interés por el primitivismo no es exclusivo del surrealismo, evidentemente. Está asimismo muy presente entre las personalidades expresionistas del mundo artístico, pero cobra un matiz particularmente intenso entre los surrealistas. Cf. Domingo Ródenas de Moya, *Poéticas*, *op. cit.*, p. 45, así como Walter Muschg, *op. cit.*, pp. 50-52.

²⁶¹ Freud se apasionaba por todo lo que tenía que ver con la Antigüedad grecorromana y sus textos rebosan de referencias a personajes legendarios de aquella época. Utilizó, entre otros, los mitos de Edipo y Narciso para explicitar el funcionamiento de mecanismos inconscientes e irracionales y desarrolló de manera específica la problemática de la proximidad entre el mito y el sueño en *La interpretación de los sueños* (1900). Cf. Ana Lúcia Lobo, “Freud face à l’Antiquité grecque: le cas du complexe d’Œdipe”, *Anabases. Traditions et Réception de l’Antiquité*, núm. 8, 2008, pp. 153-185. En cuanto a Nietzsche, impactó las mentes con su constatación de que “toda cultura, si le falta el mito, pierde su fuerza natural sana y creadora: sólo un horizonte rodeado de mitos otorga cerramiento y unidad a un movimiento cultural entero. [...] Las imágenes del mito tienen que ser los guardianes demoníacos, presentes en todas partes sin ser notados, bajo cuya custodia crece el alma joven, y con cuyos signos se da el varón a sí mismo una

asocian la idea del mito con el sueño y lo irracional, así como con la niñez, convencidos, como señala el psicoanalista freudiano Karl Abraham en 1909, de que “el mito es un fragmento de la existencia reprimida de la psique infantil de la raza. Consta (de manera disfrazada) de los deseos de la infancia de la raza”²⁶². La búsqueda común de autenticidad primitiva reúne así en sus obras el mito, el sueño, lo inconsciente, el automatismo y la poesía. Es precisamente lo que Whitney Chadwick pone de relieve en su estudio pionero, *El mito en la pintura surrealista*: “las imágenes de la pintura y la poesía surrealistas, brotando de la imaginación y de lo inconsciente, surgen en esta parte de la mente humana que también rige la construcción del sueño y del mito”²⁶³.

Globalmente, pues, los creadores surrealistas ostentan un tenaz anhelo por dejarse inspirar por materiales arcaicos²⁶⁴, con objeto de elaborar, mediante procedimientos contrastivos y

interpretación de su vida y de sus luchas [...] Y ahora el hombre no-mítico está, eternamente hambriento, entre todos los pasados, y excavando y revolviendo busca raíces, aun cuando tenga que buscarlas excavando en las más remotas Antigüedades. [...] ¿a qué apunta todo esto sino a la pérdida del mito, a la pérdida de la patria mítica, del seno materno mítico?” (*El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 189-190). En esta perspectiva, también desempeñaron un papel importante las ideas de Carl Gustav Jung sobre lo inconsciente colectivo (cf. *Arquetipos e inconsciente colectivos*, 1934) y, sobre todo, un libro como *The Golden Bough: A Study in Comparative Religion*, del antropólogo James George Frazer (1890), que propone un estudio comparativo de la mitología y la religión y fue muy difundido en Europa. En efecto, los surrealistas construyen su visión del hombre primitivo, del hombre que lleva en sí el principio salvaje de la humanidad —un principio que los siglos de civilización han acabado ocultando—, espontáneo, pulsional, en comunión con la naturaleza, apoyándose, entre otras, en la obra de Frazer, como bien explica Philippe Sabot: *The Golden Bough*, un libro “que constituye una magnífica recopilación de mitos y leyendas del mundo antiguo, de Oriente, de la cultura popular europea, así como de las culturas primitivas de África, de Oceanía y de las Américas, pudo no solo confirmar la lectura surrealista del psicoanálisis, al insistir en el valor primordial concedido al sueño por el hombre primitivo, sino también señalar con numerosos ejemplos cómo, en las culturas primitivas, el animismo implicaba una relación estrecha con el universo natural, mientras que la cultura occidental basa su progreso en la separación de la naturaleza y en el dominio físico e intelectual sobre esta. [...] el primitivo es un surrealista que se ignora, puesto que revela sin saberlo una suerte de inconsciente colectivo, impersonal, del que la humanidad saca la verdad sobre su propio desarrollo. Ahora bien, lo que el poeta surrealista busca y a lo que el primitivo le da acceso es precisamente tal ‘fondo común a todos los hombres’” (cf. Philippe Sabot, “Primitivisme et surréalisme: une ‘synthèse’ impossible?”, *Figures de l'irrationnel, Methodos. Savoirs et textes*, núm. 3, 2003, pp. 123-124: “qui constitue un formidable recueil de mythes et légendes du monde antique, de l'Orient, de la culture populaire européenne, ainsi que des cultures primitives d'Afrique, d'Océanie et des Amériques, a pu non seulement confirmer la lecture surréaliste de la psychanalyse, en insistant sur la valeur primordiale accordée au rêve par l'homme primitif, mais encore, il indiquait avec force exemples comment, dans les cultures primitives, l'animisme impliquait une relation étroite avec l'univers naturel, alors que la culture occidentale fonde son progrès sur la séparation d'avec la nature et sur la maîtrise physique et intellectuelle de cette nature. [...] le primitif est un surréaliste qui s'ignore, puisqu'il met à jour sans le savoir une sorte d'inconscient collectif, impersonnel, où l'humanité puise la vérité de son propre développement. Or, ce que le poète surréaliste recherche et ce à quoi le primitif lui donne accès, c'est justement à un tel ‘fonds commun à tous les hommes’”).

²⁶² Karl Abraham, *Sueños y mitos. Un estudio de psicología colectiva* (*Traum und Mythos. Eine Studie zur Völkerpsychologie*, Leipzig/Wien, Franz Deuticke, 1909, p. 36: “der Mythos ist ein Stück überwundenen infantilen Seelenlebens des Volkes. Er enthält (in verschleierter Form) die Kindheitswünsche des Volkes”).

²⁶³ Whitney Chadwick, *Myth in Surrealist Painting, 1929-1939*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1980, p. 14: “the images of Surrealist paintings and poetry, springing from the imagination and the unconscious, arise in that part of the human mind that also governs the construction of dream and myth”. En esta perspectiva de proximidad entre mito y surrealismo, conviene asimismo remitir al análisis de Grégory Coste (*art. cit.*). Mediante la conexión que establece entre la metáfora y el mito, capaces ambos de “desvela[r] conexiones insólitas entre los objetos del mundo y [de] reconfigura[r] la realidad invalidando las fronteras perceptivas y cognoscitivas” (49), el estudio evoca implícitamente una posibilidad adicional de encuentro a través de la “superación de lo discontinuo y contradictorio” (49), reflejo indirecto de la anhelada Edad de oro surrealista y propiedad esencial del mito.

²⁶⁴ Máximo Eserverri habla al respecto de un “férreo deseo de recuperación de lo arcaico” (cf. “La vorágine. Apuntes sobre el surrealismo a partir de la reciente traducción del ensayo de Hal Foster, *Belleza compulsiva*”, *Quimera*, núm. 304, marzo de 2009, p. 31).

subversivos, su propia esfera mítica, su propia mitología utópica personal y colectiva. Los mitos del pasado les sirven así de herramientas para proyectar en el porvenir sus esperanzas de ver renacer una civilización espiritualizada superior a la que conocen, envarada en su “edad de barro”²⁶⁵. Están particularmente adaptados a este tipo de trabajo de reelaboración y de creación de la novedad mediante el contraste con lo antiguo²⁶⁶ porque dos de las principales propiedades de la materia mitológica y mítica son su maleabilidad intrínseca y su polimorfismo, características que los estudiosos no dejan de subrayar y de las que los surrealistas eran perfectamente conscientes²⁶⁷. Aparecen así frecuentemente en las creaciones surrealistas las figuras míticas de Edipo, Orfeo, Narciso, Hermes, Osiris, el Minotauro, Dionisio, el Hermafrodita, la Esfinge, Eco, Prometeo, Medusa, el Fénix, la Quimera, las Sirenas, Amor y Psique, Pigmalión, pero también personajes legendarios más tardíos como Parsifal, Melusina, Don Juan o Don Quijote²⁶⁸.

Además de esta vertiente recuperativa, varios miembros del grupúsculo surrealista, liderados por Breton, comparten la meta desafiante de asentar las bases de una nueva mitología constituida por entidades y conceptos contemporáneos capaces de devolverle al hombre su unidad perdida y su completud espiritual original. El contenido del folleto que acompaña la fundamental exposición surrealista neoyorkina de 1942, *First Papers of Surrealism*, es al respecto muy revelador: titulado por Breton mismo *De la supervivencia de determinados mitos y de algunos otros mitos en crecimiento o en formación*²⁶⁹, consta de fragmentos visuales y textuales variopintos agrupados bajo quince subtítulos sugerentes, a saber, la Edad de Oro, Orfeo, el Pecado original, Ícaro, la Piedra filosofal, el Grial, el Hombre artificial, la Comunicación interplanetaria, el Mesías, la Condena a muerte del rey, el Andrógino, la Ciencia triunfante, el Mito de Rimbaud, el Superhombre y los Grandes Transparentes. Breton mezcla allí mitos de la Antigüedad y de la Edad Media, pero propone

²⁶⁵ Breton, en *El amor loco*, opone a esta idea de la “edad de barro que Europa atraviesa” la noción de Edad de oro del amor, de la creación y de la libertad, de paraíso espiritual sagrado desligado de toda confesión determinada (*L’amour fou*, op. cit., p. 746: “l’âge de boue que traverse l’Europe”). Cf. Marc Eigeldinger, “André Breton et le mythe de l’Age d’or”, *L’âge d’or-L’âge d’homme, Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, núm. 7, 1985, p. 25.

²⁶⁶ Pedro Aullón de Haro menciona la existencia de un verdadero “principio de novedad por contraste” en las numerosas reescrituras vanguardistas (cf. “Teoría general de la Vanguardia”, en Javier Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España*, op. cit., p. 38).

²⁶⁷ Cf., por ejemplo, Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992; Didier Souiller y Wladimir Troubetzkoy, *Littérature comparée*, op. cit., pp. 7-11; Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 2005; Claude Calame, *Thésée et l’imaginaire athénien: légende et culte en Grèce antique*, Lausanne, Payot, 1996 y *Mythe et histoire dans l’Antiquité grecque: la création symbolique d’une colonie*, Paris, Belles Lettres, 2011. La revista surrealista *Minotaure*, fundada en 1933 por el editor Albert Skira, André Breton y algunos disidentes del movimiento surrealista, rebosa de alusiones al mito, a la leyenda y a la tradición cultural. Con objeto de avanzar “hacia nuevos territorios” (*Minotaure*, núms. 12-13, mayo de 1939, p. 1: “vers les nouveaux territoires”), se sirve de aquellos, convencida de que, como expresa Pierre Mabille, “todo mito auténtico se presta a una infinidad de lecturas” (Pierre Mabille, “Miroirs”, *Minotaure*, núm. 11, primavera de 1938, p. 18: “tout mythe véritable se prête à une infinité de lectures”).

²⁶⁸ Cf. Whitney Chadwick, op. cit., p. 7; Annette Tamuly, *Le surréalisme et le mythe*, New York, Peter Lang, 1995, *passim*; Volker Roloff, “Teatralidad y deseo visual – Formas lúdicas e intermediales en el surrealismo español”, en Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad*, op. cit., pp. 97-113.

²⁶⁹ André Breton, *De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation. On the Survival of certain Myths and on some other Myths in Growth or Formation*, en *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 3, pp. 127-142.

asimismo novedades de su cosecha –el Hombre artificial, la Comunicación interplanetaria, la Condena a muerte del rey, la Ciencia triunfante, el Mito de Rimbaud, el Superhombre y los Grandes Transparentes–, con el fin de suscitar en el lector/espectador una toma de conciencia liberadora de la necesidad humana de sabiduría, de aura misteriosa y sagrada, de imaginación y de comunión universal. Otros mitos nuevos tales como Gradiva, muypreciado por Dalí²⁷⁰, o Loplop, creado por Max Ernst, no harán sino reforzar la configuración básica y no exhaustiva elaborada por Breton.

Y no hay que olvidar que el surrealismo mismo, en calidad de movimiento artístico histórico y bajo la égida de Breton, procura constituirse como mito, ser un mito vivo en el seno de una sociedad burguesa y positivista corrupta, desprovista de fantasía y de autenticidad. Con este ideal en mente, el intelectual francés se esfuerza en ritualizar el funcionamiento de la célula parisina, presentándola como una suerte de tribu elitista con sus propias leyes internas, sus ritos de exclusión y ruptura, su papa autoritario y todopoderoso y su sumisión grupal a un enigmático y gigantesco Palimpsesto inconsciente, su práctica de la escritura automática, sus confesiones públicas y sus juegos colectivos²⁷¹.

En consecuencia,

el o los surrealismos mantienen una doble o triple relación [con el mito]: por un lado, el mito es el instrumento y el modelo de un discurso, basado en la analogía, que arranca la palabra de su contingencia; por otro lado, el surrealismo en sus distintos avatares se encuentra atormentado a lo largo de su historia por la preocupación de elaborar ‘mitos nuevos’; por último, es el surrealismo mismo que, globalmente, en su ambición por conciliar los contrarios y arrastrar al espíritu fuera de sus límites, hace cara de mito moderno²⁷².

En otras palabras, el mito, en sus aspectos rituales, propone una utilización de la palabra orientada y habitada, que, de inmediato, abre las puertas de la imaginación y confiere al que la lee o pronuncia un sentimiento de pertenencia cultural y de justificación existencial. El mito da peso a la palabra y, por eso, resuena como un objetivo fundamental a oídos de Breton²⁷³, que lucha

²⁷⁰ Mito, por otra parte, basado en la *nouvelle* de Wilhelm Jensen *Gradiva* (1903) y largamente comentado por Freud en *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de Jensen* (1907).

²⁷¹ Son muy evocadores al respecto los artículos de Pascal Durand, “Entre Narcisse et Pygmalion: le surréalisme entre utopie et mythe” (*L’âge d’or-L’âge d’homme, Mélusine, op. cit.*, pp. 33-48), y de Roger Navarri, “Mythes et rituels du surréalisme” (en Jacqueline Chénieux-Gendron e Yves Vadé (eds.), *Pensée mythique et surréalisme, op. cit.*, pp. 229-244).

²⁷² Cf. el prefacio a Jacqueline Chénieux-Gendron e Yves Vadé (eds.), *idem*, p. 8: “le ou les surréalismes entretiennent un double ou triple rapport [avec le mythe]: d’une part, le mythe est l’instrument et le modèle d’un discours, fondé sur l’analogie, qui arrache toute parole à sa contingence; d’autre part, le surréalisme dans ses divers avatars est hanté tout au long de son histoire par le souci d’élaborer des ‘mythes nouveaux’; enfin, c’est le surréalisme lui-même qui, globalement, dans son ambition de concilier les contraires et d’entraîner l’esprit hors de ses limites, fait figure de mythe moderne”.

²⁷³ Breton escribe en *Posición política del surrealismo* (1935) que ha sido constantemente preocupado, a lo largo de los diez últimos años, por “conciliar el surrealismo como modo de creación de un mito colectivo con el movimiento mucho más general de liberación del hombre” (*Position politique du surréalisme*, en *Oeuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, pp. 414-415: “concilier le surréalisme comme mode de création d’un mythe collectif avec le mouvement beaucoup plus général de libération de l’homme”).

para crearlo o recrearlo, pero asimismo para encarnarlo personalmente y a través del grupo surrealista. Así pues, como bien asevera Annette Tamuly, el “instinto mítico” “inerva[...] el conjunto del movimiento surrealista”; “el surrealismo *es* [o procura ser] mito”²⁷⁴.

Estas observaciones coinciden con el análisis que Philippe Lavergne desarrolla en *André Breton et le mythe*²⁷⁵ y que desemboca en la distinción entre tres niveles de presencia del mito en las obras del intelectual francés: 1) el mito ajeno más o menos antiguo que Breton recicla y del que se adueña, 2) el nuevo mito colectivo que Breton se esfuerza por crear y 3) el mito personal autoalimentado que presenta a Breton como el papa del surrealismo internacional, como figura irradiante e insustituible. Estos tres tipos de halo mítico no se limitan al universo bretoniano y son detectables, en grados diversos, en los mundos artísticos de varias personalidades vanguardistas, empezando con Dalí que ilustra de manera magistral las dos vertientes extremas de la utilización surrealista del mito, a través tanto de sus creaciones como de su personalidad. En efecto, las obras pictóricas y escultóricas del ampurdanés se nutren de manera profusa de elementos míticos sacados de la tradición cultural europea²⁷⁶. Los más visibles son: Narciso – *Metamorfosis de Narciso* (1937); decoración de los escaparates de las tiendas Bonwit-Teller en Nueva York (1939)²⁷⁷; *Narciso joven dormido* (1980)–, Afrodita/Venus – *Venus y Cupidillos* (1925); *Venus y un marinero* (1925); *La Venus de Milo con cajones* (1936); *Carne de gallina rinoceróntica* (1956); *Hércules levanta la piel del mar* y *Venus se detiene por un instante de despertar amor* (1963); *Aparición del rostro de*

²⁷⁴ Annette Tamuly, *op. cit.*, pp. 255 y 257: “l’instinct mythique” “inerve l’ensemble du mouvement surréaliste”; “le surréalisme *est* mythe”. Matizamos el último verbo porque el mito soñado por Breton, en realidad, se disgrega paulatinamente, cuando menos en su faceta colectiva, por culpa del autoritarismo del francés. Explica al respecto Pascal Durand que, “a pesar de su fuerza y su hondo arraigo en el imaginario del grupo, el mito [...] será incapaz de mantener solo la coherencia de este. A medida que se despliega el proceso de emergencia del surrealismo, su unidad emocional se precariza, se agrieta; la ficción igualitaria se encuentra desmentida por maniobras de poder que revelan relaciones de fuerza insospechadas. Breton se adhiere entonces a su estatus de líder carismático, punto focal del grupo, mantenedor de su cohesión y sus exigencias contra vientos y mareas contrarias. Al mito que no era otra cosa, en suma, que la expresión de la inmovilidad fascinada del grupo ante su imagen inventada, se sustituyen medidas autoritarias de ‘excomunicación’. El castillo se transforma en palacio de justicia” (*art. cit.*, p. 46: “malgré sa force et son profond enracinement dans l’imaginaire du groupe, le mythe [...] sera impuissant à en maintenir seul la cohérence. À mesure que se déploie le procès d’émergence du surréalisme, son unité émotionnelle se précarise, se lézarde; la fiction égalitaire se trouve démentie par des manœuvres de pouvoir dévoilant d’insoupçonnés rapports de forces. Breton adhère alors à son statut de leader charismatique, point focal du groupe, mainteneur, contre vents et marées contraires, de sa cohésion et ses exigences. Au mythe qui n’était rien d’autre, en somme, que l’expression de l’immobilité fascinée du groupe devant son image inventée, se substituent des mesures autoritaires d’‘excommunication’. Le château tourne au palais de justice”).

²⁷⁵ Philippe Lavergne, *André Breton et le mythe*, Paris, José Corti, 1985.

²⁷⁶ Nicolas Descharnes habla de una verdadera “obsesión por lo Antiguo” (*cf.* Robert y Nicolas Descharnes, *Dalí. Le dur et le mou. Sortilège et magie des formes. Sculptures et objets*, Eccart, 2003, p. 34: “obsession de l’Antique”). Véanse las reproducciones que proponemos en el punto 7.4.3. del Apéndice.

²⁷⁷ Dalí quería crear la escena siguiente: “brazos de cera sostienen un espejo para simbolizar el mito de Narciso, mientras que narcisos naturales crecen sobre las alfombras y los muebles” (*cf.* Robert Descharnes y Gilles Néret, *Salvador Dalí, 1904-1989*, Köln, Taschen, 1989, p. 120: “des bras en cire soutiennent un miroir pour symboliser le mythe de Narcisse, tandis que des narcisses naturels poussent sur les tapis et sur les meubles”). No facilitamos reproducciones de las obras aquí mencionadas por su número excesivamente elevado. Remitimos al lector a los distintos catálogos razonados de Dalí disponibles en la web, por ejemplo al de la Fundación Gala-Salvador Dalí (<http://www.salvador-dali.org/catalog_raonat/>).

Afrodita de Cnido en un paisaje (1981)–, Castor y Pólux –el casco de los Dioscuros; los huevos de Castor y Pólux en la casa de Port Lligat–, los Cíclopes –*Cíclope* (1971)–, Dionisos –*Figura faunesca. Hombre-cabeza-cuernos* (1973)–, Tritón –*Tritón alado* (1972)–, Apolo –*Nacimiento de los deseos líquidos* (1932); *Apolo musageta* (1976)–, Ícaro –*Ícaro* (1973)–, Hermes –*Hermes* (1974)–, los centauros –*Familia de centauros marsupiales* (1940)–, Leda –*Leda atómica* (1949)–, Teseo –libreto y *Decorado para “Laberinto”* (1941), el ballet de Léonide Massine–, Paris –*El juicio de Paris* (1950 y 1963)–, Anfitriete –*Anfitriete* (1981)–, Medea y Jasón –*Medea o Jasón cogiendo el vellocino de oro* (1981)–, Mercurio y Argos –*Mercurio y Argos* (1981)–, Nerón –*Desmaterialización cerca de la nariz de Nerón* (1947); *Huella de un busto de Nerón* (1960)–, Napoleón –*Monumento imperial a la mujer-niña, Gala [Fantasía utópica]* (1934); *La nariz de Napoleón transformada en una mujer encinta que pasea su sombra melancólica entre las ruinas originales* (1945)–, la Esfinge –*Remordimientos o esfinge hundida* (1931); *Las tres esfinges de bikini* (1947); *Los tres enigmas gloriosos de Gala* (1982)–, Cristo –*La Madona de Port Lligat* (1950); *Cristo de San Juan de la Cruz* (1951); *Assumpta corpuscularia lapislazulina* (1952); *Cruz nuclear* (1952); *Corpus hypercubus o Crucifixión* (1954); *La Cena* (1955); *Assumpta Canaveral* (1956); *Santa Helena en Port Lligat* (c. 1956); *Asunción antiprotónica* (1956); *Santiago el Grande* (c. 1957); *Pietà* (1958); *El descubrimiento de América por Cristóbal Colón* (1958-1959); *Galacidalacidesoxyribonucleidacid* (1963); *Cristo de los desperdicios* (1968) y varias esculturas de Cristo– y Guillermo Tell –*Guillermo Tell* (1930); *La vejez de Guillermo Tell* (1931); *El enigma de Guillermo Tell* (1933); *Nacimiento de los deseos líquidos* (1932)–.

Esta larga lista quizás parezca prolija, pero tiene la ventaja, a pesar de su carácter incompleto, de ilustrar hasta qué punto el mito y la leyenda forman parte de la cosmovisión daliniana. Y el artista no se contenta con reproducir las figuras míticas que lo interesan, sino que les impone, igual que Breton y sus discípulos, un proceso de metamorfosis, a menudo guiado por un deseo de materializar los conceptos freudianos y de conferirles un aura mítica. Llega incluso a aplicar los elementos mítico-legendarios a su propia experiencia vital y su funcionamiento psíquico. Es por ejemplo el caso del personaje de Guillermo Tell, que Dalí no duda en presentar como el representante idóneo de un complejo constitutivo de su propia personalidad, a saber, como una expresión de la agresividad paterna y de la relación difícil que une al pintor con las figuras de autoridad castradoras que ha conocido a lo largo de su vida. Dalí se adueña por completo las leyendas, sacándolas de su contexto tradicional y utilizándolas para “narrar su propia biografía a la luz del mito”²⁷⁸.

Además de este primer aspecto, el artista elabora una mitología del todo personal, basada por lo esencial en una técnica de reiteración de motivos cuidadosamente elegidos. Los elementos que mejor destacan por su frecuente repetición en la prolífica obra de Dalí son: los artefactos

²⁷⁸ Cf. Alessandro Del Puppo, *Dalí et le surréalisme, op. cit.*, p. 136: “raconter sa propre biographie à la lumière du mythe”.

monumentales, los bustos y las cabezas mutilados y/o deformados, las muletas, los cajones, las hormigas, los asnos muertos, los zapatos de mujer, la carne de gallina, los vasos de leche, los huevos fritos, los cipreses, las rocas costeras de Cadaqués, los maniqués, Gradiva, el gran masturbador y, sobre todo, el Ángelus de Millet. Las reapariciones constantes de estos objetos, que, por otra parte, provocan la cólera de Breton²⁷⁹, confieren al conjunto de las creaciones del ampurdanés un carácter necesariamente obsesivo, desde un punto de vista psicológico, y ritual, en una perspectiva más antropológica. En efecto, los mecanismos de reiteración facilitan el paso del objeto o de la acción reales al objeto o a la acción simbólicos, en otras palabras, el paso de la banalidad cotidiana al ritual, a la práctica simbólica fuente de regeneración individual o colectiva²⁸⁰. Se observa por lo tanto una extraña proximidad entre las nociones de repetición artística, de ritual y de mito en la obra de Dalí, puesto que el mito, en su definición histórica, original, remite precisamente a la idea de un rito, de un relato tradicional relacionado con una forma poética o plástica y circunstancias culturales y sociales específicas, encargado de dar sentido a una realidad y de explicitar los orígenes trascendentes de una sociedad²⁸¹, repetido incansablemente y transmitido de generación en generación. El propio pintor levanta sin quererlo el velo sobre esta coincidencia cuando escribe en *Confesiones inconfesables*:

además de la pajarita de papel hay otro objeto todavía en el cuadro daliniano de mi infancia: una muleta, que descubrí en el granero de nuestros amigos los Pichot. Al ver aquel instrumento por primera vez, lo elegí como mascota. Su extraña funcionalidad me sedujo y los materiales que la componían me atrajeron a ella. Me gustaba el trapo sucio que recubría la horquilla que sirve de soporte para la axila. Esta muleta encarnó para mí la autoridad, el misterio y la magia, y

²⁷⁹ En los números 12-13 de la revista *Minotaure*, Breton critica abiertamente el fenómeno de repetición y autoplagio que, en su opinión, caracteriza la producción artística daliniana: “en cambio [la influencia] de Dalí marca una declinación muy rápida. No podía ser de otra manera, dada en este la afición por gustar empujada hasta el paroxismo, que acarrea para él la necesidad de sobrepujar siempre sobre sus propias paradojas. [...] La profunda, la verdadera monotonía acecha ya la pintura de Dalí. A fuerza de ser tan quisquilloso con su método paranoico, observamos que empieza a volcar en un divertimento del orden de las *palabras cruzadas*” (mayo de 1939, p. 17: “par contre [l’influence] de Dalí marque un déclin très rapide. Il ne pouvait en être autrement, vu chez ce dernier le goût de plaire poussé au paroxysme, entraînant pour lui la nécessité d’enrichir sans cesse sur ses propres paradoxes. [...] Déjà la profonde, la véritable monotonie guette la peinture de Dalí. À force de vouloir raffiner sur sa méthode paranoïaque, on observe qu’il commence à verser dans un divertissement de l’ordre des *mots croisés*”).

²⁸⁰ Pedro Gómez García señala a propósito de la indisociabilidad del rito y del mito que “el rito se inscribe en manifestaciones sociales tales como la fiesta, la celebración, la ceremonia conmemorativa, ya sea coincidiendo con ellas o frecuentemente como su momento principal. Constituye, ante todo, una práctica, un mecanismo simbólico de la vida social, que, a escala general o sectorial, contribuye a la regeneración permanente o periódica de esa vida, a lo largo de las generaciones, mediante su repetición. [...] La estructura de los ritos es redundante, como la gramática. Utiliza la repetición, como parte del proceso ritual renovador de la sociedad. Marca la alternancia entre el tiempo ordinario y el tiempo extraordinario que regenera a aquél, repitiéndose cada vez que llega tal fecha del calendario, cada vez que ocurre tal situación o acontecimiento. Y la propia secuencia ritual se sirve de reiteraciones, como el desarrollo de una melodía o los movimientos de una danza. Si repetir es aprender, mediante su repetición maniática, semejante al comportamiento obsesivo, el rito, pese a su expresión de un desesperado deseo, enseña a conformarse con lo que está establecido, ya sea por el orden/desorden de este mundo, ya sea por las órdenes terminantes de una divinidad, transmitidas por sus representantes oficiales” (“El ritual como forma de adoctrinamiento”, *Gazeta de Antropología*, núm. 18, 2002, <http://www.ugr.es/~pwlac/G18_01Pedro_Gomez_Garcia.pdf>).

²⁸¹ Cf. Ute Heidmann, “Comment comparer les (r)écritures anciennes et modernes des mythes grecs?”, *art. cit.*, pp. 143-144; Claude Calame, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris, Hachette, 2000, contraportada.

me confirió una verdadera voluntad de poder. Me parecía que con ella iba a conocer la voluptuosidad de nuevos caprichos. La muleta ocupa todavía hoy en mi obra, en mi mitología, un lugar muy particular. Todo daliniano debería poseer su muleta personal como una varita mágica²⁸².

El objeto común adquiere, a través de su omnipresencia y, en consecuencia, de sus apariciones repetidas, un estatus de talismán, de mitema indispensable en la configuración mitológica de Dalí, así como en la elaboración de una trascendencia artística personal, misteriosa y mágica.

Esta mitificación de la producción artística encuentra además un respaldo indefectible en la personalidad misma del artista o, mejor dicho, en el personaje autocreado del pintor, que Ana Iribas Rudín considera la “obra máxima” de Dalí²⁸³, un personaje público excéntrico, excesivo, rebelde e imprevisible dotado de bigotes esculpidos y de una mirada enloquecida e hipnótica. De hecho, a lo largo de su vida el ampurdanés no deja de alimentar a toda costa su mito personal de artista y de genio, su programa de vida de “artista genial situado por encima de todas las contingencias y de todas las errancias, siempre fiel a su destino de excepción”: “Dalí se vuelve obra de arte de la misma manera que sus cuadros”²⁸⁴. Cada manifestación suya en público es una *performance*, un número cuidadosamente elaborado y puesto en escena con objeto de responder a las expectativas de los espectadores que conservan en mente la imagen del “estereotipo de la locura artística”²⁸⁵. Crea su propio mito y la fuerza de este es tal que queda atrapado en él y muere sin que hayamos podido saber quién era en realidad, quién se escondía tras la máscara legendaria, provocadora y seductora a un tiempo.

Ahora bien, los procesos de mitificación artística y personal que hemos observado hasta ahora en el universo daliniano, así como en la existencia y las publicaciones de Breton resultan ser singularmente afines con varios parámetros y características ya evocados de la obra y la personalidad pública de Tomeo. Teniendo en cuenta nuestros anteriores desarrollos que resaltan la forma máxima de autonomía del aragonés en las vertientes tanto económica como social, literaria y política de su carrera²⁸⁶, conviene insistir en el hecho de que esta independencia radical del escritor voluntariamente marginal, del defensor del arte por el arte, abre las puertas a un espacio infinito de autocreación, como bien demuestra Bourdieu²⁸⁷. Tomeo, igual que Dalí,

²⁸² Salvador Dalí y André Parinaud, *Confesiones inconfesables*, en *Obra completa*, Barcelona, Destino, vol. 2, 2003, p. 321. Cf. asimismo Enric Bou, *Dalicionario*, *op. cit.*, pp. 217-221.

²⁸³ Ana Iribas Rudín, “Salvador Dalí desde el psicoanálisis”, *Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 16, 2004, p. 39.

²⁸⁴ Cf. Jean-Antoine Diaz, “Salvador Dalí surréaliste par lui-même: archétype contre stéréotype”, en Henri Boyer (ed.), *Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène. Expressions artistiques*, tomo V, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 84: “artiste génial situé au-dessus de toutes les contingences et de tous les errements, toujours fidèle à son destin d'exception [...] Dalí devient œuvre d'art au même titre que ses tableaux”.

²⁸⁵ *Ídem*, p. 82. Cf. también Jesús Lázaro Docio, *op. cit.*, p. 12.

²⁸⁶ Cf. el capítulo 1., “Proemio. El caso Tomeo: presentación y problematización”.

²⁸⁷ Cf. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, *op. cit.*, p. 121.

aprovecha esta brecha y estas superficies vírgenes para imaginar e ir construyendo con el paso de los años un personaje público extravagante, impidiendo así el acceso a su verdadera personalidad, pero elaborando simultáneamente todos los ingredientes necesarios a la constitución de un mito personal duradero. La construcción tomeana, por cierto, no alcanza los extremos escandalosos del personaje daliniano, mas su existencia es innegable y, en pocas palabras, puede definirse como una amalgama de tosquedad, irrespeto de las reglas de urbanidad, altas exigencias gastronómicas, tono irónico, imaginación desbordante, obsesiones extrañas, enternecimientos repentinos, aislamiento y secreto casi absoluto sobre la vida privada del hombre y del escritor. El Tomeo-personaje, por las reacciones a veces violentas y la exasperación que suscitaba en la gente que lo frecuentaba, contribuyó así a metamorfosear al escritor público en una suerte de leyenda individual inmutable y misteriosa, siempre fiel a sí misma, conocida de todos como un reflejo de los personajes grotescos que salpican las creaciones literarias del aragonés, resistente a todo tipo de interpretación psicoanalítica y, en calidad de hombre de pluma, a todo análisis definitivo de su filiación textual.

Además, el carácter altamente reiterativo de sus obras en cuanto a la personalidad de sus entes de ficción, a sus modales expresivos y lingüísticos, a su condición de marginales, a objetos y entidades, a deformaciones o anomalías omnipresentes y a interrogaciones permanentes remite implícitamente al mecanismo de ritualización de la obra de arte antes señalado y, en consecuencia, a un fenómeno de mitificación de la escritura y de la producción global del artista. Las creaciones ritualizadas permiten así al autor, por sus repeticiones definitorias, imponerse como figura artística única e inimitable y atribuir un sentido trascendente a las nociones que aborda o, como mínimo, invitar al lector a buscar la trascendencia que determina, en un espacio extratextual de tipo filosófico, estas reiteraciones y los valores que procuran transmitir.

Pero más allá de estos aspectos que originan un mito tomeano personal, es la apropiación de mitos ajenos y los procedimientos de reescritura relativos a esta que constituyen el punto de encuentro más complejo entre la prosa del aragonés y las producciones mitificantes del surrealismo.

A modo de preámbulo al análisis de esta faceta poco estudiada de la obra de Tomeo²⁸⁸, es menester recordar algunos principios que suelen regir las reescrituras literarias del mito en general y las recuperaciones surrealistas de las leyendas en particular. Para empezar, cabe precisar que todos los artistas que deciden reciclar mitos más o menos antiguos, sean vanguardistas o no, proceden necesariamente a una verdadera reescritura de la materia mítica, que integra en esta sus propias preocupaciones y poética, como enfatiza Ute Heidmann:

²⁸⁸ Hemos publicado un artículo sobre el tema, artículo que inspira en gran medida las páginas que siguen: cf. Vania Maire Fivaz, "Javier Tomeo y el mito literario antiguo: modalidades y *enjeux* de una reescritura", *art. cit.*

cada representación de un mito [...], antigua o moderna, lleva las marcas más o menos explícitas de un acto de (re-)narración que puede definirse como una re-enunciación. Lleva asimismo las huellas de un destinatario al que se (re-)narra el mito. [...] el sentido del texto no reside en la historia o en la figura de Medea o de Orfeo *en ellas mismas*, sino que está producido por la nueva y particular manera de integrarlas en un dispositivo enunciativo y genérico específico y de hacer de ellas un personaje cada vez diferente, integrado en una puesta en intriga siempre nueva, en variaciones infinitas arregladas ante todo por las preocupaciones y la poética del re-enunciador²⁸⁹.

En otras palabras, la activación de los mitemas de una configuración mitológica o legendaria determinada depende en gran parte del *hic et nunc* del escritor, de sus circunstancias culturales, socio-políticas y espirituales, así como de su percepción individual de estas y de sus valores, de su filosofía de vida. Los surrealistas y Tomeo no escapan a esta regla y coinciden, a través de contextos que presentan determinadas confluencias —circunstancias políticas difíciles, cultura amordazada, sentimiento de lo trágico, enajenación del ser humano, predominio excesivo del racionalismo—, en su búsqueda constante de heterodoxia y, por lo tanto, en un carácter rebelde e independiente que impregna sus reescrituras respectivas.

En cuanto a las líneas de fuerza que determinan las revisiones surrealistas del mito, parten todas de la idea de que este constituye una herramienta fundamental porque se basa ante todo en el aprovechamiento de un imaginario todopoderoso e ilimitado. Tal concepción tiene como consecuencia una inflexión notoria en la utilización concreta del mito que, del estatus de referencia absoluta y trascendente, de contenido sagrado directamente relacionado con un ritual religioso²⁹⁰, pasa a la función de vehículo de una búsqueda/transmisión de valores, de novedad creativa y de libertad humana, fuera de todo dogmatismo y de toda referencia confesional. Evidentemente, este matiz esencial y esta actitud distanciada frente a la esfera de lo mítico facilitan el trabajo paradójico de mitización y desmitización²⁹¹ propio de las creaciones vanguardistas y más específicamente surrealistas en las que se concede espacio a la mitología. Los mitos y las leyendas son considerados, pues, como otros tantos “legado[s] cultural[es]” “capa[ces]

²⁸⁹ Ute Heidmann, “Comment comparer les (r)écritures anciennes et modernes des mythes grecs?”, *art. cit.*, p. 146: “chaque représentation d’un mythe [...], ancienne ou moderne, porte les marques plus ou moins explicites d’un acte de (re-)narration que l’on peut définir comme une ré-énonciation. Elle porte aussi les traces d’un destinataire auquel le mythe est (re-)raconté. [...] le sens du texte ne réside pas dans l’histoire ou dans la figure de Médée ou d’Orphée *en soi*, mais il est produit par la façon nouvelle et particulière de l’insérer dans un dispositif énonciatif et générique spécifique et d’en faire un personnage chaque fois différent, inséré dans une mise en intrigue toujours nouvelle, dans des variations infinies réglées avant tout par les préoccupations et la poétique du ré-énonciateur”.

²⁹⁰ Nos referimos aquí al rol primitivo que los mitos desempeñaban, por ejemplo, en el mundo grecorromano o en las tribus amerindias.

²⁹¹ Annette Tamuly utiliza esta terminología en *Le surréalisme et le mythe* (*op. cit.*, p. 8 *passim*: “mythisation” y “démithisation”). Para mayor comodidad, la usamos como sinónimo de ‘mitificación’ y ‘desmitificación’, aunque algunos críticos prefieren establecer una diferencia entre estos vocablos, subrayando el carácter voluntario de la mitificación y el aspecto involuntario de la mitización (*cf.*, por ejemplo, Joël Bienfait, *Le croyant Kafka*, Tampere, Atramenta, 2011, p. 200).

de revivificar el mundo imaginario del hombre de hoy”²⁹² y de difundir simultáneamente nuevos valores y una renovada noción de trascendencia.

Sin embargo, no hay veneración de la tradición en la actitud de los surrealistas, sino más bien provocación, desvío y deseo de perversión a través de la burla y la ironía o, como asevera Tamuly al analizar la posición de Breton al respecto, a través de una auténtica “empresa de limpieza”²⁹³. La especialista explica acerca del surrealismo y de su relación ambigua con el mito que se puede observar un constante “trastrocamiento del mito en beneficio de su expresión paródica”²⁹⁴ y que “el hombre de hoy percibe generalmente el mito saludándolo con una carcajada”²⁹⁵. Ahora bien, como constataremos a continuación, las recuperaciones de mitos y leyendas que Tomeo propone en sus obras responden perfectamente a tales postulados.

Ante todo y a modo de contextualización, nos parece importante recordar que el escritor aragonés poseía una sólida educación clásica y un profundo conocimiento de los autores griegos y latinos, así como del universo legendario medieval y renacentista. Su prosa nos facilita numerosas pruebas de ello mediante alusiones frecuentes a fuentes clásicas o a episodios y personajes archiconocidos, tales como el diluvio, el Juicio final, el vampiro o la Edad de oro. La crítica suele notar la presencia de tal erudición²⁹⁶, pero sin prestar la debida atención a la utilización innovadora e inesperada de distintos mitos que el autor propone en sus textos.

En efecto, no es raro que Tomeo recurra al material mitológico y legendario, esencialmente en sus novelas y su pieza de teatro y muy a menudo de manera fragmentaria, razón por la cual es conveniente hablar de reescrituras parciales del mito en su obra. En cuanto a sus textos breves – cuentos y microrrelatos– rebosan de referencias a tales contenidos pero su extensión limitada no permite hablar de auténtica reescritura y confina el fenómeno al papel de alusión erudita. De lo que se deduce que el relato legendario constituye, más que el punto de partida de las creaciones tomeanas, un elemento imprescindible reclamado por una temática básica previamente determinada. En *La máquina voladora*, por ejemplo, se menciona explícitamente la historia de Ícaro y se la transpone a la situación comprometida de un inventor perseguido por el Tribunal de la Inquisición por haber cometido la osadía de idear un artefacto provisto de alas. Sin embargo, el

²⁹² Cf. Annette Tamuly, *op. cit.*, p. 10: “legs culturel” “capable de revivifier l’imaginaire de l’homme d’aujourd’hui”.

²⁹³ *Ibidem*: “entreprise de nettoyage”.

²⁹⁴ *Ídem*, p. 52: “détournement du mythe au profit de son expression parodique”.

²⁹⁵ *Ídem*, p. 58: “l’homme d’aujourd’hui perçoit le mythe le plus souvent en le saluant d’un éclat de rire”.

²⁹⁶ Cf., por ejemplo, Juan I. García Garzón, “Javier Tomeo pone en pie de paz a las heroínas griegas en *Los bosques de Nix*”, *ABC*, 3 de julio de 1994, p. 105. A modo de ilustración, podemos citar los intertextos explícitos e implícitos que aparecen en *La máquina voladora*: la Biblia; *El ente dilucidado* de Antonio de Fuentelapeña; los bestiarios medievales; el *Physiologos*; *De bestiis et aliis rebus* de Hugues de Fouilloy; tratados de demonología y angelología; el Corán; *Ética a Nicómaco* y *Ética a Eudemo* de Aristóteles; *Epigramas* de Marco Valerio Marcial; *Summa theologiae* y “Adoro te devote” de Tomás de Aquino; Ignacio de Loyola; *Les splendeurs de la foi* de François Napoléon Marie Moigno; Boecio; *La lógica en veinte lecciones* de Juan Nepomuceno Gil; el refranero popular español; san Agustín; *El camino del Sufi* de Idries Shah; Séneca; leyendas populares como la de San Dunstan; *El proceso* de Kafka; *Catalinam oratio prima* de Cicerón; Nikolai Karamzín; *Le mystère des cathédrales* de Fulcanelli.

mito antiguo no es el blanco principal del autor, sino que, al contrario, sirve de argumento en una reflexión sobre los límites de la libertad en nuestra sociedad, reflexión que forma la base temática y filosófica de la novela. Tomeo invoca por lo tanto la desventura del joven Ícaro porque encarna e ilustra de forma universal, o casi, los problemas del incumplimiento de las normas, del orgullo babélico y de la indolencia humana.

No obstante, ello no impide que el autor tenga una visión precisa del mito y de su utilización en la creación literaria, como bien da a entender el microrrelato titulado “El regreso de Jonás”, publicado en la miscelánea de textos breves *Los nuevos inquisidores*²⁹⁷. Esta fábula alegórica acoge al fantasma del personaje bíblico de Jonás, que se le aparece a un individuo mientras está escrutando el cielo nocturno en busca de un satélite recién puesto en órbita. El hombre, valiéndose de sus capacidades razonadoras y sus conocimientos de simbología, explica al avatar de Jonás que, después de todo, su historia no es más que una hermosa ilustración del perfeccionamiento y la individuación de un alma inmortal. Se refiere implícitamente a una conjunción de las tradiciones islámica y cabalística que quiere que

la entrada de Jonás en la ballena [sea] la entrada en el período de oscuridad, intermediario entre ‘dos estados o dos modalidades de existencia’ (Guénon). Jonás en el vientre de la ballena, es la muerte iniciática. La salida de Jonás, es la resurrección, el ‘nuevo nacimiento’²⁹⁸.

El personaje da por lo tanto una interpretación iniciática al mito bíblico y atribuye a la figura animal de la ballena una función psicopompa. Añade a este análisis que cada leyenda “pertenece al folklore universal” (188) y que “el colorido del mito varía según el pueblo y la época, pero el contenido permanece invariable” (189), sin percatarse de que el satélite que tanto tarda en aparecer delante de la constelación de Andrómeda, comido por una suerte de monstruo negro, la inmensidad intersideral, quizás se convierta, con el paso del tiempo, en una mera alegoría de la muerte iniciática y del renacer humanos.

Por medio de esta parábola, Tomeo nos indica así que el mito en sí solo existe, y desde siempre, a través de sus metamorfosis, múltiples interpretaciones y transposiciones, y que cada recuperación de la historia implica varias modificaciones, opinión que se hace eco del dictamen general de los mitólogos, arriba mencionado. Dicha idea se halla corroborada por una imagen que surge en la antepenúltima página de *La máquina voladora*:

la campana vuelve a sonar gravemente y un extraño viajero, llegado a la catedral desde lejanas tierras, trata ahora de descifrar el enigma que le propone el gran rosetón de la fachada principal, orientado hacia el sol poniente. Ese viajero sabe muy bien que ahí, en la resplandeciente rueda, se encierran todos los secretos

²⁹⁷ Javier Tomeo, *op. cit.*, pp. 185-189.

²⁹⁸ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 102: “l’entrée de Jonas dans la baleine [soit] l’entrée dans la période d’obscurité, intermédiaire entre ‘deux états ou deux modalités d’existence’ (Guénon). Jonas dans le ventre de la baleine, c’est la mort initiatique. La sortie de Jonas, c’est la résurrection, la ‘nouvelle naissance’”.

del jeroglífico alquímico del tiempo exacto que se necesita para conseguir la cocción de la materia filosofal²⁹⁹.

Este símbolo de la rueda, de origen alquímico, sorprende en un contexto inquisitorial, pero es fundamental. En efecto, en este punto del relato, el inventor condenado ha logrado escapar y la mayoría de los miembros del Tribunal ha perecido. La rueda, emblema de la circularidad del tiempo y de la regeneración, así como “vehículo cratofánico que va y viene entre el cielo y la tierra, uniendo lo divino con lo profano”³⁰⁰, está allí para recordarnos que el repudio del soñador, del revolucionario, es susceptible de repetirse al infinito, aun hoy en día —aunque la ficción tomeana acaba con una nota optimista—, y que, en cualquier contexto que surja el mito, es revelador de fuerzas potentes y ocultas, de un inconsciente de la raza humana que hunde sus raíces en un universo espiritual. Así pues, el mito conserva toda su vigencia: por un lado, los eternos baches y limitaciones del género humano parecen facilitar sus reescrituras y, por otro lado, su naturaleza casi mística y fundamentalmente auténtica hace de él una herramienta cuya actualidad nunca se pone en entredicho.

Sin embargo, a modo de contrapunto a estas observaciones, es importante mencionar el preámbulo que Tomeo antepone a su única pieza de teatro, *Los bosques de Nyx*. En este breve prólogo, el escritor anticipa y plasma, tal como solían hacerlo los dioses en la tragedia griega, los *enjeux* de la obra³⁰¹. También sitúa a sus heroínas en un espacio oscuro, antes de agregar una conclusión muy instructiva en la que se confiesa culpable de anacronismo y manipulación y pide indulgencia a Dios. Termina expresando su respeto incondicional por las figuras míticas, pero asimismo por los autores clásicos que las magnificaron:

que Dios nos perdone, pues, [...] por el atrevimiento que supone [...] poner nuevas palabras en labios de personajes tan egregios como Hécuba, Helena, Lisístrata, Casandra, Clitemnestra, Andrómaca, Penélope, Electra, Calónica, Lampitó, Mirrina e Ifigenia. La verdad es que ninguna de ellas me necesitaba para conservar intacta su inmortalidad. Me queda sin embargo el consuelo de suponer que ellas, desde sus altísimos palacios, ni siquiera hayan advertido mis humildes manipulaciones, llenas, eso sí, de buenos deseos y de respeto por Esquilo, Sófocles, Eurípides y Menandro³⁰².

Así se afirma toda la ambigüedad de la relación tomeana con el mito, una ambigüedad que pretende ser una hábil mezcla de deferencia y subversión hacia los relatos y los personajes emblemáticos del pasado mítico y que recuerda las recuperaciones equívocas del surrealismo, unas veces mitificantes, otras, desmitificantes.

²⁹⁹ *Op. cit.*, pp. 163-164.

³⁰⁰ Cf. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 829: “véhicule kratophanique qui va et vient entre ciel et terre, unissant le divin et le profane”.

³⁰¹ Se observa un fenómeno similar en el “Exordio” a *Fedra*, de Miguel de Unamuno, una obra publicada en 1921 pero cuya escritura se remonta a 1910.

³⁰² Javier Tomeo, *Los bosques de Nyx*, Zaragoza, Xordica, 1995.

Ahora bien, el mito ocupa en las producciones literarias de Tomeo un lugar muy específico, ya que recuerda en su funcionamiento el uso que el aragonés propone de un conjunto de herramientas sacadas de la tradición³⁰³ –refranes, estereotipos lexicalizados y datos enciclopédicos–, que se complace en rescatar y reciclar con objeto de adaptarlas al mundo de hoy. Los mitos reformulados en las obras del escritor se diferencian sin embargo de estas en cuanto a su funcionalidad y su complejidad, bastante alejadas del estatus a veces parasitario que los refranes, las expresiones y las definiciones suelen ocupar en el lenguaje y los pensamientos de sus personajes y narradores.

Y pese a que siempre se trata de reescrituras fragmentarias, alusivas, los contenidos míticos y legendarios se multiplican en las creaciones del autor³⁰⁴. Prueba de ello son, entre otros, los títulos siguientes: *La agonía de Proserpina* (1993), que se inspira en la historia de Proserpina y Plutón; *La máquina voladora* (1995), que, como hemos dicho, adapta el mito de Ícaro; *Los bosques de Nyx* (1995), que reflexiona a partir de la situación de Penélope, abandonada por su esposo guerrero, Ulises, o aún *Pecados griegos* (2009), que reproduce parcialmente la configuración mitológica de Fedra, Teseo e Hipólito.

Pero Tomeo no se limita a la Antigüedad clásica: de hecho, se vuelca también hacia los relatos medievales, tal como demuestran de manera convincente sus reescrituras del bestiario cristiano, en *Bestiario* (1988) y *El nuevo bestiario* (1994). Tampoco duda en completar el mito grecolatino con argumentos medievales, renacentistas o barrocos. Es así como *La máquina voladora*, además de las referencias a Ícaro, se nutre asimismo de un tratado extraño, “Si el hombre puede artificiosamente volar”, redactado por el capuchino zamorano fray Antonio de Fuentelapeña en 1676³⁰⁵. Y el autor no olvida los mitos más modernos, a semejanza de Don Juan, implícitamente reciclado en la novela titulada *El cazador de leones* (1987), y de Frankenstein, que es objeto, en relación estrecha con la historia de Prometeo, de su última obra publicada en vida, *Constructores de monstruos* (2013).

El abanico temático y periodológico es, como bien se ve, amplio y resulta fundamental entenderlo, en nuestra opinión, como una manifestación entre muchas de la práctica de la reescritura en la obra de Tomeo. Se impone por lo tanto señalar un paralelo entre el surgimiento

³⁰³ En esta perspectiva, cabe repetir que el primer libro publicado por Javier Tomeo, en colaboración con Juan María Estadella, en 1963, versa exclusivamente sobre brujería y superstición, lo que constituye un indicio revelador de su marcado interés por determinadas expresiones de la tradición.

³⁰⁴ Proponemos al lector en el Apéndice una síntesis ordenada de la presencia del mito y de la leyenda en las obras de Tomeo (cf. punto 7.1.7.).

³⁰⁵ Tratado publicado en la cuarta sección de Antonio de Fuentelapeña, *El ente dilucidado. Discurso único, novísimo, que muestra hay en la naturaleza animales irracionales invisibles, y cuáles sean*, Madrid, Imprenta Real. Recogido en Alfonso Reyes, *Obras completas*, tomo VI, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 306-317.

repetido del mito en este autor y el proceso mismo de la creación literaria, que numerosos artistas concuerdan en definir como

un trabajo incesante de pillaje, repetición, descomposición-recomposición y transformación de formas o de ficciones antiguas en nuevas, en otras palabras, [como] un trabajo de reescritura-subversión de la herencia con vistas a lo desconocido³⁰⁶.

Esta descripción coincide, por otra parte, con la presentación ya citada que Tomeo hacía de su propia conducta literaria, que consideraba como una suerte de succión vampírica, como una tarea de selección y devoración continua, así como de devolución de un material metamorfoseado por la labor de una retina esperpéntica³⁰⁷.

El trabajo que Tomeo, así como los surrealistas³⁰⁸, efectúan sobre el material mitológico funciona, pues, como una *mise en abyme* de su propia escritura: tanto el mito como la novela, y muy particularmente la novela tomeana, son intrínsecamente reescrituras, lo que implica, en primer lugar, que no nacen *ex nihilo* y, en segundo lugar, que conllevan casi necesariamente una forma de subversión sin la cual perderían el rótulo de “creación” —ya que toda reescritura privada de distancia crítica no es más que un plagio o una mera artesanía, y no un arte verdadero—. En otras palabras, se observa en nuestro escritor una práctica constante de la repetición desviada³⁰⁹ que confiere al conjunto de su obra un carácter resueltamente palimpséstico. Paralelamente al mito reciclado, hemos comentado en páginas anteriores los fenómenos de reiteración léxica y temática y desmenuzando su función ritual, pero es asimismo importante subrayar que el procedimiento de descontextualización que permite la reescritura subversiva es exactamente similar, tanto para la leyenda como para los refranes populares y las expresiones lexicalizadas. A la transposición de los nobles y trágicos universos míticos a realidades contemporáneas sumamente soeces le corresponde el uso de una determinada sabiduría popular en entornos absurdos, inverosímiles o inmorales que la ridiculizan y le quitan el lustre acumulado por las utilidades tradicionales seculares.

³⁰⁶ Traducimos aquí a la escritora suiza Sylviane Dupuis (cf. “Surgissement/détournement de mythes dans la pratique poétique”, en Ute Heidmann (ed.), *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, Lausanne, Payot, 2003, p. 65: “un incessant travail de pillage, de répétition, de décomposition-recomposition et de transformation de formes ou de fictions anciennes en nouvelles, c'est-à-dire de réécriture-subversion de l'héritage en vue d'un inconnu”).

³⁰⁷ Pensamos en las declaraciones que aparecen en las entrevistas concedidas a María Ángeles Cabré (*art. cit.*, p. 12) y Antón Castro (*op. cit.*, p. 84).

³⁰⁸ Es evidente que esta observación se aplica no solo a los surrealistas y a Tomeo, sino también a todos los artistas que deciden sumirse en un proceso de reescritura del mito.

³⁰⁹ Véanse al respecto los estudios pormenorizados llevados a cabo por Sylvie Fournié-Chaboche. Alcanza tales proporciones el fenómeno de la repetición en la obra de Tomeo que Hans Felten llega a cotejar al aragonés con el Gustave Flaubert del *Diccionario de las ideas recibidas* (cf. “Javier Tomeo o El diccionario de las ideas recibidas”, en Hans Felten y Ulrich Prill (eds.), *Juegos de la interdiscursividad. Actas de la sección VII del Hispanistentag 1995 (Bonn): Narrativa española contemporánea en el contexto europeo. Relaciones interdiscursivas*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1995, pp. 117-123).

Parece por lo tanto natural que el mito aparezca en las creaciones de Tomeo, del mismo modo que se manifiesta en el mundo de Dalí, como una forma abierta, sin contenido fijo y predeterminado, desprovista de inmanencia, como una suerte de “nebulosa” heteróclita que no se deja encerrar en un horizonte de expectativas preestablecido. Los contextos de enunciación respectivos de ambos artistas –contexto cultural, socio-histórico, epistemológico e ideológico– les obligan a una reapropiación de la materia y, en consecuencia, a la elaboración de sentidos que sean nuevos respecto a los de las tradiciones anteriores, en adecuación con realidades palpables. ¿No aseveraba Marguerite Yourcenar que los mitos “no son nada si no nos siguen familiarmente en todas las circunstancias de la existencia” y que “los griegos mismos ponían en ellos sus alegrías y paradojas”³¹⁰? Tanto los surrealistas como Tomeo ejemplifican esta capacidad de adaptación intrínseca del mito, su dinamismo natural, y su propia necesidad personal de adueñarse contenidos determinantes de la identidad y lo inconsciente colectivos.

Dicho esto, conviene ahora examinar en qué medida y cómo el escritor aragonés reinventa, reorienta y resemantiza los mitos para que funcionen como espejos –no exentos de convexidad, cabe admitirlo– de su época y cultura, observación que llevaremos a cabo mediante el análisis de dos novelas, *La agonía de Proserpina* y *La máquina voladora*, así como de su obra de teatro, *Los bosques de Nyx*. Estas tres reescrituras se centran en leyendas de la Antigüedad grecorromana y nuestra elección se encuentra motivada por el deseo de proporcionar un enfoque significativo en el cotejo de la obra tomeana con el movimiento surrealista, cuyas preferencias se encaminan ante todo hacia mitos primitivos de origen temporalmente muy alejado.

En *La agonía de Proserpina*, el lector descubre enseguida que el mito³¹¹ pierde su caracterización geográfica y su función de historia de los orígenes de tipo cósmico, dos aspectos que eran cruciales en sus versiones antiguas. La Proserpina y el Plutón tomeanos, transfigurados en la novela en una Anita que trabaja de carnicera en un supermercado y un Juan con aspiraciones de escritor, son seres mediocres y frustrados sin verdadera perspectiva de porvenir, arquetipos del

³¹⁰ Marguerite Yourcenar, *Qui n'a pas son Minotaure?*, en *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, p. 177: “ne sont rien s'ils ne nous suivent familièrement dans toutes les circonstances de la vie [...] les Grecs eux-mêmes y mettaient leurs gaités et leurs paradoxes”.

³¹¹ La leyenda de Proserpina goza de una larga tradición de reescritura en Europa y más específicamente en España, como bien demostró María Dolores Castro Jiménez en su tesis doctoral, *El mito de Proserpina: fuentes grecolatinas y pervivencia en la literatura española* (Madrid, Universidad Complutense, 1991). Los elementos principales, o invariantes, de las versiones primitivas del mito antiguo son estos: Proserpina –Perséfone para los griegos–, la hija espléndida de Ceres y Júpiter, fue raptada por Plutón –Hades– mientras estaba cogiendo flores. Su madre, desesperada, la buscó en toda la tierra durante días y noches, en vano. De vuelta a su hogar, se enteró del nombre del secuestrador y exigió de Júpiter que Proserpina volviese de los Infiernos. Júpiter le concedió este favor, con la condición de que la muchacha no hubiese comido nada aún procedente del antro de Plutón. Dado que Proserpina ya había tragado algunas pepitas de granada, fue condenada a permanecer la mitad del año al lado del dueño de los Infiernos, antes de poder reunirse con su madre. Sus pasos cíclicos y regulares de la sombra a la luz, de los Infiernos a las laderas del Etna o a Tracia, hicieron de ella la diosa de las estaciones, de la transición del frío otoñal e invernal al calor primaveral y estival.

ciudadano medio que parecen erigirse como una respuesta elocuente a las palabras del protagonista de Benjamín Jarnés:

el mito es algo inexorable. Si un dios o un subdios quieren volver a saltar a la tierra, desde el fondo de incógnitas mansiones, ¿quién puede impedirlo? Saltarán por encima o por debajo de toda cautela civil y de toda censura eclesiástica. Los dioses están siempre aquí a unos kilómetros o a unos pasos, y, de vez en cuando, graciosamente, nos tocan en el hombro, nos hacen volver la cabeza, se nos muestran bajo un disfraz de chófer, de gañán o de mecanógrafa. [...] Estamos rodeados de Antígonas y de Edipos, de Narcisos y Junos. Nos acosan los silfos, los gnomos, las ondinas... La tierra es una deficiente copia de los cielos. Por ella –y por el mar y por el aire– van y vienen disfrazados los dioses y subdioses, héroes fallidos, mitos alguna vez mejorados³¹².

Como veremos a continuación, Anita y Juan encarnan perfectamente esta idea de subdioses, de divinidades maltratadas y humanizadas por completo, degradadas hasta el punto de exteriorizar pensamientos viles y vulgares pero, no obstante, evocadoras de realidades que formaban parte de las versiones más primitivas de su mítica historia. Sus nuevas identidades “deficientes” vienen además acompañadas por una deslocalización y un mecanismo de des-trascendentalización determinantes: en efecto, de las laderas bucólicas del Etna³¹³ y los misterios de Eleusis, han emigrado, en la prosa tomeana, a una urbe contemporánea cualquiera y a la puesta en escena de una relación de fuerzas entre dos antihéroes que roza la psicopatía y rebosa de bajezas³¹⁴. Tal transposición o transcontextualización abrupta le permite al escritor aragonés afirmar sin lugar a dudas su búsqueda de universalidad, pero más aún su afán por usar el mito para alcanzar la comprensión íntima de la persona humana.

Se observa por lo tanto en *La agonía de Proserpina* una interiorización del mito o, para decirlo con palabras de Jean-Pierre Sarrazac, una “‘insularización’ [de este] en la psique del personaje”³¹⁵. Así pues, la configuración mitológica original puede perfectamente, según la intención del autor, verse fragmentada y “esencializada” a voluntad, en la medida en que posibilite cierta profundización en las honduras del inconsciente individual, en la psicología del alma humana, lo que constituye un punto de encuentro suplementario con las preocupaciones fundamentales de los surrealistas. El recuerdo de Proserpina y Plutón ya no le presta ayuda al lector para descifrar los jeroglíficos del universo circundante, sino que problematiza explícitamente ante sus ojos

³¹² Benjamín Jarnés, *El profesor inútil*, Domingo Ródenas de Moya (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 97-98.

³¹³ Véanse las versiones de Ovidio (*Metamorfosis*, libro V, vv. 385 y ss.; cf. Ovidio, *Metamorfosis*, Antonio Ramírez de Verger (ed.), Madrid, Alianza, 2007) y Claudiano (*El rapto de Proserpina*, libro II, vv. 71 y ss.; cf. Claudien, *Le rapt de Proserpine*, Jean-Louis Charlet (ed.), Paris, Les Belles Lettres, 1991) que, pese a la presencia de elementos premonitorios del secuestro, ofrecen imágenes dignas de un *locus amoenus*.

³¹⁴ Radica en esto una conexión innegable con el comentario de Grégory Coste sobre la “degradación de la materia mitológica”: “[no] les molesta a los vanguardistas ir transformando la consistencia de los mitos para maltratarlos, subvertirlos, humanizarlos, encarnarlos en un contexto actual donde viven las peripecias de los hombres modernos, muy lejos del *illud tempus* de una mitología fundacional y atemporal” (*art. cit.*, pp. 45 y 48, respectivamente).

³¹⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989, p. 11: “‘insularisation’ [...] dans la psyché du personnage”.

varios aspectos inherentes a la condición del Hombre. De hecho, no es pura casualidad que Anita-Proserpina y Juan-Plutón se hallen aislados de toda confrontación con adversidades exteriores, reclusos en un pisito durante una noche calurosa del verano. El seductor perverso encierra a su amante e inicia con ella un cruel juego de manipulación, haciéndole creer que lo que viven ya está escrito en su última novela y que esta acaba con la muerte de la mujer traidora. A través de este *huit clos* asfixiante, el autor nos muestra que sus protagonistas son víctimas de cataclismos interiores. Sin caer, pese a todo, en una interpretación psicoanalítica del mito, concentra su atención en todo lo que está relacionado con el ámbito de la pulsión o, como explica Juan, con “lo que está dentro de nosotros y, en cierto modo, no podemos dominar”³¹⁶. La pareja Anita-Juan sirve por lo tanto de soporte al análisis de la expresión de lo pulsional y de sus consecuencias en el prójimo, lo que no significa que el contenido del mito antiguo se haya dejado por completo de lado. Todo lo contrario: Tomeo se inspira efectivamente en la psicología de los personajes ovidiana y claudiana y prosigue a su manera el esfuerzo de humanización emprendido por Claudiano: el Juan contemporáneo comparte con Plutón un cierto “mantillo psicológico”, que consta de los sentimientos de soledad, fracaso y agravio, del anhelo por tener descendencia y de la violencia, pero padece trastornos modernos de la personalidad, tales como el sadismo, la celotipia y el vampirismo, y resulta que es un maestro inquietante de la manipulación. Por esta razón nunca le faltan ideas descabelladas a la hora de encontrar pretextos para atemorizar a su interlocutora: entre otras cosas y acciones, le habla de fantasmas retornantes que ocupan la casa de enfrente (53); menciona un crimen atroz que tuvo lugar en su edificio (55) y figuras masculinas que sueñan con acuchillar a sus mujeres (58); saca cuchillos en la mesa (65); hace llamadas telefónicas anónimas desde una cabina (91); habla de glóbulos rojos (101), de descuartizamientos (131) y de sátiros calvos (144); aprieta la garganta de Anita (160); amenaza con tirarla por la ventana o dejarla matar por un francotirador (161) y, para terminar, le trae el cesto de la “serpiente justiciera” (185).

El cotejo entre el Plutón mítico y el Juan contemporáneo nos enseña, pues, que el retrato psicológico del personaje se vuelve más complejo. Este mecanismo viene subrayado por lo que podríamos considerar “emanaciones” de los mundos respectivos del dios antiguo y de su reencarnación tomeana, que son esencialmente materiales para Plutón —oscuridad, caballos poderosos y hedor repulsivo— pero incorpóreas y ficticias para Juan —fantasmas, historias misteriosas de crímenes sórdidos, sueños peligrosos e ilusiones de los sentidos—. Esta diferencia acentúa el fenómeno de insularización y psicologización que acabamos de mencionar.

³¹⁶ Javier Tomeo, *La agonía de Proserpina*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 113. Usaremos siempre esta edición.

En cuanto a Anita, igual que su antepasado Proserpina, se caracteriza por una ingenuidad y belleza física que atraen irremediabilmente al protagonista masculino y llegan incluso a provocar el despliegue *in crescendo* de sus obsesiones y perversidades. Sin embargo, ha desaparecido su aura virginal, sustituido por actitudes sexualmente provocadoras, limitaciones intelectuales y una vulgaridad no disimulada. Las coronas de flores que engalanaban la pureza de las deidades se han metamorfoseado en “una falda estampada de flores rojas, amarillas, verdes y azules” (9) desprovista de toda originalidad³¹⁷.

En la novela de Tomeo, el encuentro de estos seres mediocres permite, no obstante, profundizar, como hemos visto, en determinados mecanismos, tales como la presión psicológica o el placer sádico de la crueldad. Pensamos que en esto se conserva el carácter inicialmente mortífero del mito, pero con una clara focalización en la interioridad y el enfrentamiento dialógico, interpersonal, de los protagonistas. Por otra parte, varios argumentos apoyan esta idea de continuidad entre las versiones del mito propuestas por Claudiano y Tomeo. Entre ellos, cabe mencionar las alusiones paralelas, a lo largo de ambos textos, al color rojo y la sangre, que funcionan como otros tantos presagios simbólicos de la tragedia. Es asimismo llamativo el parentesco que existe entre la terminología guerrera del mito latino y las sutilezas del combate verbal y psicológico que opone Juan a Anita.

Además, como bien indica el título de la obra, a Tomeo le interesa la “agonía”³¹⁸ del personaje femenino más que el rapto en sí. Por este motivo se centra en el cúmulo de argumentos inventados por Juan para asustarla e infundirle sentimientos de culpabilidad, un cúmulo que desemboca en el extremo de someterla a la prueba de una “serpiente justiciera” que el literato le presenta mentirosamente como venenosa. De ahí la hipótesis conclusiva de la novela: “puede, en efecto, que me la encuentre muerta pero, en todo caso, será de miedo” (187).

Cabe completar estas observaciones con un breve análisis de la *mise en abyme* metaliteraria que Tomeo ofrece en esta novela³¹⁹ y que constituye, según nuestro parecer, otra faceta reveladora del proceso de subversión del mito clásico. Al poder antiguo de los dioses le sustituye en la obra del aragonés la potencia extraña de una ficción que el protagonista ha supuestamente escrito en unos días y que le dicta a la realidad cómo evolucionar. Así, los personajes “de carne y hueso” –la Anita y el Juan del primer nivel de la ficción– reproducen, por coincidencias misteriosas, las acciones de sus sosias ficticios –la Anita y el Juan de la novela escrita por el Juan-narrador– y el

³¹⁷ Cf. asimismo la página 155 de la novela, en la que Juan afirma que la flor del azahar, “flor de la castidad y de las doncellas, es decir, [...] flor de las vírgenes”, no puede ser la de Anita.

³¹⁸ Sustantivo que Tomeo parece usar sin referencia a su acepción etimológica griega, puesto que predomina en el personaje de Anita una cierta pasividad frente a los ataques de Juan.

³¹⁹ Fenómeno estudiado por Anthony Percival en “El autor como fingidor en *La agonía de Proserpina* de Javier Tomeo”, *Romance Quarterly*, vol. 44, núm. 2, 1997, pp. 119-124.

escritor fracasado se deleita en poner de relieve la fragilidad surrealista de las fronteras entre su ficción y la realidad, para que su interlocutora tome conciencia de que el final trágico de la novela será también el final real de su propia existencia.

A esta reduplicación de los niveles diegéticos y a las consecuentes superposiciones³²⁰ se agregan alusiones frecuentes a la metáfora de la vida como un triste papel que le toca a cada uno representar en un gran teatro porque el sino así se lo impone³²¹. Este motivo se une al anterior e invita al lector a ver más allá del comentario metaliterario y a percibir paulatinamente la fuerza alegórica del relato. A través de Anita se evoca así implícitamente la relación compleja del ser humano con su destino escrito de antemano y la eventualidad de que el Hombre, mediante un trabajo de autosugestión, vaya conformando su propia existencia con ese hado, sea este funesto o dichoso. Si Proserpina sellaba su destino bordando un tapiz que representaba el fin del caos primitivo y la armonía de las zonas cósmicas³²², Anita remata el suyo cerrando la trampa de sus sentimientos y emociones. Por medio de un astuto *tour de force*, Tomeo nos encamina, pues, hacia la transcontextualización degradante para remitirnos aún más eficazmente, al fin y al cabo, a la problemática metafísica de la existencia o inexistencia del libre albedrío. Lejos de él, por lo tanto, la idea de una reescritura del mito superficial y vulgarmente humillante, tal como hubiésemos podido creer en un primer momento.

Volvemos a encontrar en esto una de las características de los reciclajes surrealistas del mito antiguo: la leyenda maltratada y bajamente humanizada tiene que creerse en la obligación, en primer lugar, de provocar y desafiar al lector/espectador y, en segundo lugar, de encaminarlo hacia una nueva visión del ser humano o, como mínimo, hacia un cuestionamiento del lugar de este en el universo.

Pero volvamos a la técnica de transcontextualización practicada por Tomeo y veamos cómo se concreta en una de las pocas novelas de Tomeo históricamente situadas, *La máquina voladora*.

En esta narración sombría que tiene por antecedente el cuento “El artefacto”³²³, publicado seis años antes, el autor propone una construcción del tiempo muy hábil, que podríamos cotejar con un millojas de épocas. Ubica el presente de la acción en el período de esplendor de la

³²⁰ Juan, como ya hemos señalado en un capítulo anterior (cf. 5.2., “Alucinaciones, choques de perspectivas y provocaciones”), tiene una gran sensibilidad a las superposiciones de toda índole y opina que realidad y ficción se superponen “como un cuerpo a su sombra” (44). Cf. también las páginas 64, 79, 127-128 y 135 de la novela. Las confusiones entre los distintos órdenes de realidad –realidad, ficción, mundo onírico, sueños–, con las que parece divertirse mucho el protagonista, quizás constituyan un recuerdo lejano e invertido de la preocupación grecolatina por el orden y la estabilidad del universo, de los mundos de arriba y abajo, de la luz y las tinieblas, un guiño surrealista provocativo e irónico a nuestra necesidad humana de delimitaciones artificiales.

³²¹ Cf. pp. 148, 154, 159 y 168.

³²² Cf. Claudiano, *op. cit.*, libro I, vv. 246 y ss.

³²³ Cf. Javier Tomeo, “El artefacto”, en AA. VV., *El fin del milenio*, Barcelona, Planeta, 1990, pp. 137-164. El análisis que sigue recupera elementos ya presentados en el capítulo 4.5., “Cuando la lógica se muerde la cola”, y los completa gracias a la orientación específica de la reescritura del mito.

Inquisición, a finales del siglo XVII. Esta fecha aproximada se deduce fácilmente de la presencia de un personaje llamado “Fray Froilán”, “el Dominico”, que evoca al confesor y exorcista del rey Carlos II, fray Froilán Díaz de Llanos, muerto en 1709³²⁴, así como de la referencia didascálica que inicia el relato: “*Tribunal de la Santa Inquisición reunido en la Sala de Sentencias del castillo de P.*” (9).

En cuanto al “sueño icario”, se menciona en una lista cronológica de tentativas de volar pertenecientes al pasado³²⁵. Tal visión casi historicista del mito es lo suficientemente rara como para ser subrayada; presenta de hecho la leyenda helena como uno de los primeros episodios de una larga serie de inventos (seudo)científicos y de relatos fabulosos, permitiendo así al narrador expresarse sobre el tema de la ciencia y el oscurantismo.

A estos dos estratos del tiempo –presente y pasado–, Tomeo suma referencias y alusiones anacrónicas a un futuro que no es difícil asociar con la España franquista o, de manera más general, con todo régimen totalitario y autárquico. Las principales alusiones veladas aparecen en las páginas 107 y 108 de la novela, a través de extraños anacronismos y ambigüedades. El Fiscal, que llega a considerar al Reo inocente, apoya su defensa del inventor en distintos argumentos, entre los cuales figuran estos:

PRIMERO.– En los graves inconvenientes que para el país supone su gran retraso en disciplinas tales como la Física y las Matemáticas.

SEGUNDO.– En la gran distancia a la que se encuentra en ese campo de los países extranjeros que han conseguido ya grandes avances en aquellas ciencias.

TERCERO.– En la necesidad de acabar con la tradicional política hostil a las innovaciones tecnológicas.

(107)

Y la pregunta siguiente del Obispo de T. confirma tal impresión de trasposición al siglo XX español: “¿No teméis [...] que del estudio de disciplinas tales como la Física y las Matemáticas pueda derivarse algún grave mal para el Dogma?” (108). En cuanto al Reo, considera que sobrevive en un “país endurecido por tantos fanatismos” (112), opinión que hace eco al calificativo elocuente elegido por el Fiscal, “Valle de Lágrimas” (108), y que no hace sino reforzar la impresión que se desprende de las palabras de este y del Obispo de T.

Así pues, el mito de Ícaro se encuentra insertado en una superposición de capas temporales y de historias secundarias. Gracias a este subterfugio, Tomeo incita al lector a buscar los denominadores comunes a todos estos relatos. Y ello porque su interés supera lo puramente

³²⁴ Cf. p. 121 de la novela. Para más detalles sobre el personaje histórico, se consultará con provecho la página web del Centro de documentación Gonzalo Díaz y María Dolores Abad en la Biblioteca Saavedra Fajardo de Pensamiento político hispánico (<<http://saavedrafajardo.org/CentroDocumDiazAbad.aspx?letra=D&autor= DIAZDELLANOSFroilan&idAutor=1009931>>).

³²⁵ Aparecen a lo largo del debate sobre la culpabilidad o inocencia del Reo referencias al vuelo bíblico de Abacuc (17), a las teorías de Antonio de Fuentelapeña (20), a la paloma de plata de Aulio Gelio (24), a la mosca de hierro de Nuremberg (24), a Ícaro y Dédalo (25), a la “barquilla de paja, imitando el cuerpo de un águila” del Reo (33 y ss.), a las brujas y los ángeles (*passim*) y al sueño de cualquier hombre (92).

material y científico, es decir, el tema del vuelo. Se apega a distintas líneas de reflexión, ética, filosófica o aún religiosa, y saca provecho del mito grecolatino como de un saber compartido que desencadena o estimula la meditación.

Su visión cíclica, hasta entrópica, de la Historia, amplificada por un final completamente abierto nos empuja, pues, a sondear el presente y cavilar sobre el espacio que les concedemos en nuestra existencia diaria al sueño, a la libertad de creación y a la superación de uno mismo. Dédalo e Ícaro, igual que el inventor reo del siglo XVII, quieren ir más allá de sus límites, pero siempre se presenta algún “principio” para devolverlos a su humilde condición humana, para fustigar su orgullo e intrepidez: los dioses griegos permiten que Ícaro se ahogue; los jueces inquisitoriales condenan al inventor; el Dogma franquista mata la imaginación³²⁶ y el superego impide todo frenesí creativo³²⁷. Todas las entidades o instituciones castradoras posteriores a las divinidades del Olimpo parecen ser capaces de usar cualquier figura de autoridad –científica, religiosa, filosófica, popular, literaria, etc.– para justificar el castigo de los soñadores, de los provocadores idealistas. Supuestamente regidas por principios racionales bien establecidos, resulta que se encuentran respaldadas por argumentos de orden subjetivo –demonología, angelología, etc.– basados en creencias personales y no en hechos científicamente probados. Por ello se presentan los debates del Tribunal inquisitorial como otras tantas absurdidades irracionales y los miembros del mismo como seres “obsesionados” y paralizados por “terrores sin rostro que nunca han visto con los ojos del cuerpo” (93) y que les impiden avanzar, confiar en las fuerzas de las ideas innovadoras.

Por medio del mito de Ícaro y de los episodios que le suceden, impregnados todos de un destructivo temor “al pecado y a la herejía” (160), Tomeo nos sugiere por lo tanto recapacitar sobre las relaciones problemáticas entre libertad y presunción, así como sobre aquellos principios y leyes garantes de cierta estabilidad, de los que nos cuesta tanto desprendernos y que vejan la creatividad humana. ¿Es o no legítimo, pues, y en virtud de qué criterios, amordazar los sueños de los que ven más allá que nosotros y condenar todo aquello que no entendemos?

El autor aragonés remata esta reorientación filosófica del mito con el mecanismo de la ridiculización, al presentar autoridades eclesiásticas degradadas, caricaturescas, viciosas y de inteligencia muy limitada. Es así como el Obispo de S. se emborracha durante el proceso y

³²⁶ Cf. una vez más la página 107, en la que se puede leer que es necesario acabar “con el desprecio que esa política supone para los naturales del país que, por lo general, es decir, con las lógicas excepciones, son imaginativos y despiertos”.

³²⁷ El Fiscal, seducido por el proyecto del inventor, emite la hipótesis de que ya no sea Dios el “regidor” de las vidas humanas: “[...] tal vez, a partir de hoy, el destino de los hombres sólo reine con la secreta complicidad de su instinto y de su voluntad” (133). Ahora bien, como hemos demostrado en capítulos anteriores, Tomeo expresó en repetidas ocasiones su interés por los enfrentamientos del ello –el instinto–, el yo y el superego –la voluntad–. Véanse al respecto, entre las numerosas referencias oportunas, la introducción de Ramón Acín a *Aproximación a la narrativa de Javier Tomeo* (*op. cit.*, p. 19) y la entrevista concedida por Tomeo a Ángeles Encinar (*art. cit.*, p. 17).

acaricia su bota de vino como si se tratase de “los senos de una novicia” (33); los tres Obispos tienen “miradas mortecinas, en las que falta el brillo de la inteligencia” (42); el Obispo de T. no para de bostezar y se “met[e] el dedo en la nariz” (57); el Obispo de K. “consulta la lista de penas y se siente tan orgulloso de la diversidad de opciones como un viajante de comercio de la variedad de su catálogo de productos” (119), y estas no son más que algunas muestras de la presencia del registro grotesco en la novela.

La mirada irónica que el narrador lanza sobre estas figuras decrepitas de la Inquisición, detrás de las cuales se esconden los dioses griegos, los dictadores y nuestro superego, nos enseña que los culpables del *hybris* quizás no sean los Ícaros utopistas, sino los constructores de Torres de Babel que se otorgan derechos de vida y muerte sobre sus súbditos. De ahí la evasión del Reo icario, el juicio final y la caída metafórica de los miembros del Tribunal inquisitorial en un “abismo” subterráneo de “aguas oscuras que, repletas de cadáveres, discurren lentamente hacia algún remoto mar” (162). Tomeo invierte así la moraleja tradicional del mito, de manera, cabe reconocerlo, bastante provocadora.

Además, desarrolla a través del proyecto loco del inventor, digno sucesor del Ícaro mítico, y del discurso casi herético del Fiscal una visión interesante de otro mito, el de la Edad de oro, que tan decisivo impacto tuvo entre los surrealistas, como señalan, entre otros, textos de Breton que ya hemos mencionado³²⁸, así como la película de Buñuel *La Edad de Oro* (1930). Esta propone un brillante contrapunto entre una suma de opresiones de toda índole —la moral burguesa, la Iglesia católica, la patria, la familia— y una pasión amorosa todopoderosa, volcánica, capaz de resistir a todos los valores tradicionales mediante la insumisión. El deseo es omnipotente en medio de la coacción y permite conquistar estos territorios acontradictorios tan caros a Breton y sus discípulos.

En *La máquina voladora*, esta época y este estado míticos se articulan alrededor no del amor loco, sino de la imaginación todopoderosa, del sueño que empuja al hombre a desafiar las autoridades activas y a romper la monotonía de una existencia teledirigida. Desde el inicio de la novela, en efecto, el Reo aparece como un ser soñador y muchas veces filósofo. Describe el nacimiento de su idea como el resultado de un ensueño, una noche de verano: se “encontraba solo en [su] aposento, sentado junto a la ventana [...], y el cielo estaba lleno de estrellas” (26). “Escuchando [a un] flautista [se] pus[o] a pensar en lo hermoso que sería volar por encima de la ciudad” (27). Subrayando esta personalidad poética, el narrador califica además a este hombre de personaje “joven”, muy parecido a otro varón “sentado frente al mar y con una mirada alucinada

³²⁸ Cf. André Breton, *Segundo manifiesto del surrealismo*, op. cit.; *El amor loco*, op. cit.

puesta en el horizonte, como si estuviese esperando alguna nave cargada de extraños tesoros” (14), en una evocación perfecta del utopista.

Este retrato viene completado por una primera alusión inequívoca al alcance filosófico del proyecto: “– Lo que yo quiero, sobre todo [...] es que los hombres puedan volar por encima de sus propias limitaciones” (16). El inventor es por lo tanto consciente de las limitaciones que le imponen el contexto inquisitorial en el que está sumergido, así como la condición de ser humano a la que pertenece. Pero ello no le impide querer quebrar los límites y la fealdad de su presente mediante la fuerza de una imaginación a la que concede una capacidad de superación y de creación impresionantes. Toda la obra de Tomeo presenta su sueño icario como una construcción imaginaria que “hace brillar los resplandores, frágiles pero fascinantes, de un allá libertario en espera de conquista”³²⁹. La imaginación y, en consecuencia, el ser humano en que mora son pioneros y portadores de esperanzas a través de la expresión de sus inventos e ingeniosidades, idea que traduce perfectamente el poso ideológico surrealista que nutre la escritura del aragonés.

Una lectura atenta de la novela tomeana revela que el Fiscal, suerte de eslabón débil del Tribunal inquisitorial, se encuentra seducido por la potencia interior que el Reo encierra:

entró en esta Sala con la firme intención de poner los puntos sobre las íes pero, al mismo tiempo, convencido de que esa puntualización iba a suponer la destrucción del Reo. Luego, y de un modo completamente inesperado, se sintió hechizado por el proyecto de la máquina voladora y ahora no quiere renunciar ya a ese sueño recién descubierto.
(61)

Y lo que sigue es aún más interesante:

alza la barbilla y siente que le llegan nuevas y milagrosas fuerzas. En su caso, sin embargo, no son fuerzas que desciendan desde los cielos, a modo de soplo divino, sino una especie de energía terca y oscura que asciende desde lo más profundo de la Tierra y que, a oleadas, le reafirma en su condición de hombre mortal, pero creador y portador de sueños.
(61-62)

El sueño humano, el hombre creador, son parcelas divinas, fragmentos de lo divino en beneficio de fuerzas telúricas que les permiten alcanzar una nueva trascendencia. En otras palabras, la divinidad tal como aparecía en las mitologías más antiguas ha cedido el paso a una

³²⁹ Esta frase que, en nuestra opinión, se aplica perfectamente al personaje tomeano, procede de un texto dedicado a Buñuel, lo que no carece de interés en nuestra perspectiva analítica comparatista (cf. Jean-Marc Lachaud, *Pour une critique partisane: quelques preuves à l'appui*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 42: “avec L. Buñuel, le cinéma s’attachait il est vrai à briser la laideur du présent et à faire briller les lueurs, fragiles mais fascinantes, d’un ailleurs libertaire à conquérir”).

posibilidad de trascendencia puramente humana³³⁰, heredera directa de la primera y regalo de los dioses³³¹.

Y la potencia que está vinculada a esta capacidad creadora no es despreciable puesto que el Fiscal sugiere que consta de la oportunidad de “descubrir verdades todavía no conocidas y engendrar nuevas virtudes” (63), lo que corresponde punto por punto a una definición sucinta de la Edad de oro. Además, esta noción de “nueva época” aparece explícitamente en las palabras del Fiscal, en la página 107 de la novela, y de manera indirecta en un comentario del narrador, que afirma procurar desarrollar “una atmósfera más propicia al entendimiento y a la llamada armonía de los contrarios” (104), deseo que, en vista de las continuas oposiciones entre fe y ciencia³³², sueño y poder, que desgarran el universo novelesco de *La máquina voladora*, constituye otra referencia a una futura Edad de oro de tipo surrealista, totalmente ausente del presente de la narración.

El personaje ambiguo del Fiscal añade, en esta perspectiva, que “una de las razones por las que los hombres yerran en sus juicios sobre las cosas que les rodean es no tener en cuenta lo que todas esas cosas significan en su conjunto” (65-66), declaración que hace eco, una vez más, al Aleph surrealista y a la visión distanciada que implica, a la noción de Hombre Nuevo que funciona superando sus propios límites y abriendo su mente a una sinfonía universal de elementos no jerarquizados ni restringidos, recobrando y recreando de este modo una mítica unidad perdida³³³.

En otras palabras, la degradación de las divinidades míticas facilita una potencialización del hombre y el surgimiento, en punto de mira, de un nuevo equilibrio en la balanza del universo. El ser humano permanece limitado por su condición imperfecta pero radica en él una esperanza de realización, de completud y de existencia armonizada a través de la libertad imaginativa y del sueño, un sueño que acoge en su seno, no lo olvidemos, un caudal de materiales inconscientes y contenidos primitivos de la psique. El mito, aunque subvertido, constituye una formidable fuente de inspiración, una fuerza vital que invita al hombre a superarse y a inscribirse en un utópico allá

³³⁰ Esta constatación nos recuerda otro fragmento del *Profesor inútil* de Jarnés: “[...] el mito sale del hombre, sube al dios o subdios y baja de nuevo al hombre. Mito es un poco de humanidad pasada por el cielo” (*op. cit.*, p. 88).

³³¹ Cf. *La máquina voladora*, *op. cit.*, p. 69.

³³² El Fiscal rechaza por otra parte la tradicional oposición entre ciencia y fe (*cf.* p. 108 de la obra).

³³³ No hay que olvidar que Breton, fascinado por lo mítico de la misma manera que Artaud, Péret y otros, insiste en la función moral del mito, función que consiste, según Annette Tamuly, en “permitir al hombre recobrar la unidad perdida consigo mismo y con la naturaleza” (*op. cit.*, p. 108: “permettre à l’homme de retrouver l’unité perdue avec lui-même et avec la nature”). Ulrich Vogt, en “Nouveau mythe et mythe nouveau” (*Mélusine*, núm. 7, *op. cit.*, p. 66), caracteriza de manera similar la “perspectiva mítica” presente en el surrealismo: “traduce el deseo de recobrar la identidad integral del individuo, de restablecer la unidad del yo y del mundo, y de volver otra vez el universo y el Sujeto significantes e inteligibles” (“perspective mythique”; “traduit le désir de recouvrer l’identité intégrale de l’individu, de rétablir l’unité du moi et du monde, et de rendre l’univers et le Sujet de nouveau signifiants et intelligibles”).

desprovisto de prejuicios, de oposiciones binarias reductoras y de compartimentos estancos, ayudándose para ello de todo lo que encierra su inconsciente, de su autenticidad primaria.

Las aspiraciones icarias del Reo tomeano nos remiten nítidamente, pues, a uno de los ideales del surrealismo. Además, se integran en un conjunto de referencias que, en todas las creaciones de Tomeo, bosquejan los contornos de una Edad de oro caracterizada por la comunión y el amor interespecies, o melodía/sinfonía de las esferas, la armonía de los contrarios y una cierta vuelta al natural oculto³³⁴. Este haz de indicios textuales no puede sino sugerir la presencia de una intertextualidad implícita con la mítica “grandiosa sinfonía universal”³³⁵ de los surrealistas, perfectamente descrita en *Le miroir du merveilleux* de Pierre Mabilie y en el prefacio a esta obra, firmado por Breton. La mitología moderna surrealista aparece en este volumen como una manera de “exaltar las potencialidades del hombre” apoyándose en “las fuerzas vitales que ya se desplegaron en el pasado: en los mitos tradicionales, los cuentos y las leyendas, pero también en la alquimia”³³⁶. La plenitud y el perfeccionamiento interior³³⁷ humanos ocupan el centro neurálgico del proceso de estimulación que el mito es susceptible de desencadenar; cada hombre debería ser capaz de luchar humanamente contra las encarnaciones de lo divino –adecuadamente degradadas para la ocasión–, de elevarse como el Jacob bíblico por encima de uno mismo y de las barreras y fronteras artificiales que la civilización le ha inculcado, hacia esa misteriosa “sinfonía universal”.

Dicho esto, volvamos a la particular técnica compositiva de *La máquina voladora*, por capas temporales alejadas unas de otras y reunidas por alusiones similares a mitemas específicos relacionados con la historia de Ícaro y con uno de los más antiguos sueños del ser humano. Esta composición específica no constituye un caso aislado en la obra del escritor aragonés y encuentra otra concreción en la pieza de teatro titulada *Los bosques de Nyx*, que responde a los mismos criterios de utilización del mito, al ofrecer a modo de reescritura una visión sincrética de varias figuras mitológicas temporalmente desligadas unas de otras. Una vez más, pues, Tomeo saca partido del anacronismo para transcontextualizar el material mítico y permitirle así tener impacto en el presente del lector. Por ello no duda en hacer convivir varias generaciones de mujeres que, de un modo u otro, se vieron implicadas en la Guerra de Troya: Hécuba y su hija Casandra,

³³⁴ Estas ideas, omnipresentes en la prosa tomeana, son asimismo, y de manera aún mucho más significativa, características de la obra de Vicente Aleixandre, una obra que hace permanentemente hincapié en una visceral comunión con la naturaleza y en la inocencia primigenia del poeta, borrando todas las fronteras que suelen dividir y aislar a las especies.

³³⁵ Cf. Pierre Mabilie, *Le miroir du merveilleux*, Paris, Minuit, 1962, p. 76: “grandiose symphonie universelle”.

³³⁶ Así comenta Annette Tamuly el escrito de Pierre Mabilie (*op. cit.*, p. 132).

³³⁷ Las nociones de culpa, castigo y perfeccionamiento interior marcan asimismo la prosa tomeana, como ya hemos señalado en capítulos anteriores.

Helena y su hermana Clitemnestra, las hijas de esta, Electra e Ifigenia, así como Andrómaca y Penélope. A su grupo se añaden cuatro protagonistas de la comedia de Aristófanes, *Lisístrata*³³⁸: la heroína homónima, Calónice, Mirrina y Lámpito. Estas mujeres no tienen nada en común con las del ciclo troyano, salvo su preocupación por la guerra y la manera de acabar con ella, así como su sufrimiento de esposas y madres de guerreros.

Las contiendas bélicas y el papel de las cónyuges en estas se erigen por lo tanto como temas capaces de unificar a personajes tan dispares. De hecho, todas esas mujeres son hermanas en la espera, el sacrificio y el recuerdo, víctimas de sociedades patriarcales egoístas. Todas se encuentran abandonadas por sus maridos y no por casualidad aparece la figura tutelar e irradiante de Penélope precisamente en la mitad de la obra³³⁹.

El autor reúne a estos seres heridos en una suerte de purgatorio misterioso, un “espacio mágico –situado fuera del tiempo y del espacio–, un bosque petrificado que oculta las ruinas de un gran teatro” (15). Sombras furtivas, llevan siglos errando ahí y es un Mensajero salido de un hipotético futuro el que recurre a ellas para incitarlas a regresar al mundo de los mortales. Les explica que “sólo [ellas], con el amargo recuerdo de [sus] dolores, podr[án] detener la gran guerra que hoy está matando a quienes ayer sonreían a nuestro lado” (16-17). Pero el lector no escuchará nada más sobre esta conflagración militar: el Mensajero es un ente atemporal que parece no pertenecer a ningún espacio ni época determinados. Se contenta con afirmar que el color de la sangre no cambia y que la pena, la ambición y el odio se hallan indefectiblemente vinculados a la historia de la humanidad (59). Puesto que tales constantes se perpetúan, se dirige a los fantasmas de la mitología y les suministra una nueva misión, les insufla nueva vida, asumiendo así implícitamente el mismo papel que el escritor moderno en sus reescrituras del mito³⁴⁰. Es así como

al escuchar la palabra PAZ todas las mujeres dejan de chillar y de golpear el tronco de los árboles. Se hace un intenso silencio. Las mujeres, por fin, empiezan a dejarse ver. Unas tras otras, empiezan a materializarse. Parece como si llegasen desde muy lejos. Soberbias en sus harapos de reinas vencidas.
(17)

Ahora bien, pensamos que una de las claves de lectura de esta reelaboración y de las anteriores se oculta en el libro que Tomeo dedicó a la brujería y la superstición, más

³³⁸ Cf. Aristófanes, *Lisístrata*, Luis M. Macía Aparicio (ed.), Madrid, Clásicas, 2002.

³³⁹ Cf. las páginas 31 a 36 de la obra. Aunque no es muy importante la presencia cuantitativa de Penélope –solo trece réplicas personales y una participación en la voz común del coro–, sí lo es su existencia cualitativa y prototípica de mujer tejedora abandonada.

³⁴⁰ Carlos García Gual afirma al respecto: “a diferencia del aedo y del rapsodo antiguos un escritor moderno busca cierta originalidad al dar su propia versión del antiguo relato y ese empeño en acuñar con voz personal material mítico resulta una de las claves de la literatura moderna que juega a evocar los fantasmas de la mitología clásica” (“Relecturas modernas y versiones subversivas de los mitos antiguos”, en Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco (coord.), *Reescrituras de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, p. 31).

específicamente en un párrafo introductorio que menciona la tendencia del ser humano a acudir a lo primitivo cuando se siente “dejado de la mano de Dios”³⁴¹.

Hay aquí sin duda un paralelo con el hombre del siglo XX, se trate de Tomeo o de los artistas vanguardistas del primer tercio del siglo, hondamente desestabilizado por guerras múltiples – además de las dificultades socio-económicas, políticas y culturales– y que busca en las experiencias de un pasado mítico pistas de reflexión –lo que, paradójicamente, no le impide degradarlo–³⁴².

A este propósito, es significativo el hecho de que el debate entre los personajes femeninos tomeanos no desemboque en nada concreto. Las mujeres coinciden en seguir al Mensajero, pero no sabremos nunca si han logrado poner fin al conflicto por su intervención. En consecuencia, la obra debe ser entendida como un recurso al mito, a cierto inconsciente colectivo, destinado a encaminar al lector al país de la meditación en vez de proporcionarle soluciones.

Probablemente por esta razón conserva el autor solo el inicio de la comedia de Aristófanes: el final feliz, sinónimo de una paz que las mujeres consiguen imponer a sus esposos sexualmente frustrados, desaparece en *Los bosques de Nyx*. Permanecen el tono licencioso del diálogo, así como las inquietudes triviales de las compañeras de Lisístrata, que aumentan el proceso de subversión del mito clásico³⁴³.

Esta frivolidad contamina por otra parte toda la obra, llevando por ejemplo a Helena y Andrómaca a desconfiar de la virtud y fidelidad de Penélope y acusarla de ser mentirosa³⁴⁴. El fenómeno no constituye una excepción, puesto que todas las retornantes, a pesar de la seriedad del contexto presentado por el Mensajero y de la dramaticidad de sus propias existencias pasadas, “lavan sus trapos sucios” y formulan violentas recriminaciones en contra de sus semejantes³⁴⁵. En

³⁴¹ Javier Tomeo y Juan María Estadella, *La brujería y la superstición en Cataluña*, op. cit., p. 8.

³⁴² Luis Unceta Gómez señala adecuadamente que “no podemos obviar que, en el momento de su [de *Los bosques de Nyx*] estreno, nos encontramos en plena guerra de Bosnia y entre abril y julio de ese año 1994 se había producido la matanza de la minoría tutsi por parte de la población hutu, en el conocido como genocidio de Ruanda” (“Diálogos de las muertas: *Los bosques de Nyx* de Javier Tomeo”, *Aletria*, núm. 1, vol. 24, enero-abril de 2014, p. 31). La obra de Tomeo se estrenó en la XL Edición del Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida, el 1 de julio de 1994, con Miguel Bosé como director de escena (cf. Rosana Torres, “El bautismo teatral de Miguel Bosé pone en pie a casi 3000 espectadores”, *El País*, 2 de julio de 1994).

³⁴³ Cf. pp. 42-44, 55 y 57. Estas páginas nos remiten al inicio de *Lisístrata*, vv. 111-163. Unceta Gómez identifica otras recuperaciones de *Los persas* y *Las coéforas* de Esquilo en las páginas 40 y 47-48 de la pieza de teatro, debidamente señaladas por el autor con comillas, pero sin indicación de fuente (art. cit., pp. 32-33).

³⁴⁴ Tomeo inscribe así su obra, según Ramiro González Delgado (“¿Casta, libertina o feminista? Penélope en el teatro español contemporáneo”, *La Ratonera*, núms. 13 y 15, enero y septiembre de 2005, pp. 99-105 y 106-113; “Penélope/Helena en el teatro español de posguerra”, *Stichomythia*, núm. 4, noviembre de 2006, <<http://parnaseo.uv.es/Parnaseo.htm>>), en el linaje de obras de ciclo posthomérico (*Penélope* de Esquilo; *Epítome* de Apolodoro; *Descripción de Grecia* de Pausanias) y de las piezas de teatro contemporáneas que optan por una Penélope pecadora y “libertina” (*La tejedora de sueños* de Antonio Buero Vallejo; *¿Por qué corres, Ulises?* de Antonio Gala; *Penélope* de Domingo Miras).

³⁴⁵ Unceta Gómez subraya asimismo esta característica del texto tomeano (art. cit., p. 30: “el ejemplo de estas mujeres, su sufrimiento y su recuerdo del dolor [...], es indispensable, según lo plantea el Mensajero que viene desde el presente del espectador a solicitar su ayuda, para que los hombres dejen de combatir [...] Pese a este espíritu, que

ello reside el primer aspecto del tratamiento subversivo impuesto a las figuras de la mitología: Tomeo desvela sus facetas más oscuras, no vacila en presentarlas animalizadas ni en insistir sin tabúes en su tendencia a los celos, la violencia, la vulgaridad lingüística y el envejecimiento. Pueden así coexistir en boca de un solo personaje palabras que recuerdan la gran versificación trágica y réplicas caracterizadas por su ordinariedad. Lisístrata, por ejemplo, ilustra perfectamente esta mezcla de registros lingüísticos, al afirmar, en la página 41, “más peligrosa es la caricia de una mujer que la espada de un hombre” y, en la página 43, “¡que perciban esos carcamales el olor de una hembra en celo!”. Hécuba también pasa de un extremo a otro, al declarar: “rojas tengo las mejillas por los surcos que han abierto mis uñas. [...] el llanto eterno que ofrezco a mis muertos es como el rocío que humedece a las rosas cada amanecer” (40) y “¡este hombre no emprendió su viaje a través de los siglos para llegar hasta aquí y encontrarse con un rebaño de hembras en celo!” (58).

Se puede sin embargo valorar tal subversión como el resultado inmediato de una episteme contemporánea, convencida del “desmoronamiento de lo divino”³⁴⁶ y que ya no les concede a las entidades míticas la preeminencia de las deidades, en otras palabras, el papel de referencias sagradas absolutas y trascendentes. Resulta al respecto llamativo el silencio absoluto de los dioses en toda la obra, incluso cuando el coro de mujeres les dirige preguntas por lo menos molestas, que resaltan su crueldad y la parcialidad de sus juicios pasados³⁴⁷. La vulgarización de los personajes femeninos puede, por lo tanto, explicarse por su humanización desacralizadora y por un anhelo de verosimilitud psicológica, hipótesis que viene corroborada por las numerosas referencias textuales al sentimiento de culpa, la justificación, los remordimientos de la conciencia, la mordedura de la duda, el impulso suicida, la pena aniquilante, la melancolía, la reconciliación, el dolor de la pérdida, etc. Igual que en el surrealismo, el mito ya no forma parte de un ritual religioso; privado de toda característica confesional y dogmática, sirve de herramienta de provocación y revivifica el sentimiento de la necesidad de una nueva búsqueda de valores, estimulando la imaginación a través de mitemas compartidos por el inconsciente colectivo y sometidos a una feroz ironía satírica.

No obstante, cabe señalar que, en la pieza de Tomeo, los procedimientos degradantes no atañen sólo a las figuras femeninas míticas que se mueven en el bosque petrificado, sino que atacan asimismo a los protagonistas masculinos, deconstruyendo todas las imágenes valorizantes que les están vinculadas en la mitología clásica: de héroes pasan en boca de sus esposas y del

recorre toda la obra, llama la atención la controversia permanente que mantienen los personajes, recriminándose sus respectivos comportamientos y enfatizando los conflictos que los enfrentaron en vida”).

³⁴⁶ La expresión procede de un artículo de Juan Bravo Castillo, “El mito de Electra en Giraudoux y Sartre”, en Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco (coord.), *op. cit.*, p. 68.

³⁴⁷ *Cf.* pp. 23, 52 y 55.

Mensajero al estatus de seres ausentes, olvidadizos y brutales³⁴⁸, obsesionados por la gloria personal, las hazañas³⁴⁹ y el trato carnal³⁵⁰. Sus cónyuges se alzan indirectamente en contra de la tradicional defensa épica de la guerra y de los ideales heroicos masculinos, al no referirse ni una sola vez a sus supuestas proezas. Además, aunque suelen verse recluidas en sus aposentos para tejer porque así lo requiere el modelo de la sociedad patriarcal, ellas solas tienen derecho a la palabra en la obra. En efecto, la presencia del Mensajero, único personaje masculino de la pieza, es más que discreta. Atento a los intercambios verbales de las mujeres, se contenta con introducir la problemática —nueve réplicas en las páginas 15 a 18— antes de asistir al debate de estas y de limitarse a unas cuantas réplicas brevísimas, a veces asumidas con otra protagonista³⁵¹. Interviene asimismo en la pre-conclusión de la obra, con dos réplicas situadas en las páginas 58 y 59. Las intervenciones de los personajes femeninos son, en cambio, mucho más extensas y alcanzan una media de 22.4 réplicas por protagonista, incluyendo las participaciones individuales en el coro.

Además, en esta perspectiva de silenciación de las voces masculinas, la elección del género teatral, con sus réplicas directas, confirma a las mujeres en su capacidad de expresarse y asumirse de manera independiente, fuera de toda tutela varonil y a pesar de la marginación de la que suelen ser víctimas.

Tomeo echa así por tierra la exaltación de los gloriosos héroes míticos³⁵² y, en este sentido, adopta una actitud similar a la de Christa Wolf en la versión de *Cassandra* que publicó en 1983. Las seis ilustraciones de Javier Almalé que, después de la que orna la cubierta, aparecen rítmicamente cada ocho páginas, confirman esta impresión de deconstrucción, inversión y resemantización subversiva del mito, al acentuar la evocación de una Grecia “sobre fondo de abismo”³⁵³. De hecho, a modo de respuesta al ruido de los bastones de las mujeres que golpean los árboles³⁵⁴, nos proponen un *crescendo* decadente del mundo antiguo paulatinamente devorado por los elementos vegetales, hasta su completa desaparición³⁵⁵.

³⁴⁸ Cf. pp. 16 y 57. Ulises aparece además, en palabras de Helena, físicamente degradado, feo, con pelo ralo y rojizo, y con las piernas arqueadas (34), en un guiño a Homero.

³⁴⁹ Cf. pp. 28, 31 y 51-52.

³⁵⁰ Cf. pp. 24, 27 y 57.

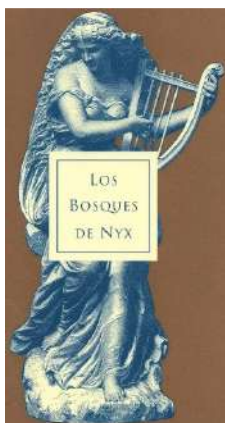
³⁵¹ Cf. pp. 20, 25, 26, 33 y 40.

³⁵² Coincidimos en esto con Unceta Gómez, quien sitúa *Los bosques de Nyx* en “la estela antimilitarista de numerosas adaptaciones de mitos clásicos en la escena teatral española contemporánea” (*art. cit.*, p. 30).

³⁵³ Sacamos esta imagen sugerente de un artículo de Pierre Brunel, “Mythe et Destin. 1930-1960: un ‘nouveau miracle grec?’” (en Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco (coord.), *op. cit.*, p. 66: “sur fond d’abîme”).

³⁵⁴ Cf. las acotaciones de las primeras páginas (15-17), en las que “las mujeres, invisibles —sombras fugaces—, empiezan a golpear con sus largos bastones los troncos desnudos de los árboles” (15), “cada vez con más frenesí” (16). El episodio sonoro se repite al final de la pieza, puesto que todas las protagonistas salen de la escena “golpeando la tierra con sus bastones” (61). La versión escrita de la obra opta por lo tanto por una presentación rítmica del argumento que no puede sino llamar la atención del lector por su evocación del sufrimiento y de la decadencia.

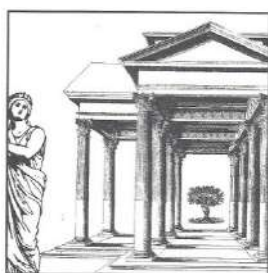
³⁵⁵ Esta omnipotencia de la naturaleza evoca un texto surrealista de Benjamin Péret titulado “La naturaleza devora el progreso y lo supera” y publicado en la revista *Minotaure*. Lo acompaña una fotografía de una locomotora



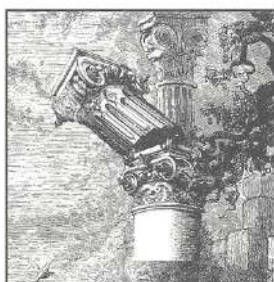
p. 21



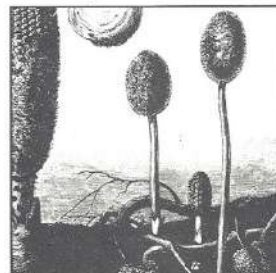
p. 29



p. 37



p. 45



p. 53

Todas estas consideraciones nos permiten ver hasta qué punto Tomeo desacraliza el mito y lo reduce a unos pocos invariantes que juzga esenciales y que consisten a menudo en contenidos de tipo existencial que confluyen, por lo menos en las dos últimas obras analizadas, en la proyección en el horizonte de un utópico allá áureo y de una naturaleza humana armonizada y plenamente restaurada.

Se desprende de los análisis anteriores que la actitud subversiva del aragonés debe ser entendida como una concreción entre otras de la mirada irónica que echa sobre cualquier forma de autoridad referencial y como la expresión de su gusto marcado por la reflexión filosófica, pero

abandonada, carcomida por la vegetación, y el poeta escribe: “la máquina se detendrá para un abrazo que ella quisiera pasajero, pero que se prolongará hasta el infinito, según el deseo perpetuamente renovado de la seductora. Aunque la sirena es muda, no deja de ser obvio que sabe arrastrar irremediamente a su víctima hacia abismos irreversibles. Entonces empieza la lenta absorción: biela tras biela, palanca tras palanca, la locomotora entra en el lecho del bosque y, de voluptuosidad en voluptuosidad, se baña, se estremece, gime como una leona en celo. Humea orquídeas, su caldera aloja los retozos de cocodrilos nacidos la víspera mientras viven en el silbato legiones de pájaros mosca que le hacen una vida quimérica y provisoria porque pronto la llama del bosque tras haber lamido largamente a su presa la engullirá como una ostra” (cf. *Minotaure*, núm. 10, invierno de 1937, p. 21: “la machine s’arrêtera pour une étreinte qu’elle voudrait passagère, mais qui se prolongera à l’infini, selon le désir perpétuellement renouvelé de la séductrice. Pour être muette, la sirène n’en sait pas moins entraîner irrémédiablement sa victime dans des abîmes sans retour. Dès lors, commence la lente absorption: bielle par bielle, manette par manette, la locomotive rentre dans le lit de la forêt et, de volupté en volupté, se baigne, frémit, gémit comme une lionne en rut. Elle fume des orchidées, sa chaudière abrite les ébats de crocodiles éclos de la veille cependant que dans le sifflet vivent des légions d’oiseaux-mouches qui lui rendent une vie chimérique et provisoire car bientôt la flamme de la forêt après avoir longuement léché sa proie l’avalera comme une huître”). Las fuerzas de lo primitivo vencen por lo tanto el objeto de la civilización, de la misma manera que, en la obra tomeana, lo humano vence lo divino.

también como una técnica vanguardista de rehabilitación del ser humano que, pese a sus incontables defectos y limitaciones, esconde en lo más recóndito de su alma chispas de divinidad que debería ser susceptible de utilizar a propósito.

El Hombre y el sentido de su existencia ocupan el centro de los universos tomeanos derivados de la mitología, reflejando de resultas la evolución de la antigua tragedia de la Fatalidad a lo trágico moderno de la libertad y la interioridad humanas. Si bien Tomeo no destruye por completo los mitos de la Moira griega o del Fatum latino, cabe admitir que enfatiza con creces el peso de la responsabilidad individual, es decir, del libre albedrío. En sus obras, destino y fatalidad no tienen nada que ver con los dioses, sino con decisiones humanas, con palabras, conciencias y recuerdos. Han muerto las deidades devoradoras: el monstruo y el ángel se esconden en el Hombre y, en el fondo, todo depende de él.

La irreverencia hacia las figuras míticas y la consecuente focalización en los cometidos humanos, tan evidentes en las tres obras analizadas, remiten a técnicas caras a los surrealistas, que se esfuerzan siempre en privar al mito de la “potencia de fascinación que tiende a ejercer”, conjurando así “todo peligro de encierro en una explicación” única y definitiva e impidiendo toda adhesión ingenua a una idea instituida como dogma³⁵⁶. Reproducen asimismo el proceso de instrumentalización surrealista del mito en una perspectiva de liberación y reconstrucción utópicas del ser humano, pero cabe admitir que estos parámetros no constituyen una propiedad exclusiva del surrealismo y que encuentran resonancias dignas de interés en todos los movimientos vanguardistas. Conviene por lo tanto matizar la proximidad entre las reescrituras tomeanas y surrealistas del mito, teniendo en cuenta la tendencia vanguardista más general de subversión de toda herencia cultural.

La faceta de la utilización del mito que, no obstante, acerca de manera determinante a Tomeo a personalidades surrealistas como Breton y Dalí es, en nuestra opinión, esta suerte de mitificación generalizada del universo artístico a través, no solo de la reescritura provocadora de mitos ajenos, sino también de la creación de una verdadera mitología personal a través de la elaboración de una identidad pública extravagante y de una obra marcadamente ritualizada.

³⁵⁶ Tal percepción de los mecanismos surrealistas de subversión del mito es la que Annette Tamuly desarrolla en la página 52 de *Le surréalisme et le mythe* (op. cit.).

6. Epílogo

Llegados al término de nuestras pesquisas, nos parece conveniente volver a nuestra hipótesis de partida y distanciarnos un tanto del recorrido hecho con objeto de hacer un balance objetivo de los resultados de nuestra investigación comparatista. Por consiguiente, no pretendemos ofrecer aquí una síntesis de los anteriores desarrollos, síntesis que ocuparía numerosas páginas sin realmente contestar los interrogantes que alentaban la elaboración de nuestra problemática específica, sino que quisiéramos recordar brevemente las principales preocupaciones que nos encaminaron a emprender este análisis y examinar en qué medida han suscitado la apertura de nuevas brechas interpretativas, cuya existencia no siempre sospechábamos, o encontrado el reposo en la exégesis lograda y firme.

Deseábamos ante todo ver si la obra de Tomeo era susceptible de integrarse en un *continuum* estético que partía de las primeras vanguardias históricas y se extendía hasta las manifestaciones más recientes de la posmodernidad. En respuesta a las sugerencias de varios críticos literarios, ambicionábamos establecer un puente entre los textos del aragonés y creaciones pertenecientes a distintos ismos nacidos en el primer tercio del siglo XX y comprobar si la prosa tomeana facilitaba elementos concretos que permitiesen vincularla de manera determinante con dichas creaciones y con los fundamentos estéticos sobre los que se apoyaban.

Las conclusiones que hemos presentado en los distintos capítulos de nuestra investigación demuestran, pensamos, que el estudio de los ejes de comparación contruidos en la primera fase del trabajo ha posibilitado, tal como esperábamos y presentíamos, encontrar y explicitar varias líneas fundamentales de confluencia e incidencias potenciales entre la fértil producción tomeana y una selección de creaciones (neo)vanguardistas expresionistas —entre las cuales incluimos las esperpénticas de Valle-Inclán— y surrealistas. Si bien es verdad que las convergencias con el expresionismo kafkiano y valleinclanescas han resultado, cuantitativamente hablando, más numerosas, no menos importantes son los puntos de encuentro con el surrealismo, puesto que una de las bases de la escritura tomeana se inspira directamente en el automatismo defendido por Breton.

Globalmente, pues, hemos descubierto presupuestos estéticos que remiten nítidamente al surrealismo —sumisión a los dictados del pensamiento inmediato, apertura del signo, coexistencia natural de los contrarios—, pero puestas en palabras que evocan más directamente al expresionismo; una filosofía de la escritura e ideales de tipo surrealista, pero una estética de la deformación notoriamente expresionista. En otras palabras, Tomeo sintetiza de manera muy personal y matizada las estéticas vanguardistas, en un vampirismo selectivo que no duda en jugar con la ritualización y se enmarca en la elaboración paciente de un mito personal con el afán de

distinguirse. Observamos en la prosa del aragonés una apropiación, una absorción, completamente personalizada de dichas estéticas, que desemboca en la creación de obras que entremezclan estrechamente rasgos expresionistas y tendencias surrealistas. Es imposible escindir sus textos en grupos que descenderían respectivamente del expresionismo y del surrealismo, como bien han mostrado nuestros análisis duplicados del *Castillo de la carta cifrada*, *La máquina voladora* o aún *Bestiario*. Todos sin excepción confluyen tanto con la tendencia expresionista como con el movimiento surrealista. El escritor oscense ha encontrado, pues, una concreción propia de las idiosincrasias de estos, en una síntesis muy específica.

Tomeo comparte con todos los artistas vanguardistas mencionados en nuestros análisis una actitud fundamentalmente antipasatista, una necesidad vital de afirmarse distanciándose de los monumentos de la tradición y rechazando toda forma de imitación servil. Sin embargo, de este asiento ideológico similar brotan en las obras tomeanas concreciones y objetivos impregnados de moderación. De hecho, Tomeo no trabaja mediante el electrochoque, la repulsión, el pavor, el grito o el asesinato; su vanguardismo resulta ser más filosófico que provocador, lo que quizás corresponda a una evolución natural de las premisas revolucionarias características del primer tercio del siglo XX y merecería un estudio específico y profundizado.

Ello no impide que el autor, apoyándose en este antipasatismo común, en este anhelo compartido por derribar toda noción bien asentada, aguijonee a sus lectores poniendo en tela de juicio de manera constante los discursos admitidos, prefabricados y relacionados con un análisis orientado de la realidad, fuesen recientes, vinculados con autoridades de tiempos remotos o con entidades desligadas de los parámetros espacio-temporales: tanto el discurso político, como el discurso de la seducción, el científico, el religioso, el psicológico, el realista, el simbólico, el mítico, el frenológico —y omitimos algunos—, se encuentran sometidos a una eficiente estética de la deformación y de la sinceridad. Esta no duda en invertir las jerarquías de toda índole mediante lo grotesco, la paradoja, la parodia y la sátira, impidiendo así toda identificación primaria, inmediata y sentimental de los lectores con los personajes de la ficción.

Todas las obras de Tomeo manifiestan una impresionante habilidad para crear una distancia del todo esperpéntica y para privar al público de lo que espera, para, en cierto modo, manipularlo con objeto de impulsarlo a volver a posicionarse y a buscar valores que sean susceptibles de encaminarlo hacia una utópica y aparentemente muy lejana Edad de oro de naturaleza surrealista, sinónimo de totalidad armoniosa primigenia, de unión de lo viviente en toda su diversidad.

En consecuencia, nos parece importante subrayar el hecho de que el aragonés ha conseguido explorar una vía de expresión propia y elaborar una prosa fundamentalmente abierta que presenta la particularidad, gracias a los distintos niveles de significación que la constituyen, de tolerar interpretaciones a veces contradictorias y que, detrás de apariencias lúdicas cercanas al escapismo y de un minimalismo expresivo, una suerte de delgadez esencial, esconde un auténtico proceso de existencialización de la obra literaria y de responsabilización del lector. En efecto, todas las reflexiones sobre la determinación de la identidad propia y sobre la complejidad de la relación con el Otro que hemos puesto de relieve a lo largo de nuestra investigación proponen una reorientación humanista de tipo filosófico de los contenidos compartidos con las vanguardias y requieren una implicación personal del lector, de ese interlocutor que no puede sino escribir la parte que le corresponde si desea que las alegorías tomeanas cobren sentido y que vaya afirmándose la función moral indirecta que los textos encierran, que vaya erigiéndose la trascendencia que más aleja a Tomeo de los delirios a veces solipsistas que caracterizan una determinada parte de las vanguardias históricas.

En esto radica una de las principales especificidades de la escritura del oscense. Paradójicamente, es capaz de una libertad instintiva, surrealista por completo y, simultáneamente, sin que se note ruptura en el flujo prosístico, de un trabajo muy elaborado de reflejos caricaturescos, de juegos de proporción desestabilizantes, de expresión de realidades psíquicas complejas y de presentación de un rico contenido metaliterario.

En Tomeo, todo es híbrido y toda realidad es polifacética, a imagen y semejanza de la ya citada estética de la deformación y del motivo de la locura, omnipresentes en sus obras. Pensamos que las reflexiones llevadas a cabo en nuestra investigación permiten precisamente hacer hincapié en ello. Sacan asimismo la obra del aragonés de las limitaciones que una parte de los especialistas le impone al restringir sus consideraciones a lo inmediatamente visible, en otras palabras, a las numerosas manifestaciones de la isotopía de la repetición que encierra y a una cierta insulsez estilística, en un movimiento y una interpretación centrípetos. Es esencialmente el caso, además del estudio del reflejo desproporcionado, de la desinhibición y de la sinrazón, de los análisis que hemos dedicado al fenómeno del automatismo y que nos han llevado a constatar que la escritura impulsiva de Tomeo, aprehendida en su contexto estético, es decir, en este caso, surrealista y psicoanalítico, freudiano, nos da acceso a un caudal de elementos inconscientes o semiconscientes. Como hemos podido comprobar con *Diálogo en re mayor*, detrás de las reiteraciones y de una primera impresión de carencia imaginativa, se esconden complejos mecanismos vinculados con la expresión de la obsesión patológica y del sutil funcionamiento del confín anímico. En los textos del aragonés, todo parece más que sencillo, cuando en realidad

nada lo es. ¿No quería el autor que sus textos fuesen como caramelos envueltos con celofán engañoso pero de sabor imprevisible e inquietante? Pues parece haber alcanzado su objetivo, por lo menos en las obras que hemos analizado con esmero.

Tras haber recorrido los meandros de la obra tomeana, nos parece así que el plato de croquetas que Juan Benet veía ante sus ojos y consideraba con un toque de ironía despectiva no puede encontrar justificación y validación sólidas en los análisis presentados. No obstante, cabe admitir la existencia de una dificultad de peso en el acercamiento a los textos del aragonés: el escritor mismo obstaculiza en cierto modo el acceso a los contenidos más complejos y enriquecedores de su obra al volverlos implícitos y al erigir ante ellos suertes de biombos, máscaras de antihéroes cuyas palabras y actitudes se reiteran al infinito. Igual que Dalí, Tomeo tiene sus propios “Ángelus de Millet”...

El gran Tomeo, el que dejará una huella indeleble en la historia literaria de la Europa del siglo XX y XXI, es un artista de lo implícito, del guiño, de los influjos subyacentes, de lo no dicho. Es en los ríos subterráneos donde hay que buscar sus tesoros, de ahí una cierta toma de riesgo para el exégeta a la hora de desentrañar sus secretos. Lo explícito es en las obras del oscense del orden de lo trivial, de la alusión erudita y de la miopía.

Con ello no pretendemos desacreditar los acercamientos positivistas a sus creaciones. Siempre serán posibles pero, en nuestra opinión, no tendrán realmente en cuenta el distanciamiento que Tomeo se esforzaba en mantener con ellos al callar todo tipo de revelación y al jugar con un aura de misterio permanente.

Por consiguiente, la comparación diferencial y la práctica sumamente liberada, desacomplejada, de la intertextualidad que hemos decidido poner en práctica a lo largo de nuestro análisis consisten con toda probabilidad en una de las más pertinentes vías de acceso a la obra del aragonés. Permiten enraizarla en un patrimonio cultural fundamental para la Europa del siglo XX, sin por ello caer en la tentación de la explicitación genética, hereditaria, que no haría sino encerrarla una vez más en el estatus de hijo ilegítimo y “rarito” que, según hemos podido comprobar, no le corresponde.

7. Apéndice

7.1. Documentos directamente relacionados con Javier Tomeo y su obra

7.1.1. Javier Tomeo, “Recuerdos de Port-Lligat”, *ABC*, 25 de enero de 1989, p. 53

“Salvador Dalí ya no está en este mundo. Todos sus relojes son ya definitivamente blandos. Saltó la frontera y se colocó al otro lado del espejo. Se ha convertido, tal vez, en personaje de alguno de sus cuadros. Quizá esté ya situado en ese punto mágico donde algún día acabarán convergiendo esas misteriosas paralelas que vemos en muchos de sus dibujos. Hace años, empujado por extraños traumas –aunque tal vez no haya que exagerar demasiado sobre este punto–, Dalí se situó en el centro de todas las excentricidades. Se ubicó en el escándalo. Pensó quizá que, estando allí, estaría también por encima del bien y del mal y de todos sus demonios familiares. Cuando quiso salir de ese mundo, sin embargo, ya no pudo. Se sintió entonces atrapado con sus propias redes, apresado por su propia psicopatía. Había creado un monstruo, y ese monstruo, como un Polifemo al revés, acabó devorándole. Hace algunos años tuve ocasión de visitarlo varias veces en su casa de Port-Lligat. En una de aquellas ocasiones nos recibió –a mí y al reducido grupo de amigos del que yo formaba parte– en un extraño jardín, reclinado entre grandes almohadones multicolores. Recuerdo que aquel día estuvimos hablando largamente de los argonautas y de su extraño lenguaje. Yo le pregunté si hablaba ruso. Me dijo que no, pero que el ruso era un idioma que le inspiraba y que de cuando en cuando, mientras pintaba, le pedía a Gala que leyese en voz alta algunos poemas de Pushkin.

Puede que aquella fuese otra *bontade* de las suyas. Puede que no. Cualquiera sabe. Lo cierto es que recuerdo también a Gala. Era una mujer menuda y nerviosa, de artificioso tocado y ojos pequeños y negros como dos cabezas de alfiler y posiblemente tan punzantes como esos mismos alfileres. No era, ciertamente, una mujer agradable. Ocurría con ella, en cierto modo, lo que sucede algunas veces con ciertas secretarias de los grandes e inaccesibles directores generales: que, a fuerza de trabajar durante muchos años a la sombra del jefe, acaban pensando que todo el mundo le debe obediencia también a ellas. Gala, y que Dios me perdone por lo que pienso, tenía algo de bruja urbana y consumista. Con un poquito de imaginación, cualquiera hubiera podido imaginársela en algún sofisticado aquelarre neoyorkino, invocando al diablo en el piso ochenta de un rascacielos odiosamente rectangular. Aquella buena señora, para que ustedes me entiendan,

hubiera podido ser vecina de la infeliz Rosemary, de la película de Polanski *La semilla del diablo*. Parece ser, sin embargo, que Dalí estuvo profundamente enamorado de ella. Gala fue, en efecto, su musa, y el pintor la quiso desde el primer momento que la vio, dando así la razón a quienes piensan que el amor es una planta espontánea y no una planta de jardín. Hoy, los dos están ya en el otro mundo, a pesar de sus protestas de inmortalidad. Hace ya algunos años, cuando Gala falleció, la estrella del pintor ampurdanés empezó a apagarse rápidamente. Tal vez, Dalí comprendió entonces por primera vez en su vida que la muerte ni siquiera perdona a los genios y a sus enamoradas, y que frente a su sombría faz de poco sirven las piruetas y las ingeniosidades.”¹

7.1.2. Portadas de las obras de Javier Tomeo

7.1.2.1. *El castillo de la carta cifrada*, Barcelona, Anagrama, 1979² y 1988

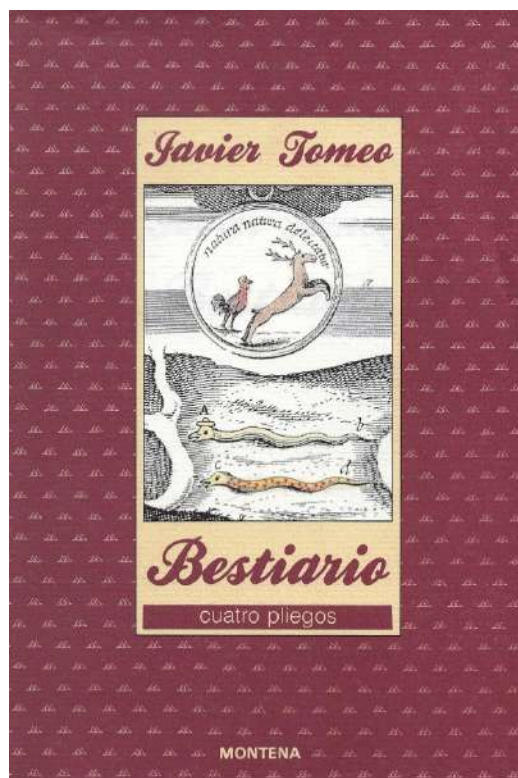


¹ Reproducimos aquí la primera versión del artículo, encontrada en la hemeroteca digital de ABC (<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1989/01/25/053.html>>). La de 2009 amputa el texto de su última línea (<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/d7/2009/01/25/023.html>>).

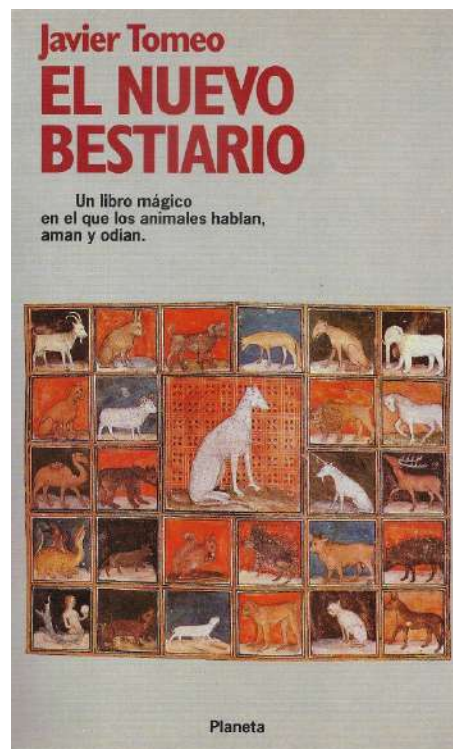
² Ilustración encontrada en <<http://pictures2.todocoleccion.net/tc/2011/11/18/29353808.jpg>>



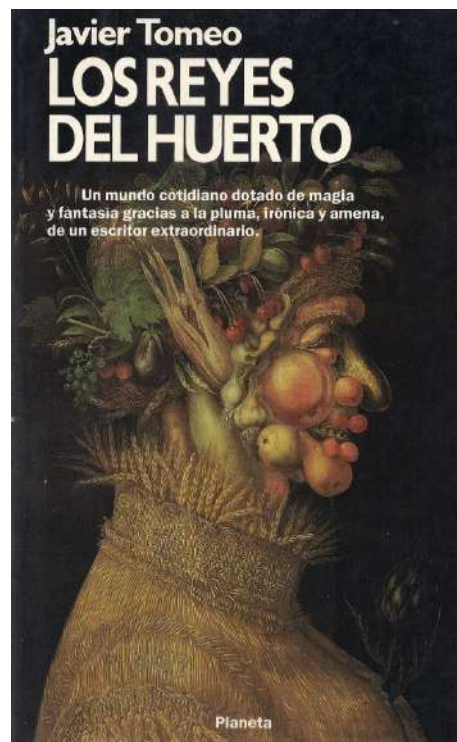
7.1.2.2. *Bestiario*, Madrid, Mondadori, 1988



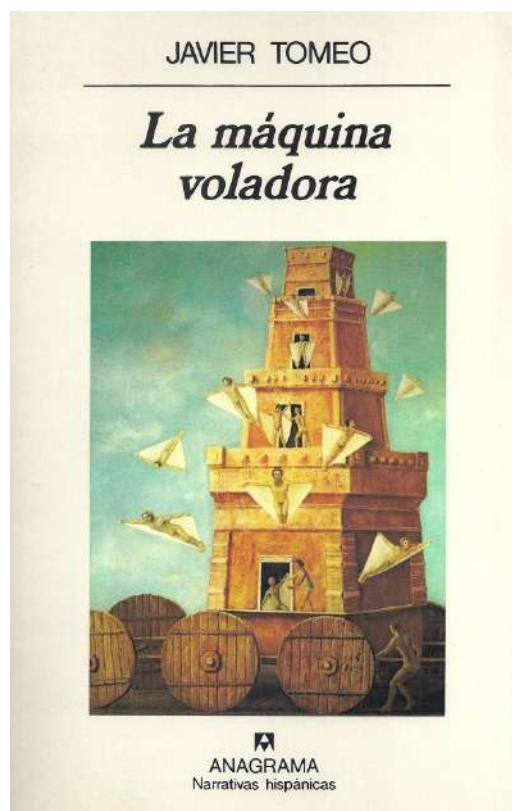
7.1.2.3. *El nuevo bestiario*, Barcelona, Planeta, 1994



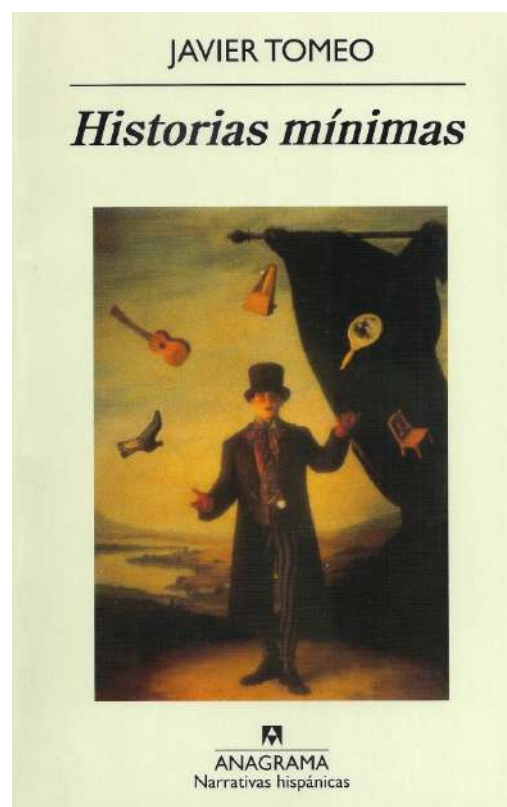
7.1.2.4. *Los reyes del huerto*, Barcelona, Planeta, 1994



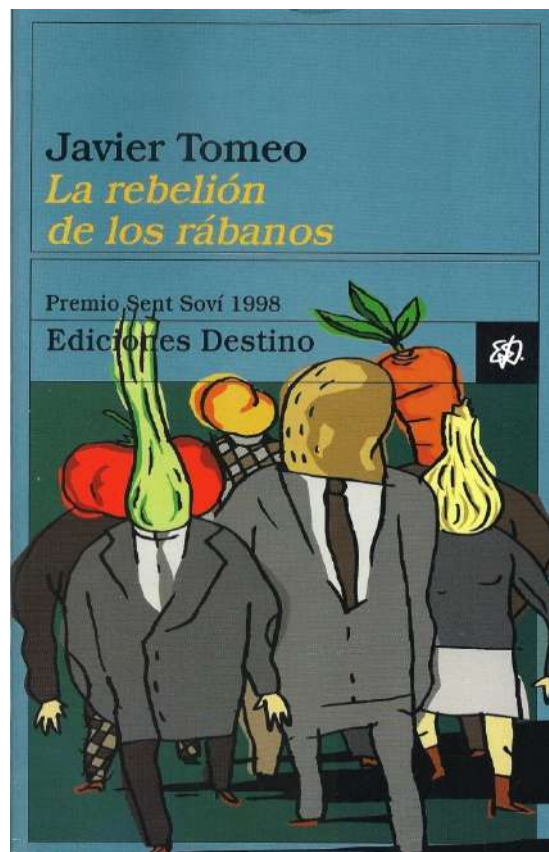
7.1.2.5. *La máquina voladora*, Barcelona, Anagrama, 1996



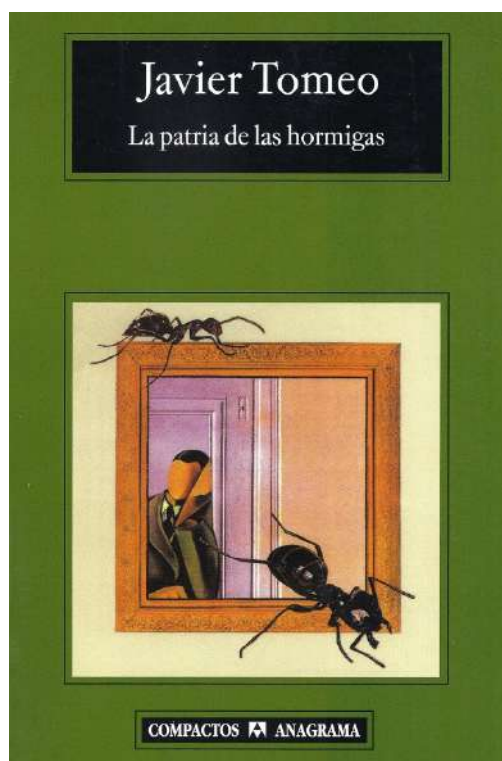
7.1.2.6. *Historias mínimas*, Barcelona, Anagrama, 1996



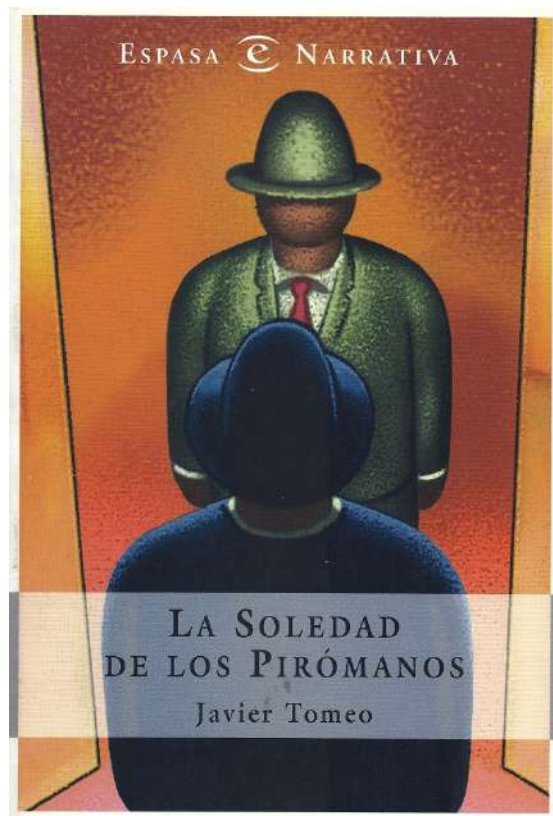
7.1.2.7. *La rebelión de los rábanos*, Barcelona, Destino, 1999



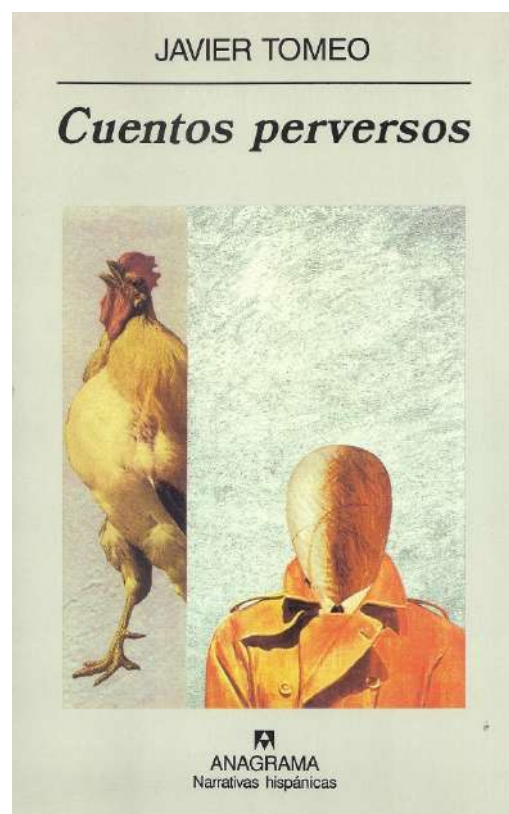
7.1.2.8. *La patria de las hormigas*, Barcelona, Anagrama, 2000



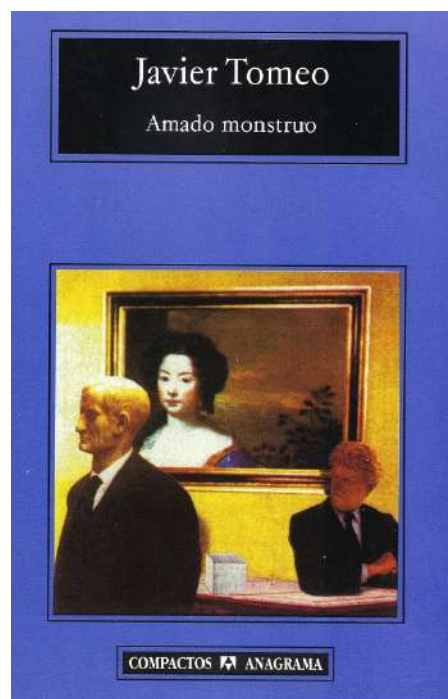
7.1.2.9. *La soledad de los pirómanos*, Madrid, Espasa Calpe, 2001



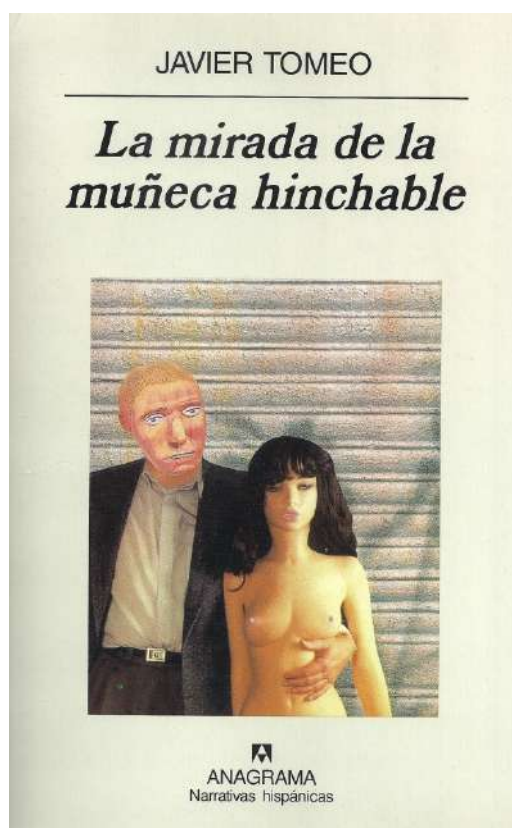
7.1.2.10. *Cuentos perversos*, Barcelona, Anagrama, 2002



7.1.2.11. *Amado monstruo*, Barcelona, Anagrama, 2002

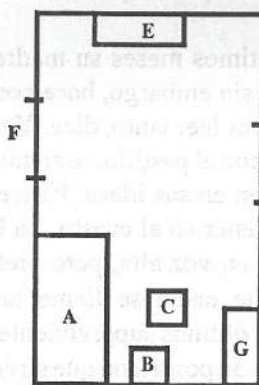


7.1.2.12. *La mirada de la muñeca hinchable*, Barcelona, Anagrama, 2003



7.1.3. Esquemas, cálculos y ecuaciones en *El cazador* (Zaragoza, Mira, 1993)

ir a la oficina? Julián responde que no sabe de qué oficina le está hablando y su madre se muerde el labio inferior. Vamos, vamos, arriba, fuera de ahí, dice. Julián no contesta y ella empieza a llorar y golpea la puerta del cuarto con los dos puños. Si continuas llorando, dice Julián, me tiro por la ventana. Se refiere a la ventana que da al patio interior. No habla por hablar, está dispuesto a cumplir su amenaza. La mujer se seca los ojos y se marcha a la cocina. Julián se sienta en la butaca y se echa el pelo hacia atrás. El cuarto medirá unos cinco metros de largo por otros tres metros de ancho, pero no necesita más. Las cosas, al fin y al cabo, son tan grandes como los hombres quieren que sean. En otra cuartilla –en el cajón de la mesita de noche tiene un montón de cuartillas– traza el plano de la habitación con la nueva disposición que piensa dar a los muebles:



en el que A representa la cama, B la mesita de noche, C la pequeña butaca verde –la misma en la que ahora está sentado– D la puerta, E el armario, G la cómoda y F la ventana.

vecina. Necesita, sobre todo, descifrar el significado de la palabra Brasil. ¿Qué tendrá que ver ese lejano país con un humilde patio de vecinos lleno de ropa vieja puesta a secar?

La relación, sea cual fuere, existe. Aplica a la nueva letra el procedimiento que utilizó antes con la canción de su madre y por lo que se refiere a las primeras estrofas de cada una de las versiones, obtiene: Tara, Tarararara = Tiara, Tiararara = $(21+1 +19+1) + (21+1+19+1+19+1+19+1+19 +1) = (21 +9 +1 +19+) + (21+9+1+19+1+19+1+19+1) = (42 + 102) = (51 + 111)$, y por fin, $144 = 162$, lo que, desde luego, no es cierto.

No puede quedarse cruzado de brazos mientras las mujeres intercambian mensajes. Busca otra cuartilla y prescinde ahora de los sonidos onomatopéyicos. Se limita a analizar la única palabra con sentido, Brasil, y llega a las siguientes combinaciones:

Brasil = papagayo = parloteo insulso.

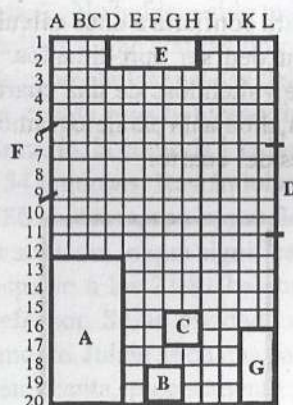
Brasil = Carnaval = mulatas bailando.

Brasil = Café = insomnio.

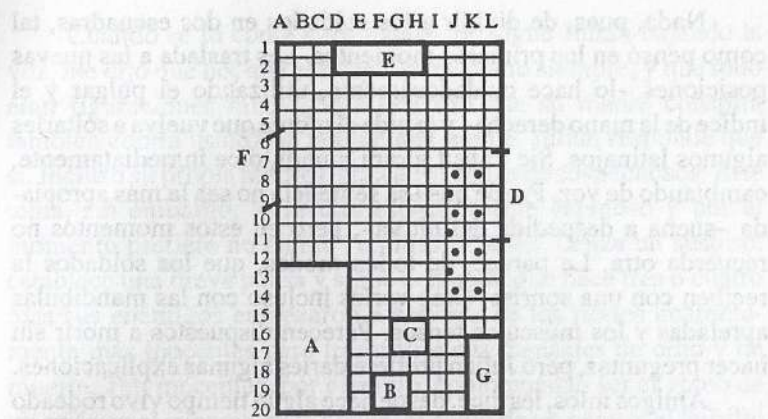
Todas esas conclusiones pueden ser válidas, pero prefiere la última: Café igual insomnio. No es necesario buscar más correspondencias. Esa vecina -Julián la espía ahora por detrás de los visillos- está de su parte y con su canción le previene contra el sueño. Es una forma de decirle que no descuide su vigilancia, es decir, que no baje la guardia. Se siente emocionado por la buena voluntad de una mujer a la que sólo conoce de vista, y que, aunque sólo fuese por afinidad de sexo, debería alistarse en el bando de su madre. Acaba de aparecer pues su tercer enemigo, el sueño. Tiempo, hambre y ahora sueño. Esos tres factores, sin embargo, podrían quedar reducidos a uno, tiempo, generador de los otros dos. Lo que está muy claro, de cualquier modo, es que tiempo + hambre + sueño es igual a derrota, y que de esa suma resulta, tal como aprendió hace años en el Instituto, que sueño = derrota - (tiempo + hambre) o, lo que es igual, que tiempo = derrota - (sueño+hambre).

Piensa con tanta intensidad que se le retuerce una venita de la sien. Agota todas las combinaciones posibles entre esos cuatro elementos (llena cinco o seis cuartillas de números y ecuaciones)

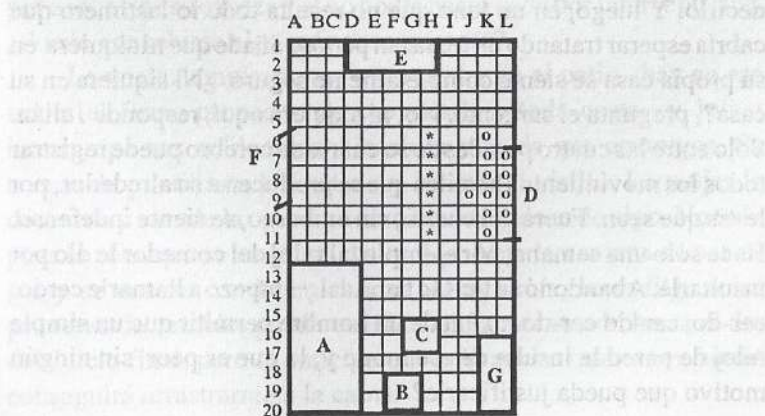
en el que, como ya se vio antes, A representa la cama, B la mesita de noche, C la butaca, D la puerta, E el armario, F la ventana y G la cómoda. esto ya es otra cosa, suspira, mientras su madre continúa pendiente de las patatas fritas. Y cuando vuelve a estudiar el plano –que significa, a fin de cuentas, un posible campo de operaciones– llega a la conclusión de que hay unas baldosas más importantes que otras y que merece por ello una atención especial. Tal sucede, por ejemplo:



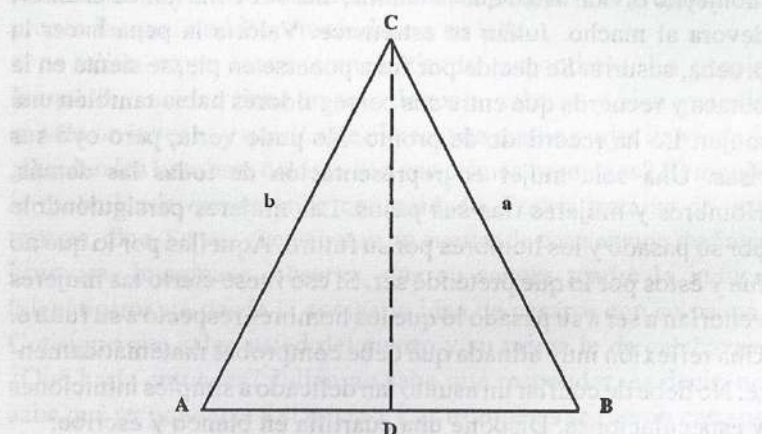
con las que están justamente delante de la puerta, es decir, las baldosas 8, 9, 10 y 11, sobre todo las correspondientes a las verticales J, K y L. Sobre estas baldosas, por lo tanto, debe concentrar el mayor número de soldados. Por ejemplo, en donde cada círculo interior corresponde a un soldado.



La situación podría mejorar todavía más si, tal como pensó antes, reclutase también a los toreros. Lo hace así -no se preocupa ahora por saber si entre esos curiosos individuos hay algún objetor de conciencia- y el ejército se amplía a diecisiete hombres. De ese modo consigue un notable aumento en el número de brazos, y, sobre todo, en el número de dedos. Con el refuerzo de los toreros podría establecer ya una primera línea defensiva, encomendada a los soldados profesionales, y una segunda línea de sostén, integrada por los seis toreros. Extiende una nueva cuartilla y dibuja la disposición final de sus hombres:



validez del número. Lo dice, sin embargo, de otro modo. Le aseguro, dice, que una vida dominada por el número no merece la pena vivirse. Para Julián, sin embargo, todo está muy claro. Lo primero que salta a la vista es que los elementos F (futuro) y P (pasado) no son más que dos vertientes opuestas de un mismo elemento, Tiempo. Apoyándose en esa suposición, el problema podría incluso representarse en un triángulo acutángulo,



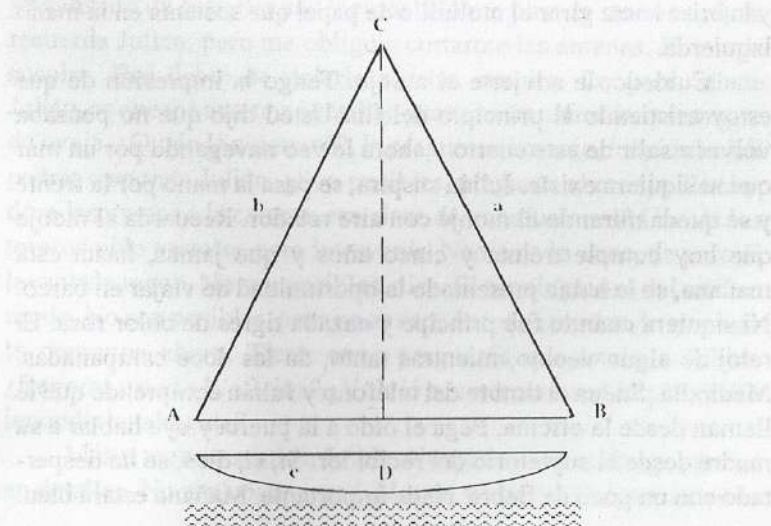
en el que la altura CD divide al cateto AB (tiempo) en dos segmentos: AD (pasado) y BD (futuro), abierto siempre a la derecha de todas las cosas. El lado AC, que por alguna razón misteriosa se le antoja de índole especialmente femenina, representa a las mujeres y BC, por eliminación, a los hombres.

Lo que sigue a continuación resulta hasta cierto punto lógico. Julián recuerda que el área de un triángulo viene dada por el producto de multiplicar la base por la altura y partirlo por dos. Pero recuerda, también que el cuadrado de un lado opuesto a un ángulo agudo es igual a la suma de los cuadrados de los otros dos menos el doble producto de uno de ellos por la proyección del otro sobre él. Aplicando el teorema de Pitágoras y teniendo en cuenta que A es menor que 90° , nadie puede discutirle que $BC^2 = BD^2 + DC^2$ de forma que al sustituir BD por la diferencia entre AB y AD ($BD =$

AB-AD), obtiene $BC^2 = AB^2 - AD^2 - 2AB \times AD + DC^2$, o lo que es igual, $BC^2 = AB^2 + AC^2 - 2(AB \times AD)$.

Sustituyendo los segmentos por sus valores correspondientes, escribe: $\text{Hombres}^2 = (\text{Tiempo} + \text{Mujeres})^2 - 2(\text{Tiempo} \times \text{Pasado})$ de lo que se desprende que el segmento BD (futuro) ni siquiera aparece en las conclusiones finales, al haber sido sustituido por la diferencia entre AB y AD. Julián se siente desconcertado. ¿Significará todo esto, se pregunta, sin apartar la mirada de la cuartilla, que no tengo futuro? El monje le consuela con una sonrisa. Sin necesidad de despegar los labios viene a decirle que tal vez carezca de porvenir, pero sólo en el sentido que se concede generalmente a esa palabra. ¿Cuál va a ser entonces mi porvenir?, pregunta Julián, aunque conoce de antemano la respuesta. Y enseguida se responde a sí mismo que su porvenir podría ser el porvenir del silencio y de la incomprensión.

Sus perspectivas son, pues, bastante sombrías, pero, por suerte, no le falta imaginación. Ahora mismo, por ejemplo, nadie le impide pensar que el triángulo Futuro -Presente- Pasado configura la vela de un balandro mágico que podrá conducirle hasta su pequeña y entrañable isla.



Una sucesión de letras que podrían corresponderse perfectamente con el trac-trac-trac de su corazón desprovisto de la consonante c. Agrupa todas esas letras por parejas y obtiene:

Ta + ra + ta + ra + ra + ra + ra

Tr + ac + Tr + ac + Tr + ac + Tr

La similitud, por lo tanto, es evidente y, apurando un poco las cosas, se le ofrecen dos alternativas:

A.- Su corazón es una vecina que canta,

B.- La vecina es un corazón que late.

El monje se ríe. Creo que está usted demasiado borracho, dice. Si su corazón fuese una vecina que late, usted sería también vecino de sí mismo. ¿Usted cree que eso es posible? ¿Usted cree que alguien puede ser extraño a sus propios problemas? Julián no replica. Antes de establecer las conclusiones definitivas prefiere recurrir una vez más a las equivalencias numéricas. Recuerda que A equivale a 1, C a 3, R a 19, y T a 21. Sustituye cada letra por su equivalente numérico y la igualdad.

Ta + ra + ta + ra + ra + ra + ra = Tr + ac + Tr + ac + Tr + c + Tr

queda convertida en:

$(21+1) + (19+1) + (21+1) + (19+1) + (19+1) + (19+1) + (19+1)$

$(21+19) + (1+3) + (21+19) + (1+3) + (21+19) + (1+3) + (21+19)$

que, una vez realizadas las correspondiente sumas (porque los signos aritméticos están para algo), queda reducida a $144 = 172$.

Imposible, exclama el monje. Le divierte que los cálculos de Julián no le hayan llevado a ninguna parte. Tiene usted razón, reconoce Julián, pero, por lo menos, he demostrado que no le resulto completamente indiferente a mi corazón. Explíqueme

brío antes entre los zapatos viejos se ha convertido en el chirrido de alguna puerta mal engrasada. Sólo la bombilla continúa en su puesto. Pue-de que mi corazón sea sólo una bombilla, musita, como rezando. Ahora no tiene a su lado al monje para decirle que eso es otra tontería de las suyas. Se incorpora, le da la vuelta a la última cuartilla y empuña otra vez el bolígrafo.

Si fuese realmente una bombilla, escribe, podría decirse que mi corazón sería a la vida lo que la bombilla a la luz. Es decir:

$$\frac{\text{Corazón}}{\text{Vida}} = \frac{\text{Bombilla}}{\text{Luz}}$$

de donde Corazón x Luz = Vida x Bombilla.

No puede por menos de sonreír. Tendría mucha gracia que, después de tanto romperse la cabeza, su corazón fuese sólo una simple bombilla de sesenta vatios. No se haga ilusiones, le dice el monje, desde el otro mundo. Si realmente fuese una bombilla tendría que salirle un poco de luz por los ojos. Julián se tapa la cabeza con la manta. Eso es fácil de comprobar, susurra. Abre los ojos de par en par y se queda mirando fijamente el trocito de manta que tiene delante de la nariz. Todo sigue a oscuras. No encuentra reflejados en ninguna parte los círculos de luz que deberían salirle ahora mismo por las pupilas. ¿Por qué?, se pregunta. Y a partir de ese punto sus deducciones se suceden velozmente. El hecho de que su mirada no ilumine (dicho de otra forma, su no luz interior) no es sino prueba evidente de su oscuridad interior. Su corazón, por lo tanto, no alumbra, o lo que es igual, su luz interior es igual a 0, así que si introduce ese nuevo factor en la proporción:

$$\frac{\text{Corazón}}{\text{Vida}} = \frac{\text{Bombilla}}{\text{Luz}}$$

tendría

Corazón

Bombilla

Vida

0

o, lo que es igual: $\text{Vida} \times \text{Bombilla} = \text{Corazón} \times 0$, de donde se llega, inexorablemente, a un inapelable $0 = 0$, ya que, según le enseñaron en el colegio, el producto de cualquier cantidad por cero es siempre cero. Otra vez, pues, la misma pregunta: ¿y si estuviese ya muerto? ¿Y si me hubiese muerto hace seis o siete años, mientras archivaba facturas en la oficina? ¿Y si todo lo que he estado pasando hasta ahora hubiese sido sólo una ilusión?

Los muelles del somier, sin embargo, chirrían, y eso significa que su cuerpo pesa y que, además, se mueve, cosa que no pueden hacer los muertos. Es pues evidente que su corazón, aunque no sea una bombilla –o fuese una bombilla fundida– continúa latiendo. Sigue, pues, vivo. Otra cosa es que esos latidos se limiten a expresar un simple acontecer biológico. Estoy vivo, estoy vivo, exclama, sacando por fin la cabeza de debajo de la manta. Y lo primero que piensa, en este momento trascendental, es en recuperar el pijama, que continúa sobre el tejadillo de plástico. Eso es ahora lo único que le importa. Sólo Dios sabe cuántas noches habrán dormido juntos, dulcemente abrazados, mientras fuera, en la calle, llovía a mares y las ratas se ahogaban en las cloacas. Necesito el pijama, se dice. Puede que, con el pijama, quiera recuperar también la cordura perdida. Salta de la cama y se asoma una vez más a la ventana. Por encima de la azotea las nubes recogen los últimos rayos del sol y se desmenuzan lentamente. Ninguna de esas nubes llegará viva a la noche. Antes de que cierre la noche todas esas nubes habrán muerto. Julián estudia el terreno y, para que los vecinos no le vean desnudo, se ha vuelto a echar la manta por encima de los hombros. Si quiere llegar hasta donde está el pijama ocho o nueve metros más abajo, no tendrá más remedio que

7.1.4. Caricaturas realizadas por Javier Tomeo

7.1.4.1. Ilustraciones de *Amado monstruo* (*L'Avant-scène*, núm. 842, 15 enero de 1989)



p. 1



p. 26

7.1.4.2. Ilustración de *El cazador de leones*³

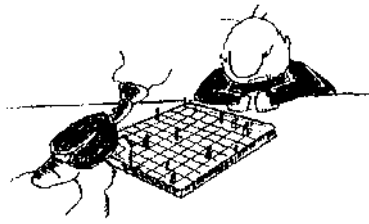


7.1.4.3. Ilustraciones de *Bestiario* (Zaragoza, Prames-Las Tres Sorores, 2000)

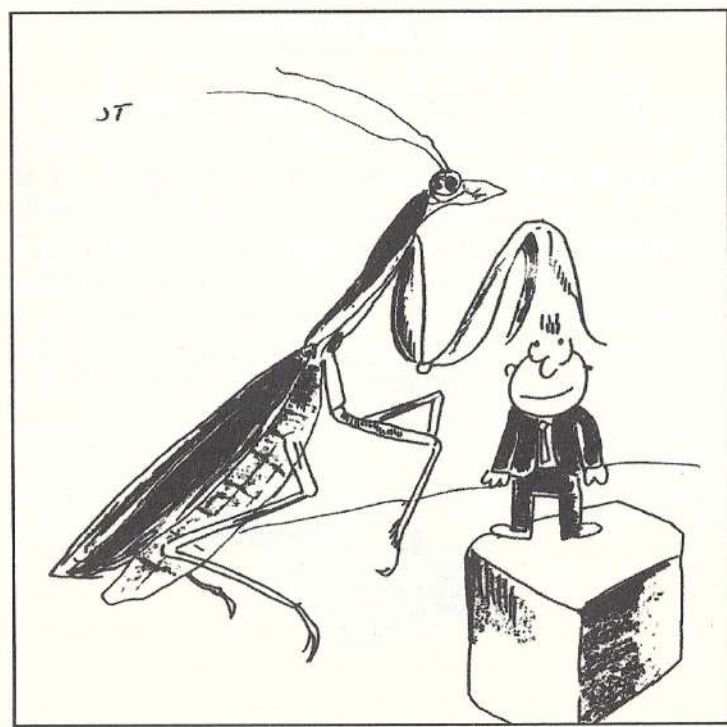


p. 15

³ Esta ilustración figura en el segundo volumen de la tesis de Mor Gaye (*op. cit.*, s.p.). La reproducimos con la amable autorización del autor.



p. 19



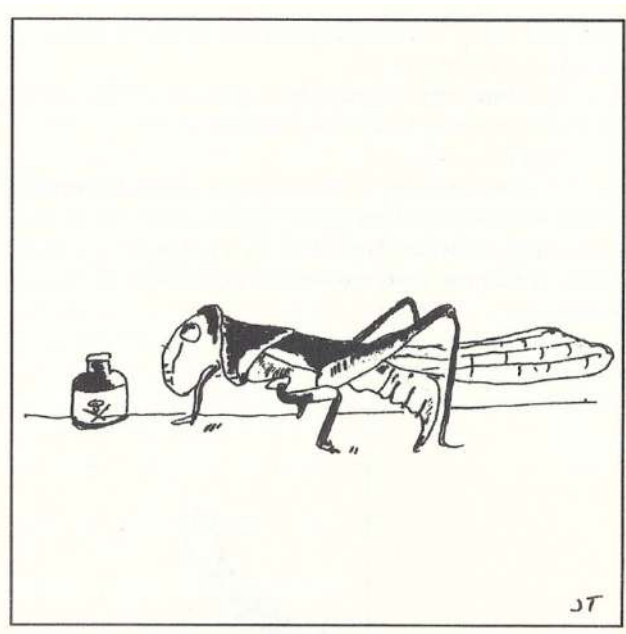
p. 20



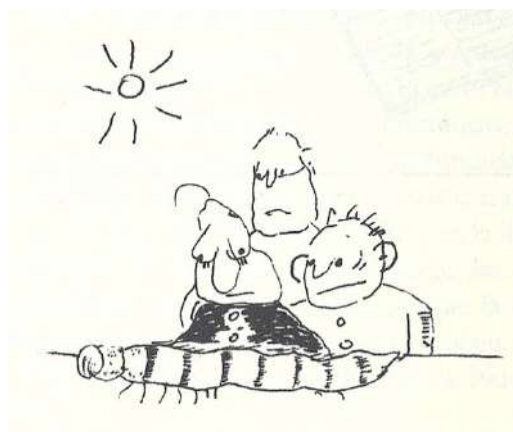
p. 23



p. 41



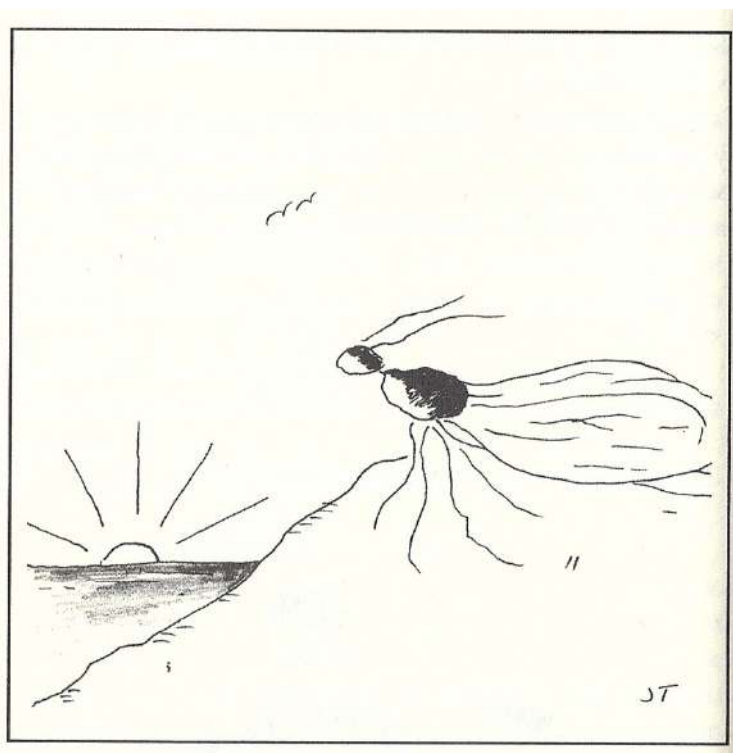
p. 50



p. 53



p. 62



p. 66

7.1.4.4. Ilustraciones de *Patíbulo interior* (Barcelona, Destino, 2000)



p. 20



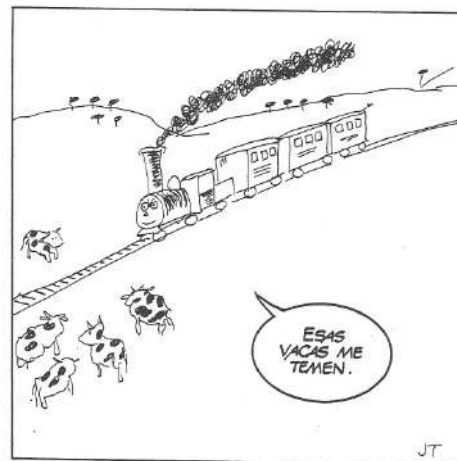
p. 26



p. 30



p. 48



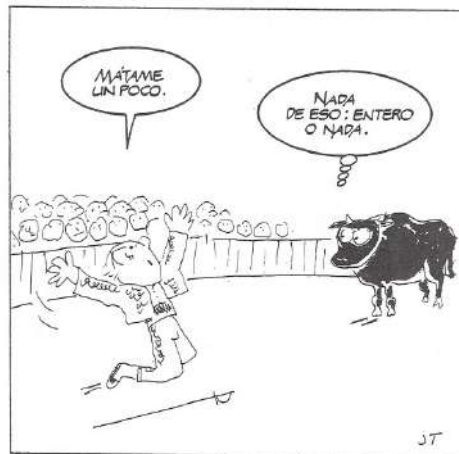
p. 54



p. 74



p. 100



p. 108

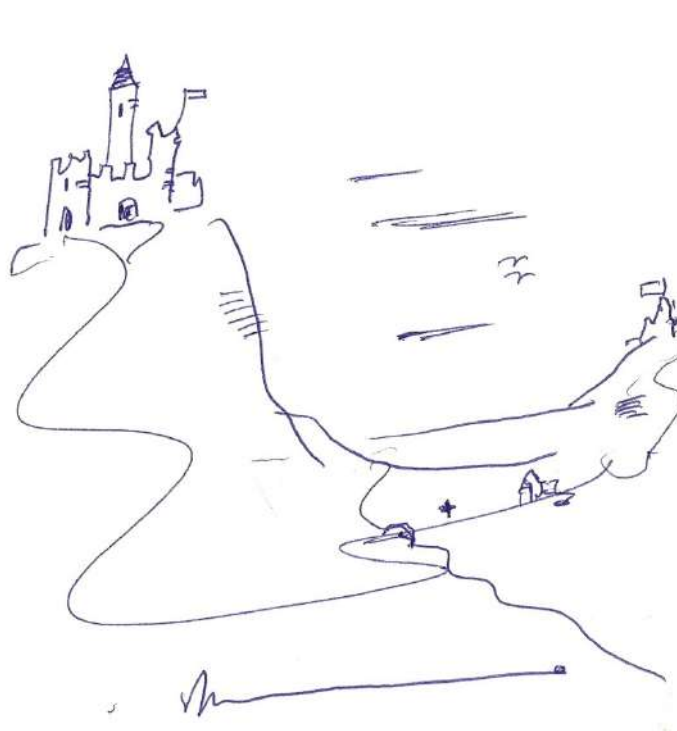


p. 144



p. 166

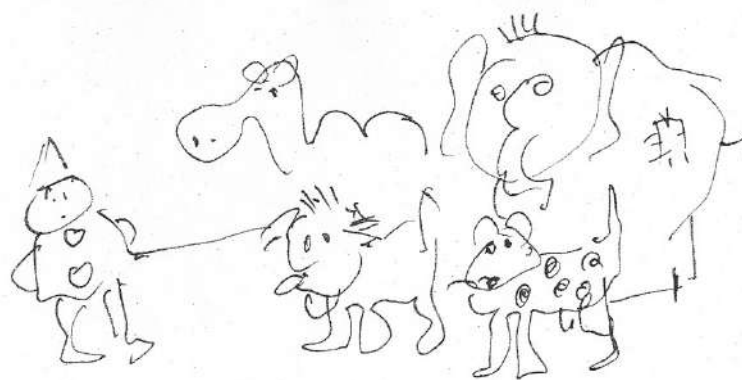
7.1.4.5. Ilustración espontánea del *Castillo de la carta cifrada* (10 de noviembre de 2006)



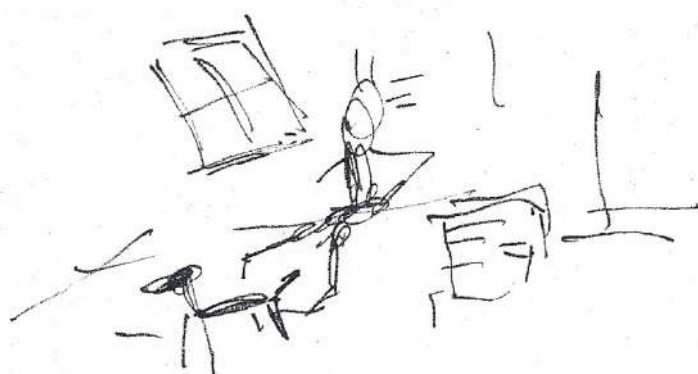
7.1.4.6. Ilustraciones espontáneas de las *Historias mínimas* (noviembre de 2006)



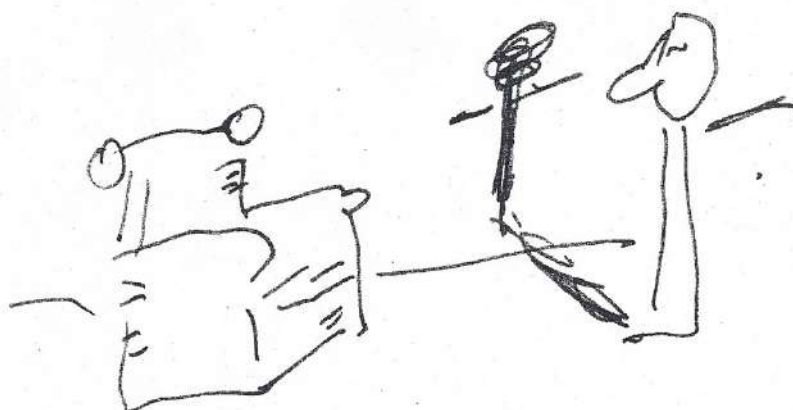
Historia mínima IV



Historia mínima V



Historia mínima XIII

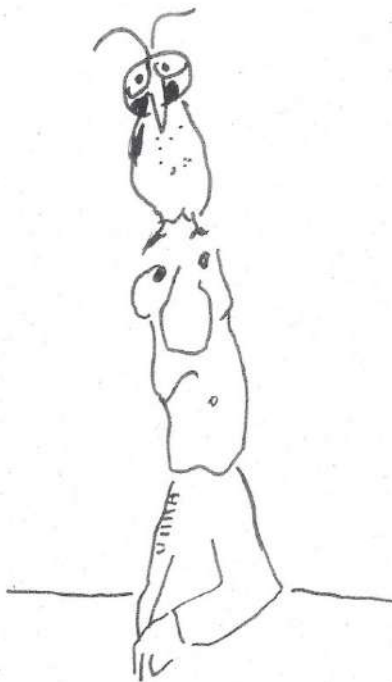


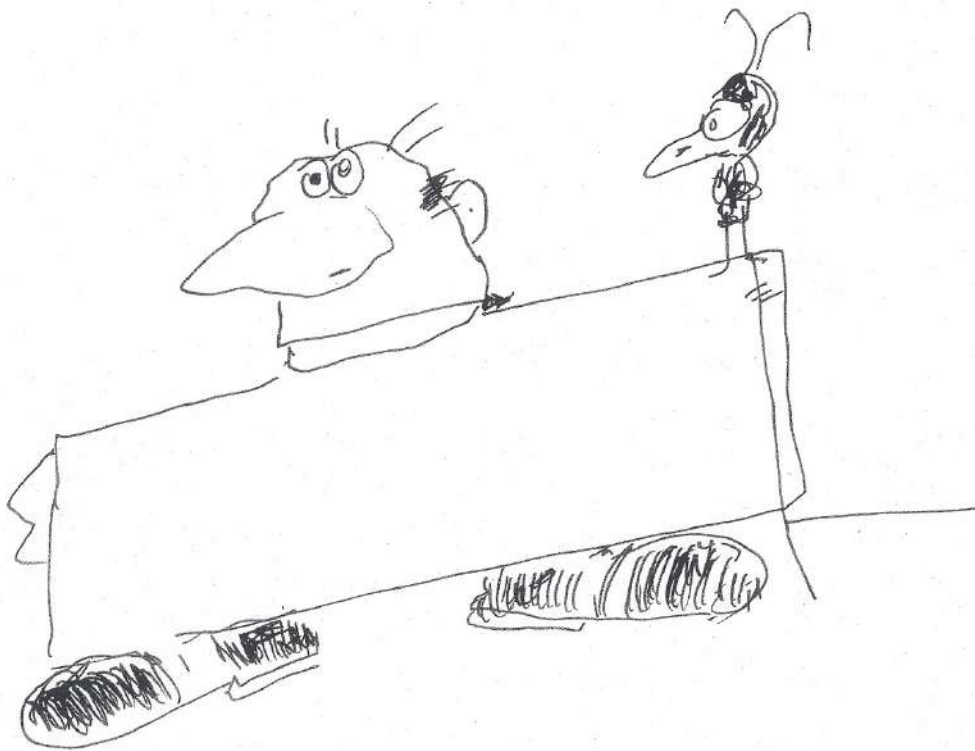
Historia mínima XXIII



Historia mínima XXXVII

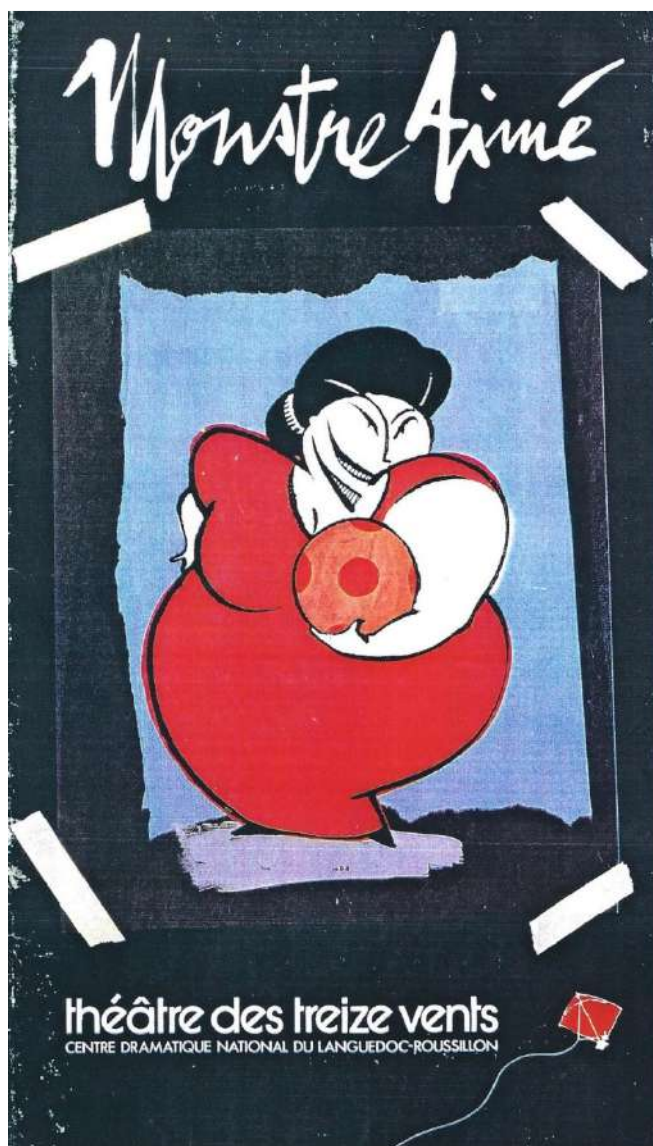
7.1.4.7. Caricaturas espontáneas hechas en noviembre de 2007



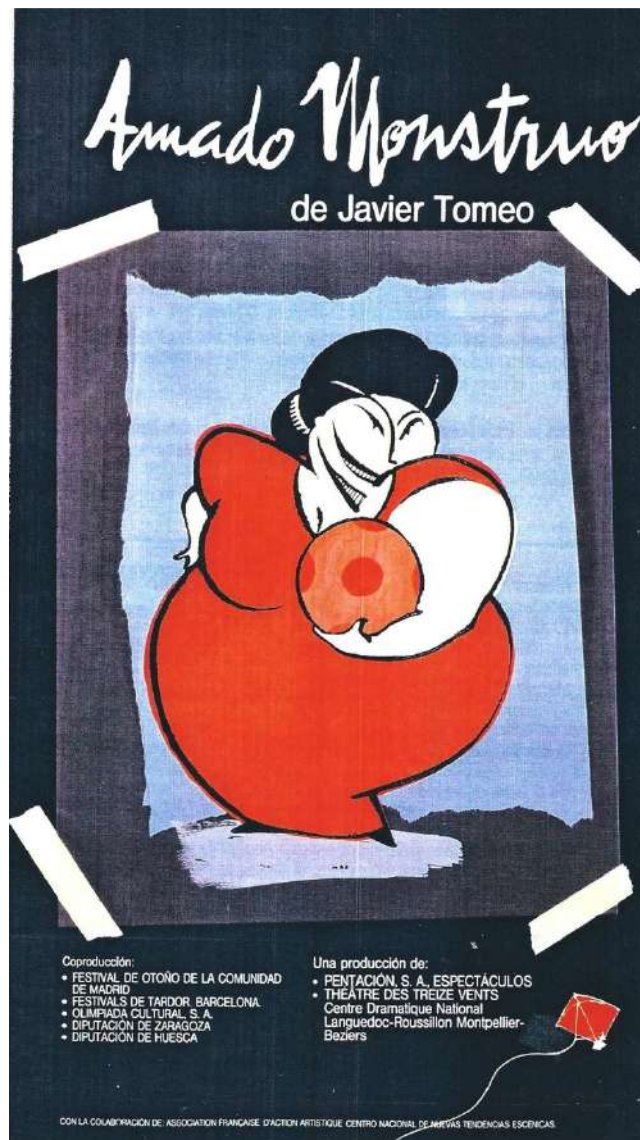




- 7.1.5. Carteles de las representaciones de *Amado monstruo* en Francia y en España (Théâtre des Treize Vents/Théâtre de la Colline; Teatro Poliorama; 1989)⁴



⁴ Sacamos estas reproducciones de la tesis de Mor Gaye (*op. cit.*, vol. 2, pp. 398 y 400).



7.1.6. Referencias intertextuales explícitas observadas en *El nuevo bestiario*

- **Escritores y obras literarias:** Apuleyo, *El asno de oro*; Pietro Aretino; Aristófanes; Charles Baudelaire; Gayo Valerio Catulo; Miguel de Cervantes, *Don Quijote* y *Las novelas ejemplares*; François-René de Chateaubriand; Jean Cocteau; Rubén Darío; Fiódor Dostoyevski; Jacques Duchaussoy, *El bestiario divino o la simbología de los animales*; Alexandre Dumas; Claudio Eliano, *Historia de los animales*; Esopo; Esquilo; Anatole France; Théophile Gautier; Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto*; Angelo de Gubernatis; Homero, *La Odisea*; Victor Hugo; Benjamín Jarnés; Robert U. Johnson; Samuel Johnson;

Jean de La Fontaine, *Fábulas*; Luciano de Samosata; Megástenes; Menandro; Metastasio; Henry Murger, *Escenas de la vida de Bohemia* (libreto); Amado Nervo; Opiano de Apamea; José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*; Charles Perrault, *Cuentos*; Petrarca; Plinio el Viejo; Edgar Allan Poe, *Filosofía de la composición* y *Berenice*; Prudencio; George Sand; El Marqués de Santillana; Friedrich von Schiller; Sexto Propercio; William Shakespeare, *Hamlet* y *Las alegres comadres de Windsor*; Angelus Silesius; Suetonio; Rabindranath Tagore; Torquato Tasso; León Tolstoi.

- **Teólogos:** Honorio d'Autun; Père Augustin Calmet, *Diccionario histórico, crítico, cronológico y literario de las Sagradas Escrituras*; Giraldus Cambrensis, *Topographia hibernica*; Padre Benito Jerónimo Feijoo; Père Hardonin; Alain de Lille; Martín Lutero; Orígenes; Odorico de Pordenone; san Agustín; san Basilio, *Homilias sobre el Hexamerón*; san Benito; san Eustaquio; san Isidoro de Sevilla, *Etimologías*; santa Brígida de Suecia, *Revelaciones*.
- **Filósofos:** Anaxágoras; Aristóteles; Gaston Bachelard; Francis Bacon; Demócrito; Los enciclopedistas franceses; Epicuro; Antoine Galmace, *Llave nueva y universal para aprender con brevedad y perfección la lengua francesa*; Blaise Pascal, *De l'esprit de géométrie*; Platón, *Fedón*; Arthur Schopenhauer; Sócrates; Teofrasto.
- **Científicos:** Cristóbal Acosta; Georges-Louis Buffon, *Historia de los animales*; Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua española*; René Descartes; Pedanio Dioscórides; Pietro Andrea Mattioli, *Comentarii* (falsamente llamados *Historia animalorum*).
- **Historiadores:** Diodoro Sículo; Estrabón; Filarco; Heródoto de Halicarnaso; Plutarco, *Moralia*.
- **Políticos:** Catón el Viejo; Cicerón; Joseph de Maistre, *Las veladas de San Petersburgo*; Solón.
- **Músico:** Richard Wagner, *La valquiria* y *Lobengrin*.
- **Artista:** Walter Crane.
- **Textos sagrados:** *La Biblia*; *El Corán*; *Rámáyana*; *El Talmud*; *Upanishads*.
- **Bestiarios:** Los bestiarios de Cristo y de Satanás; *El Fisiólogo*.
- **Marinero:** Nearco.
- **Figuras desconocidas:** Cecilio Calcagino; Chuang Seo.
- **Proverbios, leyendas y mitos populares**

7.1.7. Mitos y leyendas en la obra de Javier Tomeo

1. Mitos grecorromanos:

- a. Proserpina y Plutón (*La agonía de Proserpina*)
- b. Ícaro (*La máquina voladora*; *Historias mínimas*, XLIV)
- c. Penélope y Ulises (*Los bosques de Nyx*)
- d. Fedra (*Pecados griegos*; *Los nuevos inquisidores*, “Fedra y el enano”)
- e. Antíope (*El fin de los dinosaurios*, “El útero de la amazona”; *Historias mínimas*, XII)
- f. Prometeo (*Constructores de monstruos*)
- g. Polifemo (*Patíbulo interior*; *Los nuevos inquisidores*; *El fin de los dinosaurios*, “El pene de Polifemo”)
- h. Edipo (*Amado monstruo*)
- i. Las metamorfosis (*Zoopatías y zoofilias*; *Los nuevos inquisidores*, “Los leñadores”)
- j. Éaco y Psámate (*El fin de los dinosaurios*, “Un amor apasionado”)
- k. Quimera (*El fin de los dinosaurios*, “Un caballo con alas”)
- l. La alquimia (numerosas referencias a la piedra filosofal en las obras de Tomeo)
- m. La Edad de oro (*Los nuevos inquisidores*, “El león enamorado”; *El gallitigre*; *El fin de los dinosaurios*, “Tigres y gallinas”; numerosas alusiones)

2. Relatos bíblicos y vidas de santos:

- a. Jonás y la ballena (*Los nuevos inquisidores*, “El regreso de Jonás”); leyenda relacionada con el mito del *regressus ad uterum* (*El cazador*)
- b. Noé y el diluvio (numerosísimas alusiones a un “nuevo diluvio”, en casi todas las obras del escritor aragonés)
- c. El fuego purificador (*Los nuevos inquisidores*, “La última asamblea” y “Los nuevos inquisidores”)
- d. El Juicio final (*Los nuevos inquisidores*, “Los invasores” y “Los nuevos inquisidores”; *Historias mínimas*, XXV; “Los buitres”)
- e. El hijo pródigo (*Problemas oculares*, “El reencuentro” y “El recaudador de contribuciones”)
- f. San Francisco de Asís (*El canto de las tortugas*)

3. Leyendas medievales:

- a. El bestiario cristiano (*Bestiario; El nuevo bestiario*)
- b. Roldán y Durandarte (*El fin de los dinosaurios*, “La espada de Roldán”)
- c. El unicornio (*Los nuevos inquisidores*)

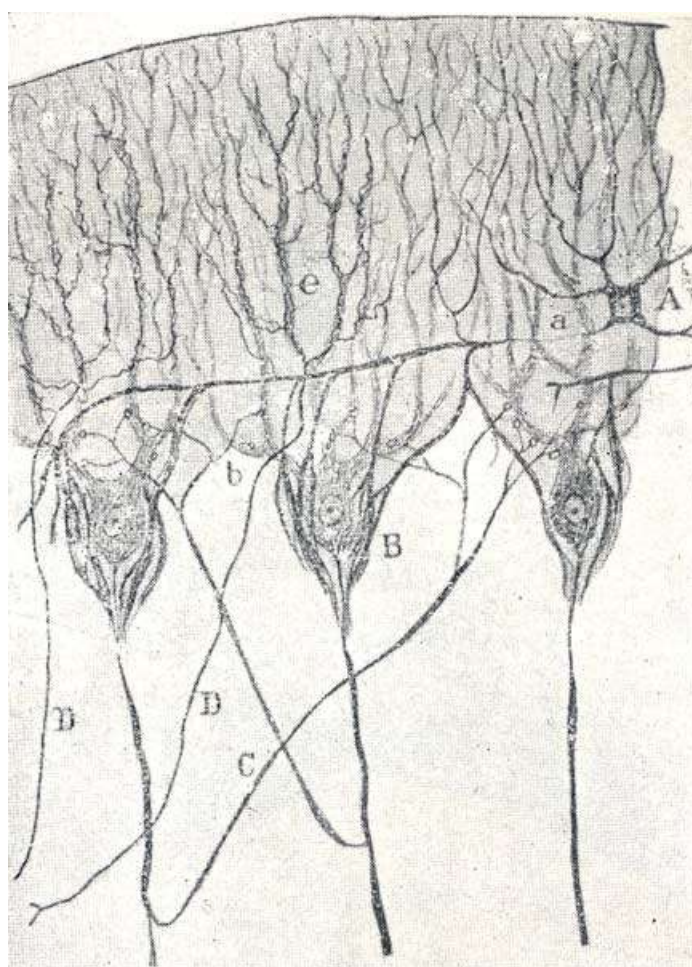
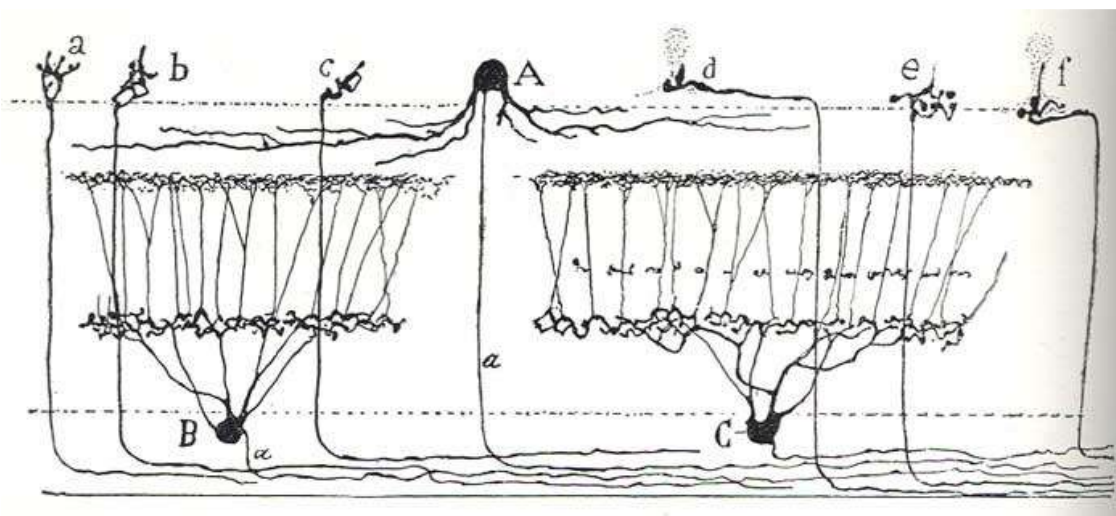
4. Leyendas renacentistas:

- a. Don Juan (*El cazador de leones*)
- b. Pierrot y Colombina (*Historias mínimas*, III)
- c. El prelado acuático (*Historias mínimas*, VI; cf. Rondelet, *Historia natural de los peces*, 1554)
- d. Don Quijote (*Historias mínimas*, XXIV)
- e. Caperucita roja (*El fin de los dinosaurios*, “Caperucita”)

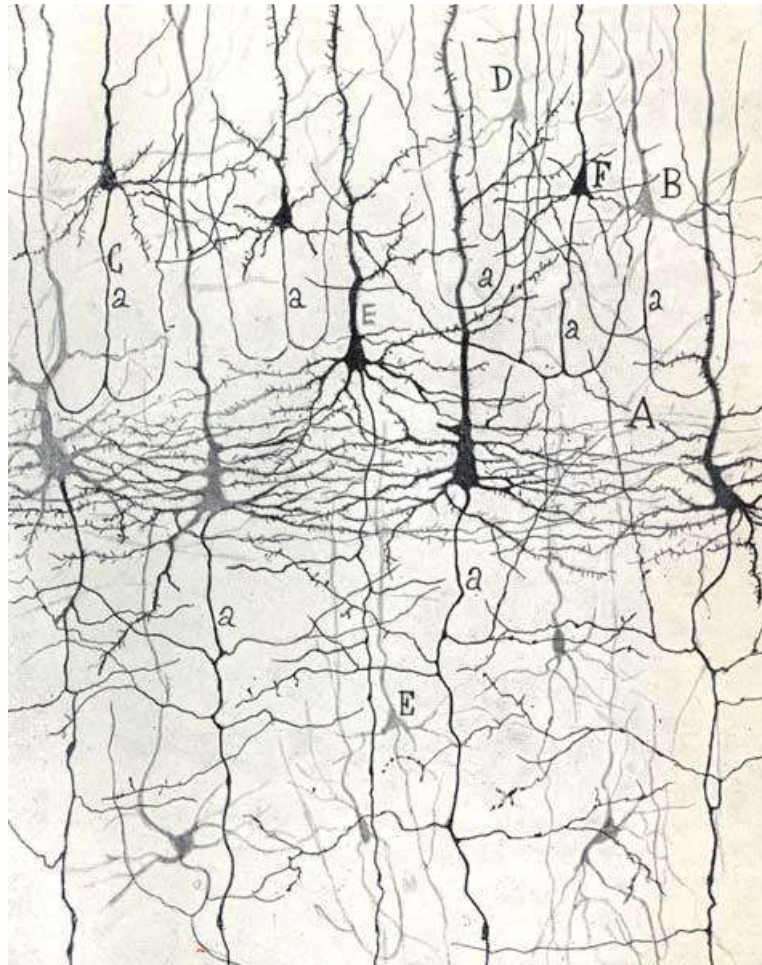
5. Leyendas modernas:

- a. Robinson Crusoe (*El castillo de la carta cifrada*)
- b. Blancanieves (*El fin de los dinosaurios*, “Las noches locas de Blancanieves”)
- c. Drácula/El vampiro (*El fin de los dinosaurios*, “El castillo maldito” y “Predestinado”; numerosas referencias implícitas en la mayoría de las obras de Tomeo)
- d. La primavera eterna (*El canto de las tortugas*; cf. Rousseau y su “primavera perpetua”, su verdad de una Edad de oro interior, alusión a un paraíso perdido, en *Ensayo sobre el origen de las lenguas*)
- e. Napoleón (*Napoleón VII*)
- f. Frankenstein (*Constructores de monstruos*)
- g. Cuentos de Andersen (*Doce cuentos de Andersen contados por dos viejos verdes*)
- h. Sweeney Todd (*Historias mínimas*, XVI; *Problemas oculares*, “El barbero”)

7.2. Dibujos del sistema nervioso por Santiago Ramón y Cajal⁵



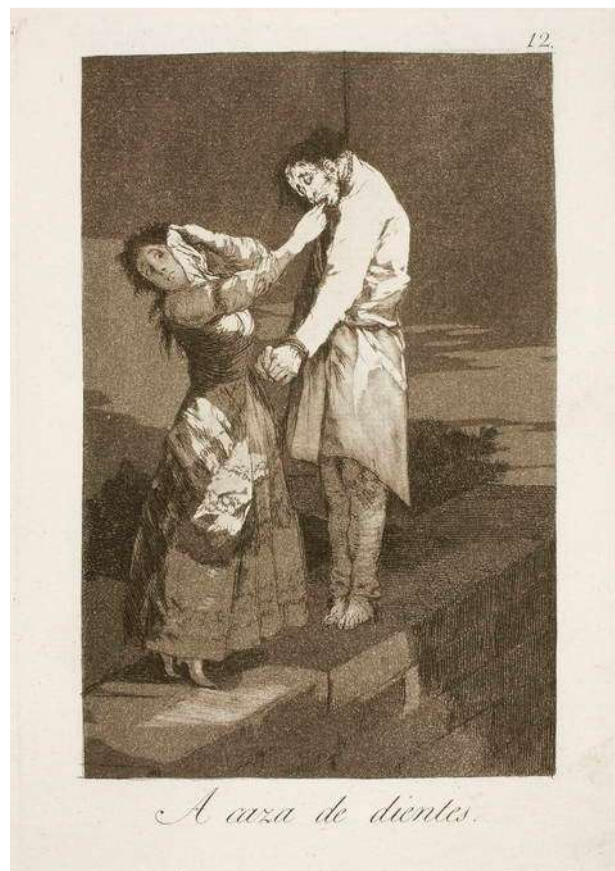
⁵ Todas las láminas proceden de la galería de imágenes dedicada a Ramón y Cajal en la página web http://cvc.cervantes.es/ciencia/cajal/cajal_recuerdos/recuerdos/laminas.htm. Se trata de las figuras que llevan los números 8, 106 y 213.



7.3. Precursores y representantes del expresionismo

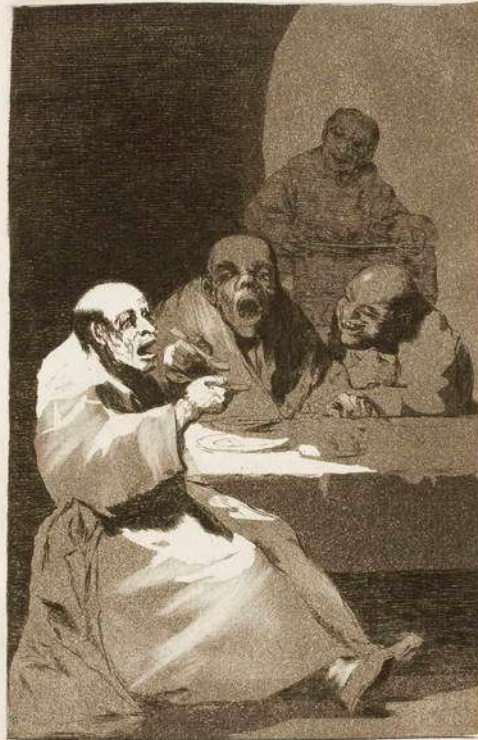
7.3.1. Francisco de Goya y Lucientes

7.3.1.1. *Caprichos* (1797-1799)⁶



⁶ Sacamos estas reproducciones de los *Caprichos*, así como las de las *Pinturas negras*, de la web del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=26>.

13.



Estan calientes.

22.



Pobrecitos!





7.3.1.2. *Pinturas negras* (1820-1823)



Dos mujeres y un hombre



Dos viejos comiendo

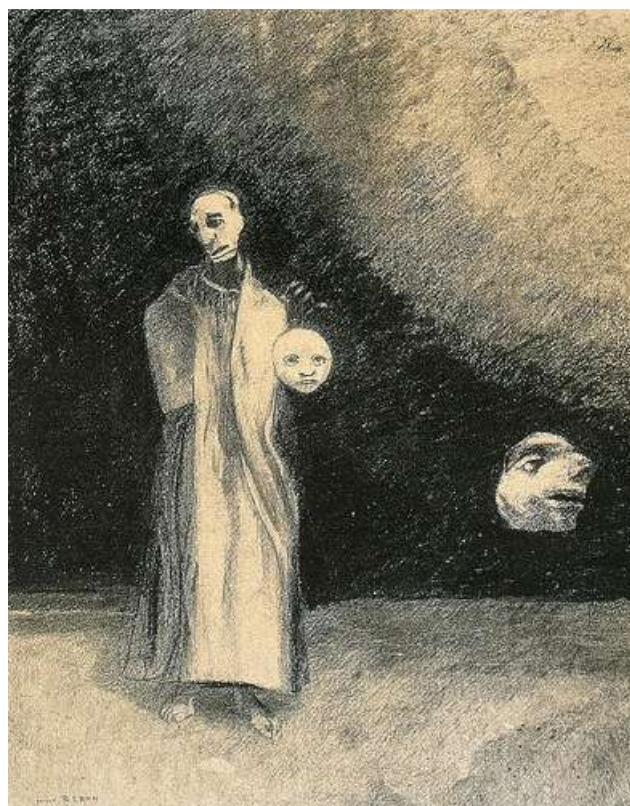


Dos frailes

7.3.2. Odilon Redon⁷

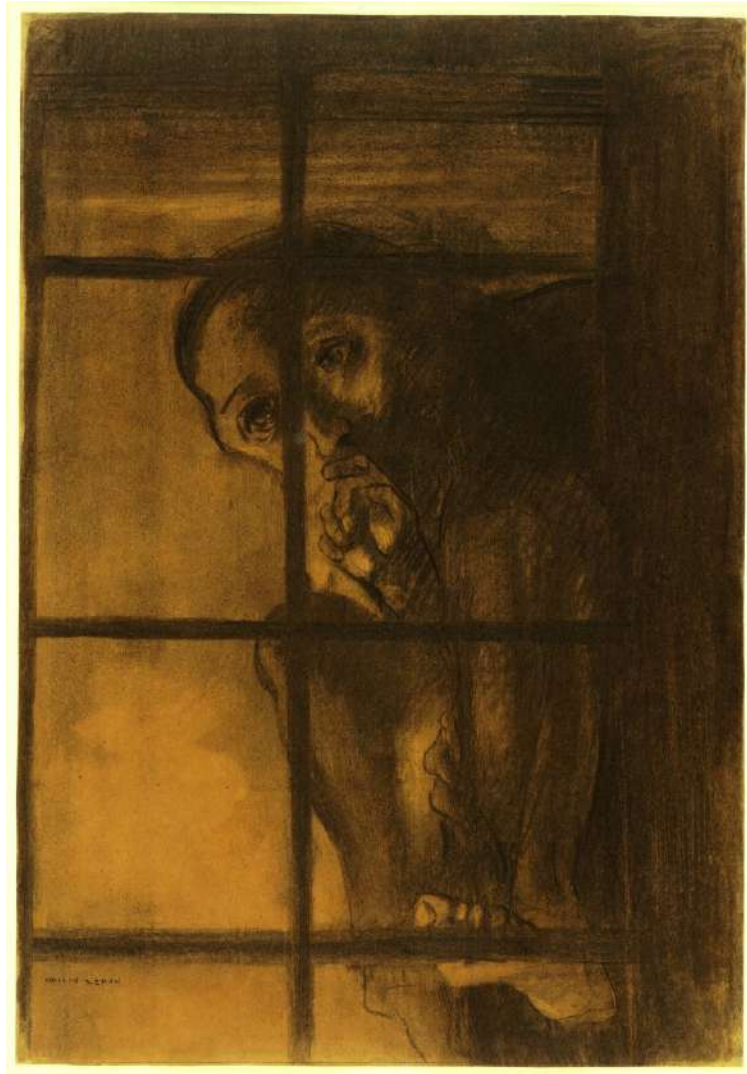


Araña llorando (1881)

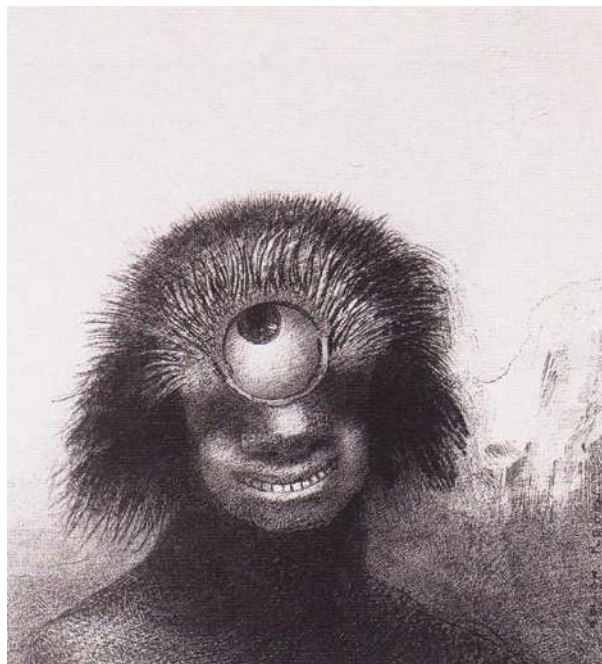


Pesadilla (1881)

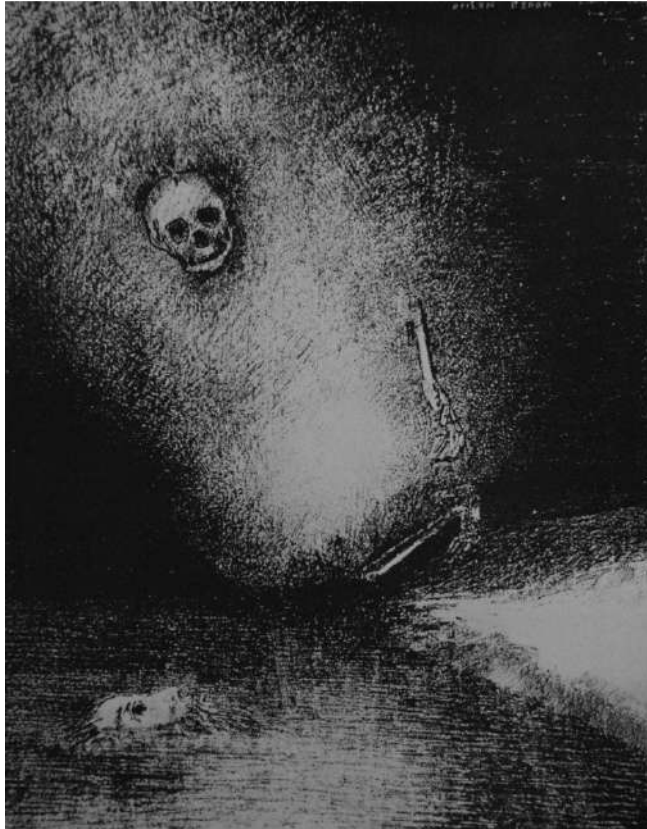
⁷ Reproducciones sacadas de AA. VV., *Odilon Redon 1840-1916*, The Art Institute of Chicago, 1994.



El preso (1881)



El pólipo deforme (1883)



Sinistro pedido del espectro (1887)

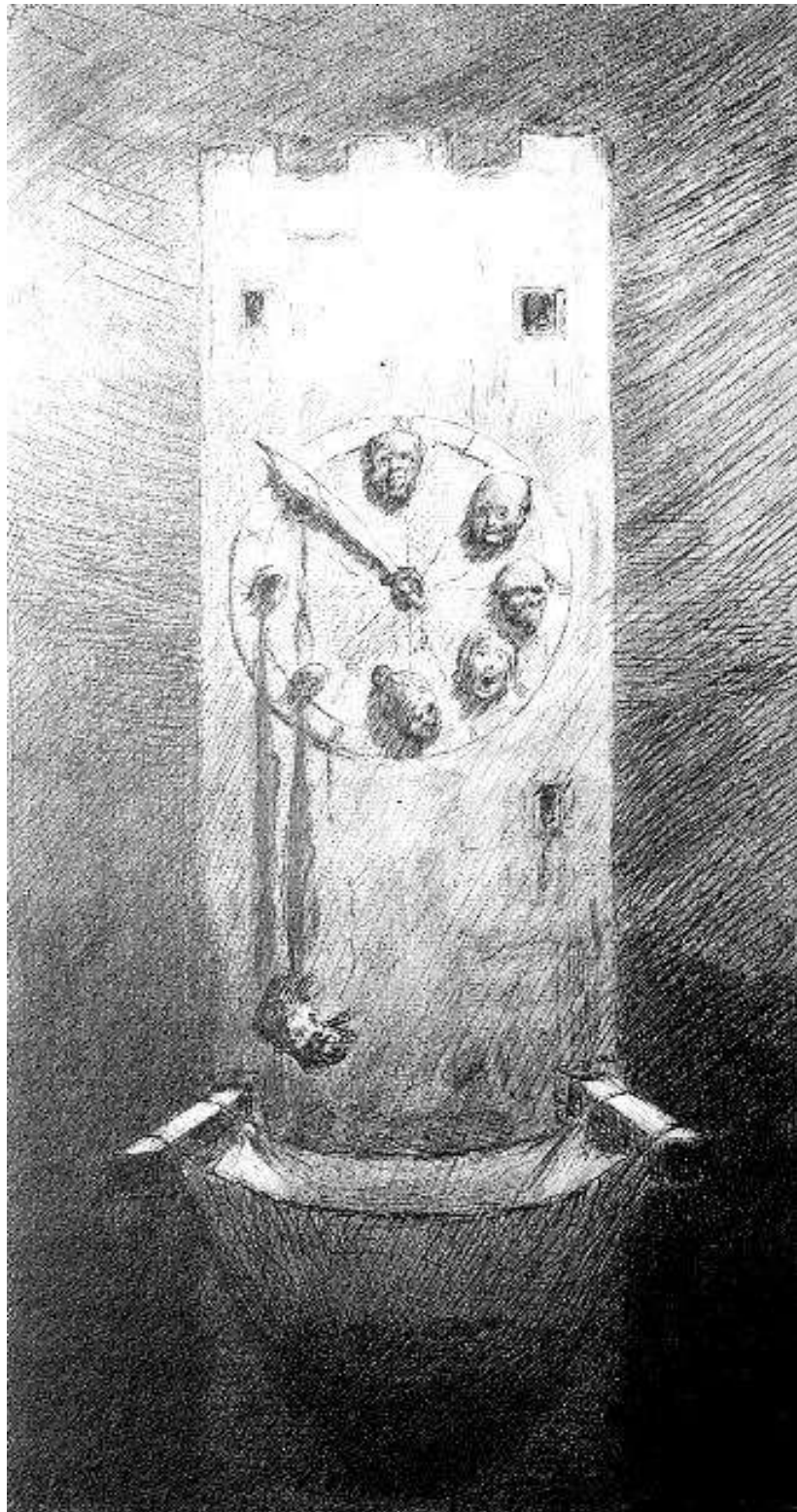


Armadura (1891)



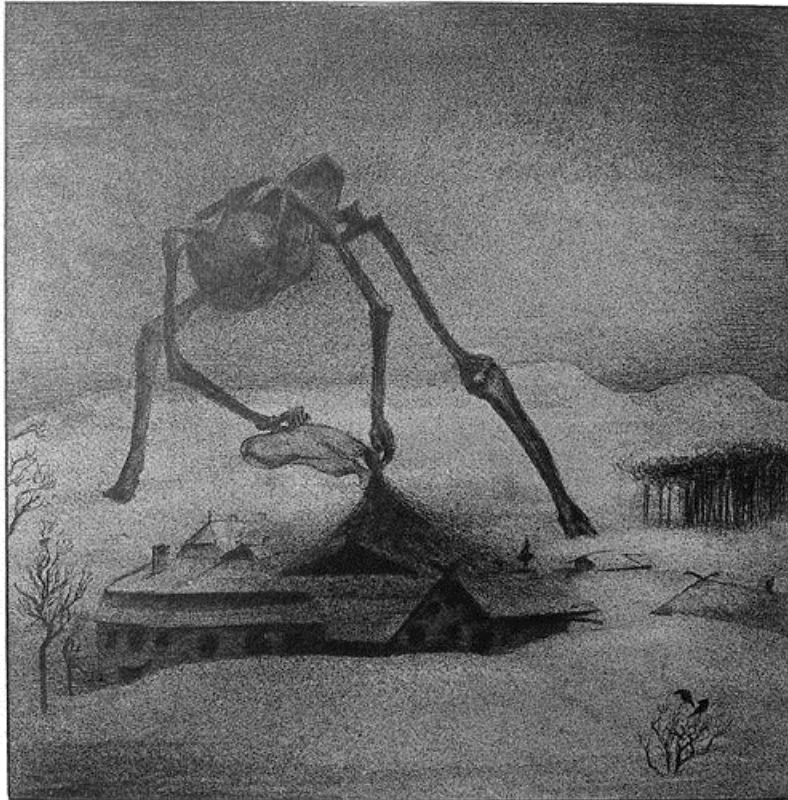
El cíclope (c. 1914)

7.3.3. Alfred Kubin⁸

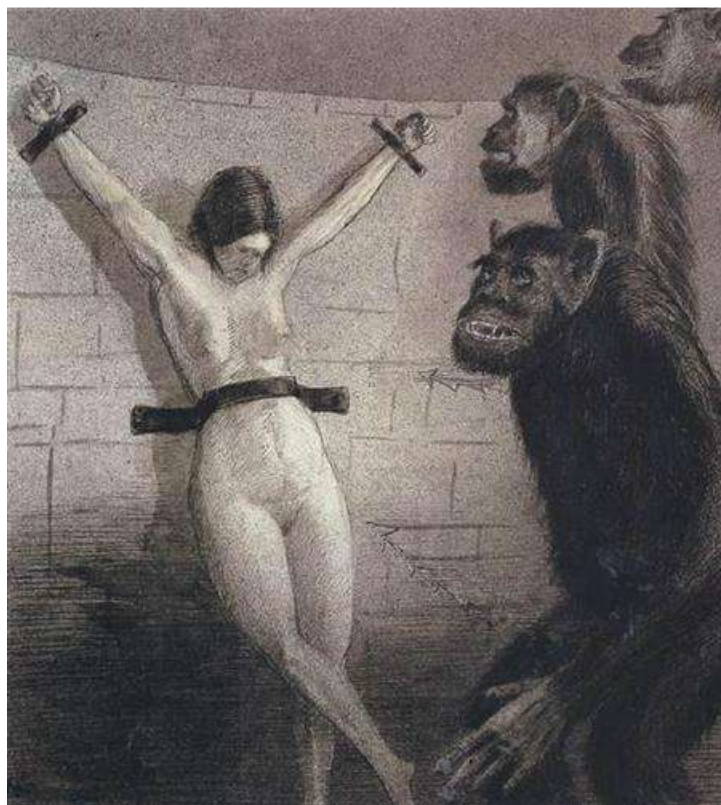


La hora de la muerte (c. 1900)

⁸ Las imágenes proceden de <<http://alfred-kubin.blogspot.ch/>>.



Epidemia (c. 1901-1903)

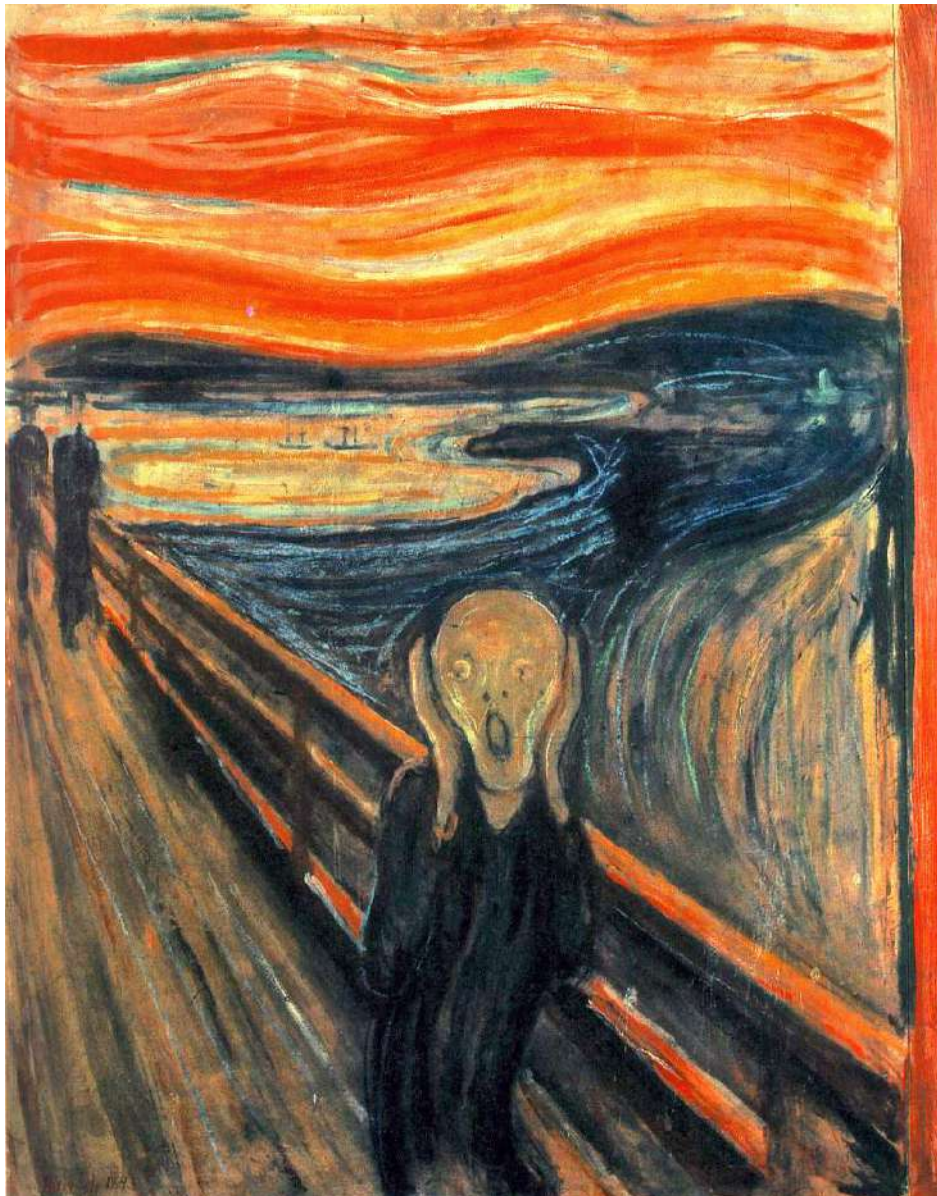


Una mujer para todos (1901)



Espíritu acuático (1905)

7.3.4. Edvard Munch



El grito (1893; primera versión de las cinco existentes)⁹

⁹ Cf. <http://commentairesimages.free.fr/index.php?p=le_cri_tableau>.

7.3.5. August Macke¹⁰



Circo II: pareja de atletas, payaso y mono (1911)

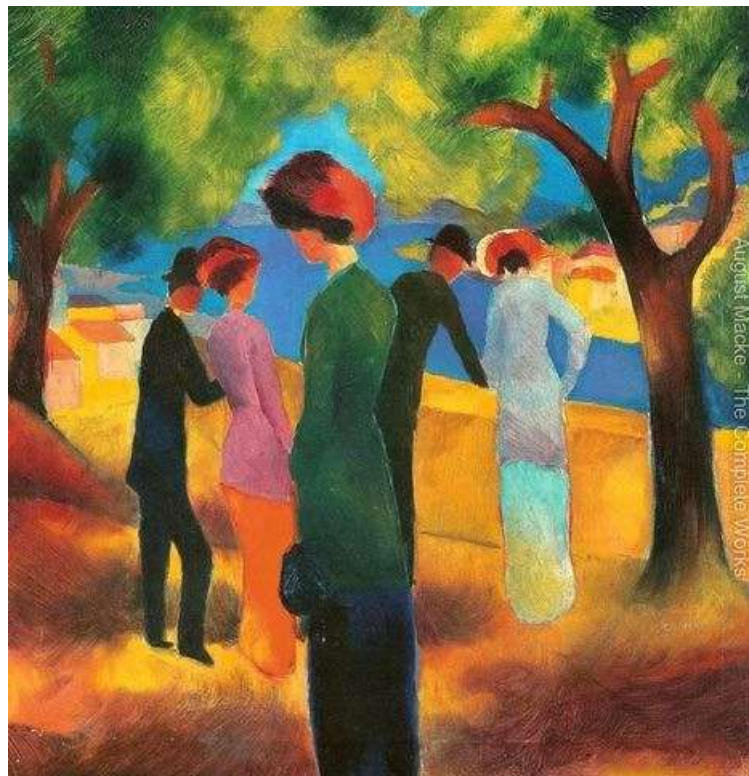


Ballet ruso (1912)

¹⁰ Ilustraciones sacadas de la página web dedicada a las creaciones de Macke: <<http://www.augustmacke.org/>>.



Payaso, autorretrato (1913)



Mujer con chaqueta verde (1913)



Con chaqueta amarilla (1913)



Muchachas bajo los árboles (1914)



Niños en la fuente (1914)

7.3.6. Wassily Kandinsky¹¹

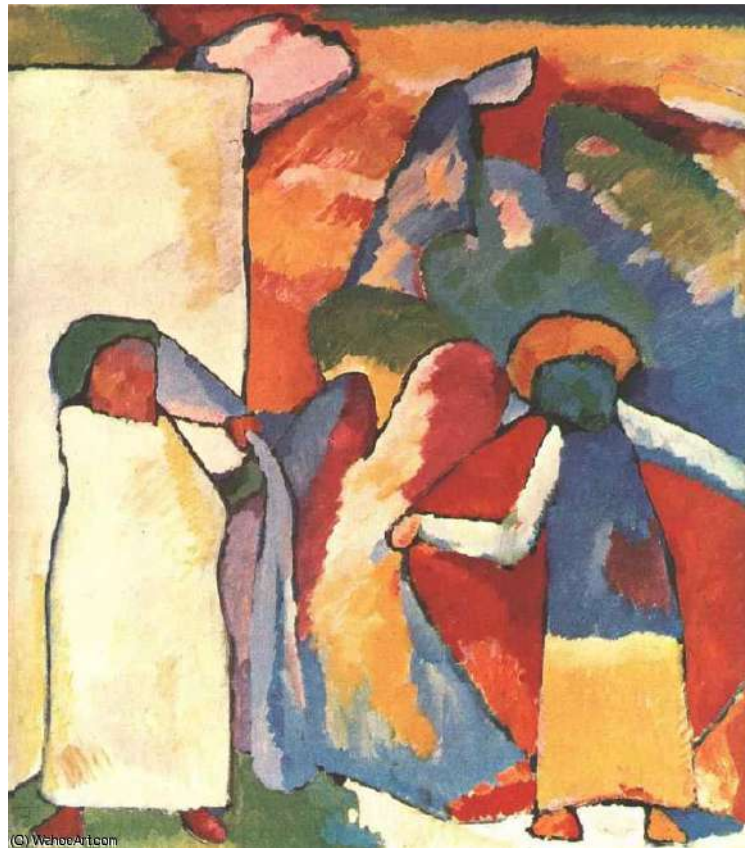


Cementerio y casa parroquial en Kochel (1909)



La Grüngasse en Murnau (1909)

¹¹ Las reproducciones proceden de <<http://fr.wahooart.com/>>.



Improvisación 6 (africana) (1909)

7.3.7. Franz Marc¹²



La vaca amarilla (1911)



Caballo soñando (1913)

¹² Cf. <<http://fr.wahooart.com/>>.

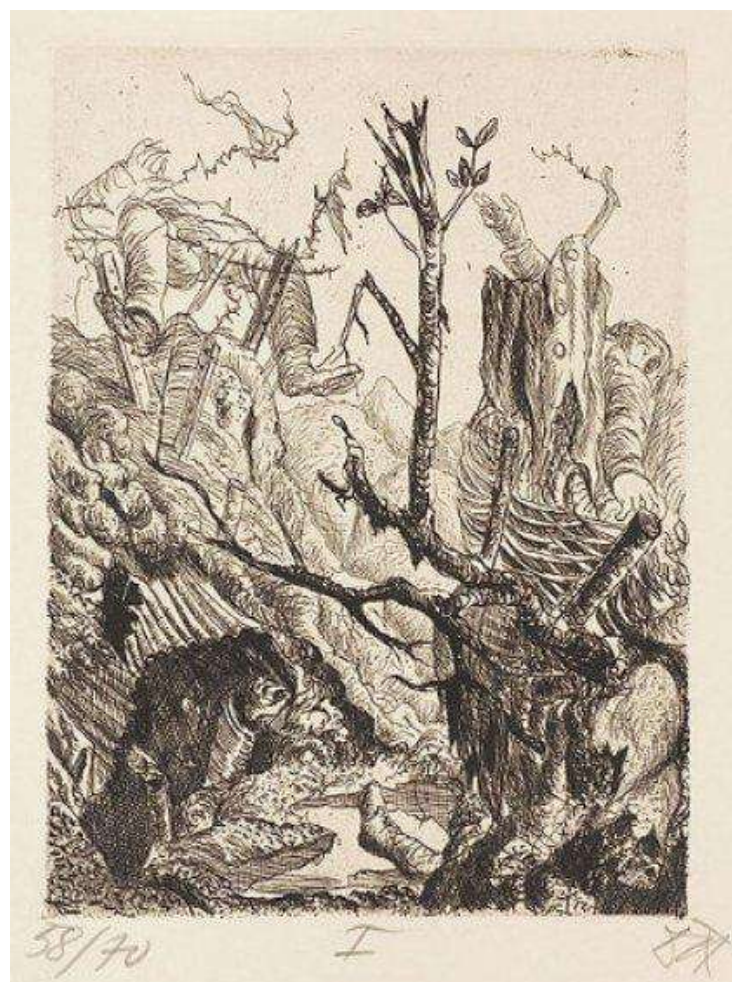
7.3.8. Otto Dix¹³



La trinchera (1918)



¹³ Reproducciones sacadas de <<http://fr.wahooart.com/>>.



La guerra (1924)

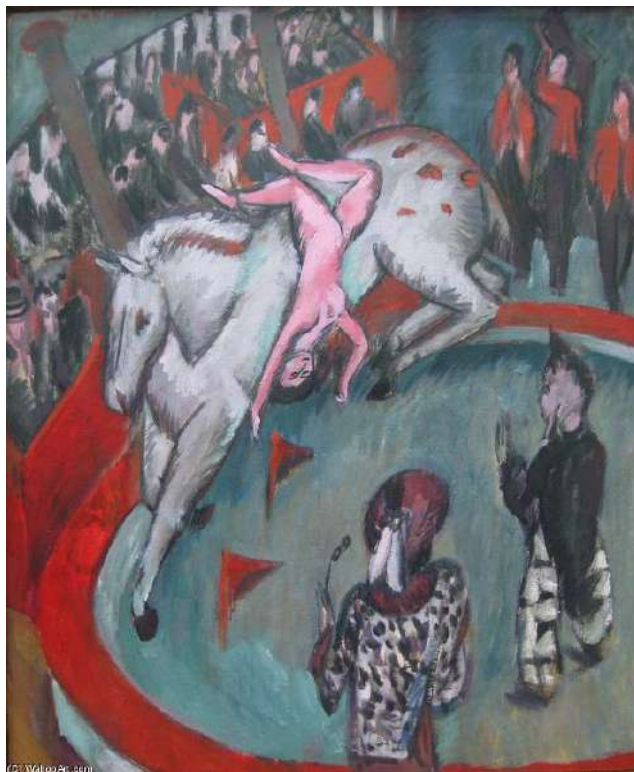


Flandes (1934-1936)

7.3.9. Ernst Ludwig Kirchner¹⁴



Baile de negros (c. 1911)

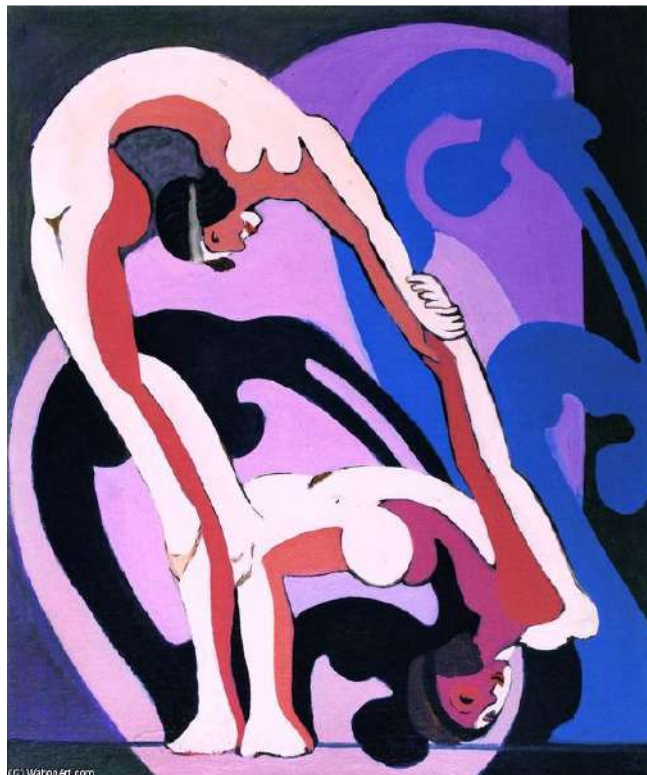


La jinete circense (1913)

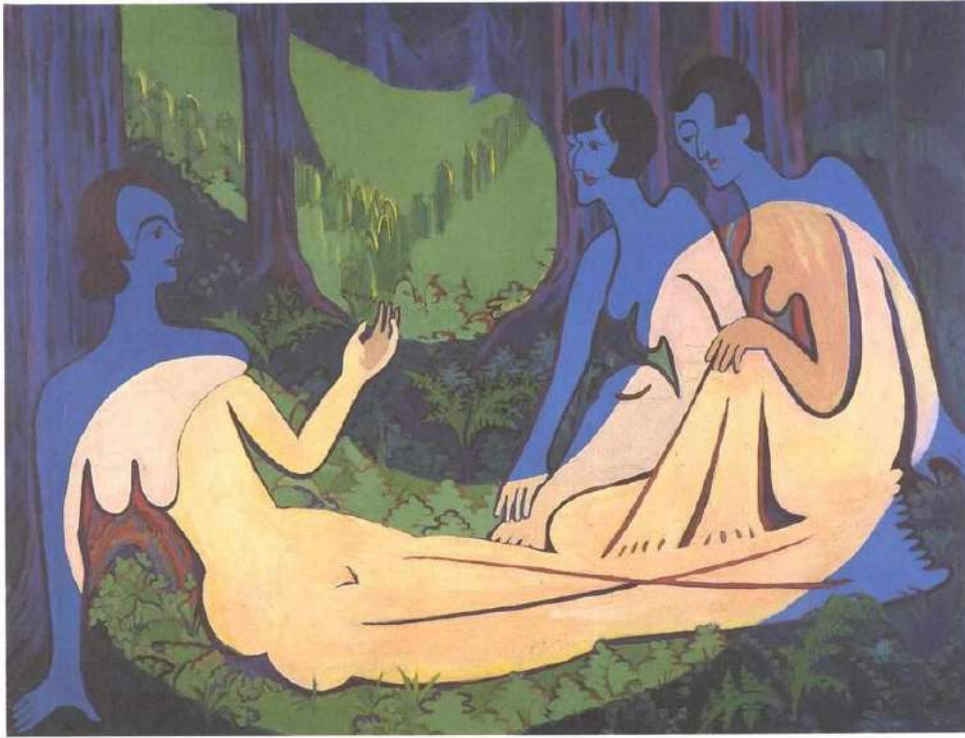
¹⁴ Cf. <<http://es.wahooart.com/>>.



Jinete del circo (1914)



Pareja de acróbatas (1932)



Tres desnudos en el bosque (1934-1935)

7.3.10. George Grosz¹⁵

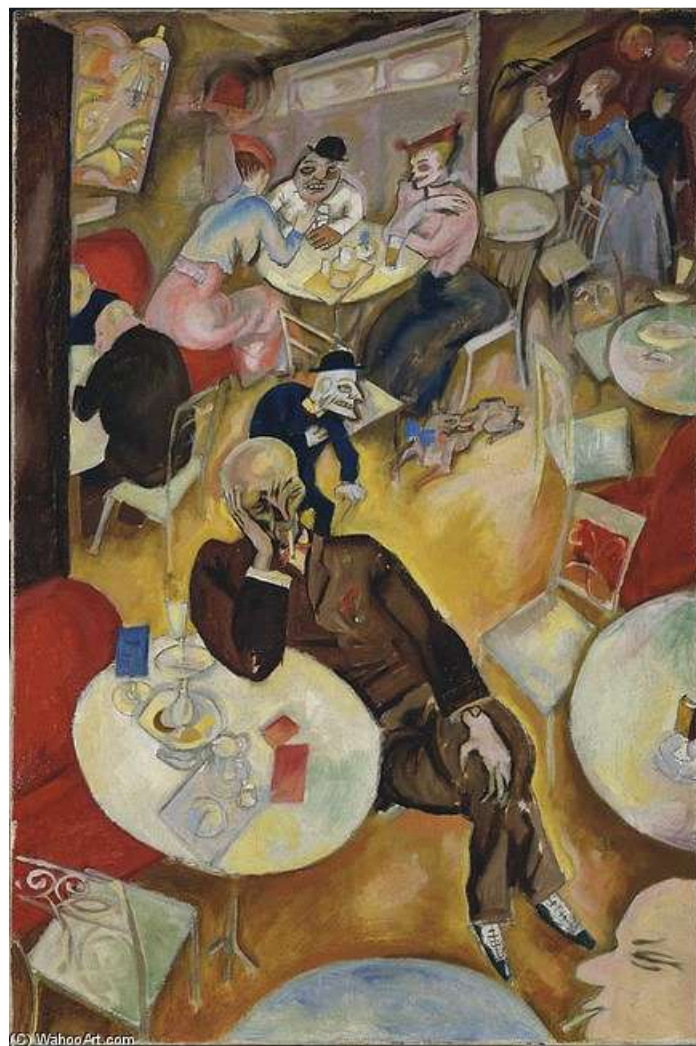


Metrópoli (1916-1917)

¹⁵ Cf. <<http://es.wahooart.com/>>.



Café (1919)



Café (1919)



Pequeño café (s.f.)



Suicidio (1916)

7.3.11. Max Beckmann¹⁶



Gran escena de la muerte (1906)



Autorretrato con bufanda roja (1917)

¹⁶ Sacamos estas reproducciones de <<http://fr.wahooart.com/>>.



La noche (1918-1919)

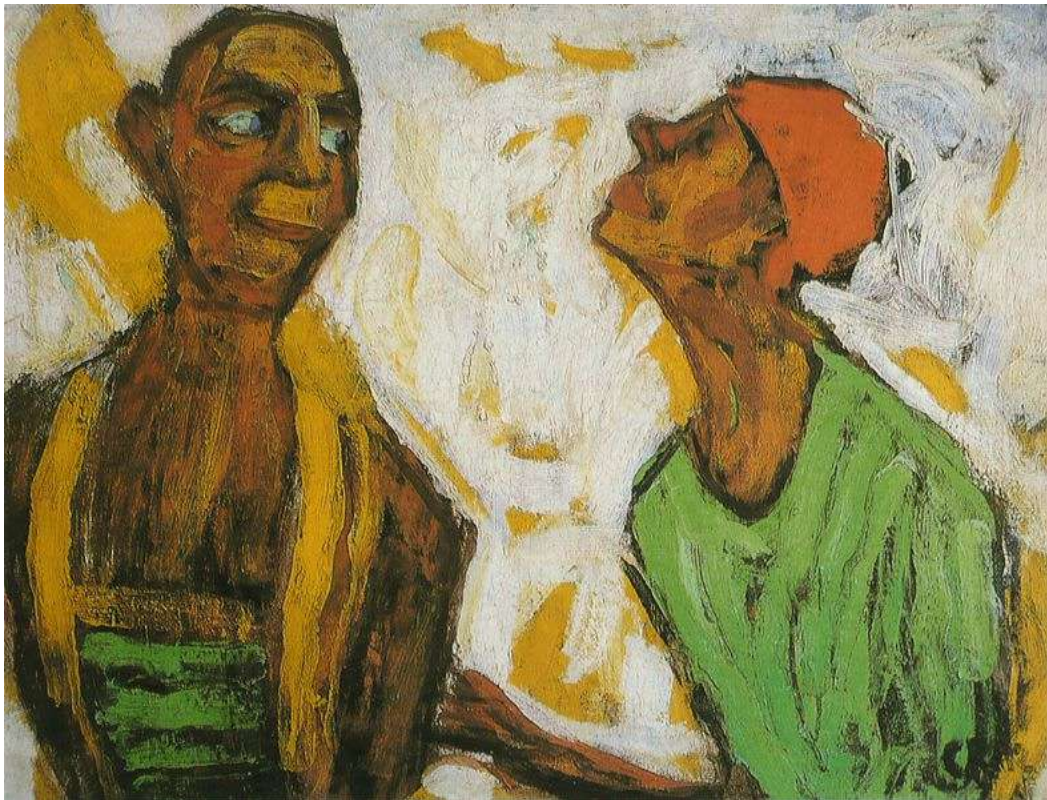
7.3.12. James Ensor



*Esqueletos peleando sobre un hombre ahorcado (1891)*¹⁷

¹⁷ Ilustración procedente de la página web: <<http://www.bozar.be/activity.php?id=10059&selectiondate=2011-01-04&pressguest=1>>.

7.3.13. Christian Rohlf



Conversación de payasos (1912)¹⁸

¹⁸ Imagen encontrada en <<http://commons.wikimedia.org>>.

7.3.14. Oskar Kokoschka¹⁹



Retrato de Hans Tietze y Erica Tietze-Conrat (1909)



Retrato de Adolf Loos (1909)

¹⁹ Las reproducciones presentadas proceden de <<http://es.wahooart.com/>>, así como de <<http://www.wikiart.org>>.



Retrato de Auguste Forel (1910)



La anunciación (1911)



Autorretrato (1913)

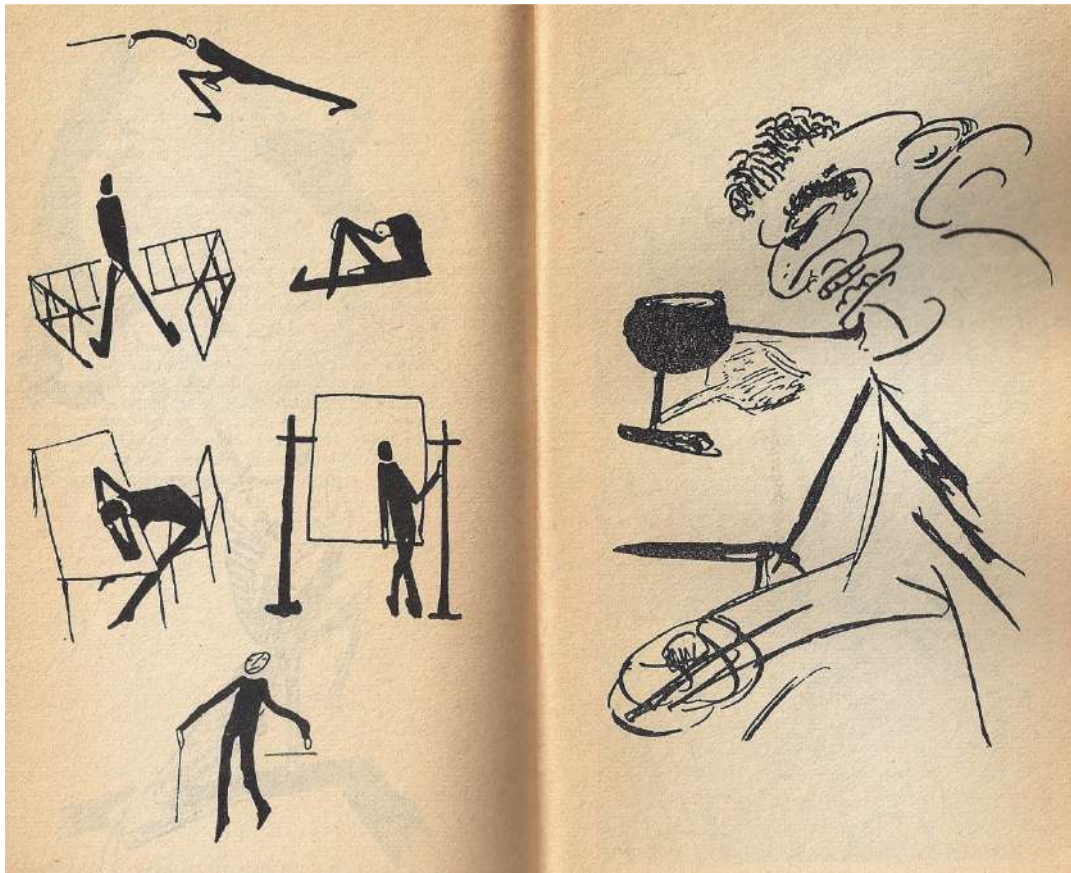


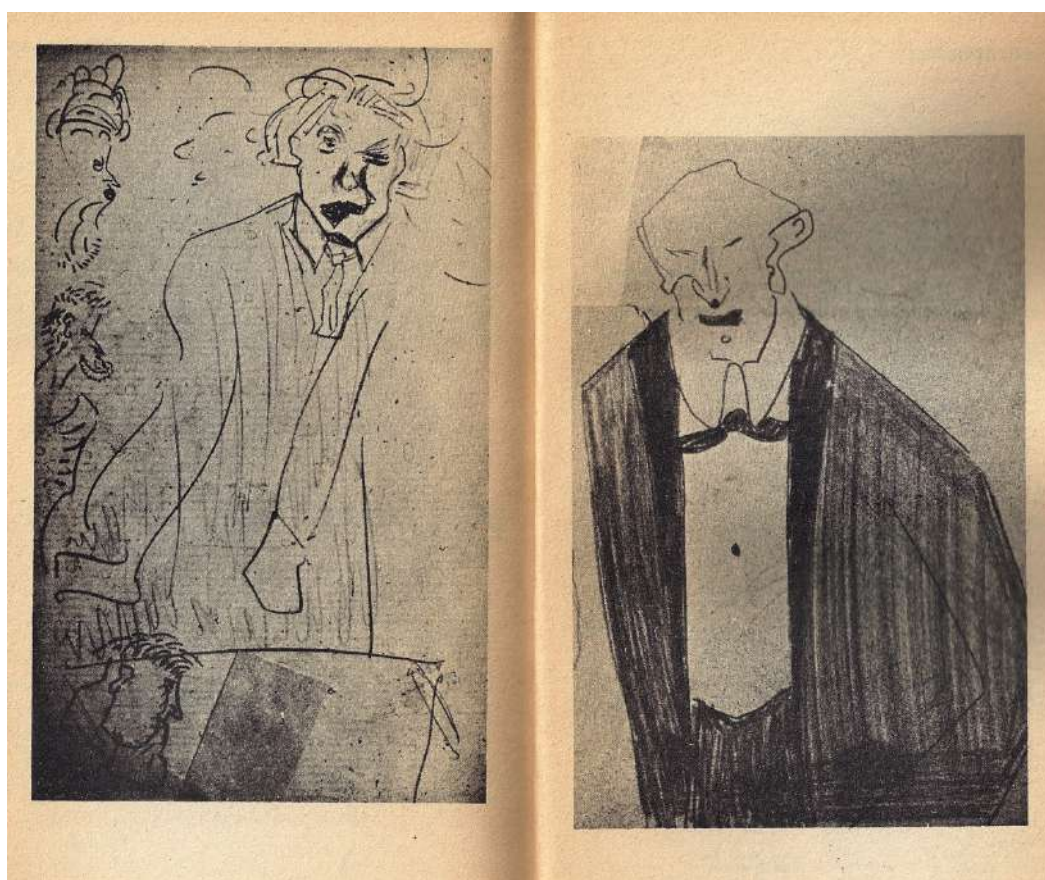
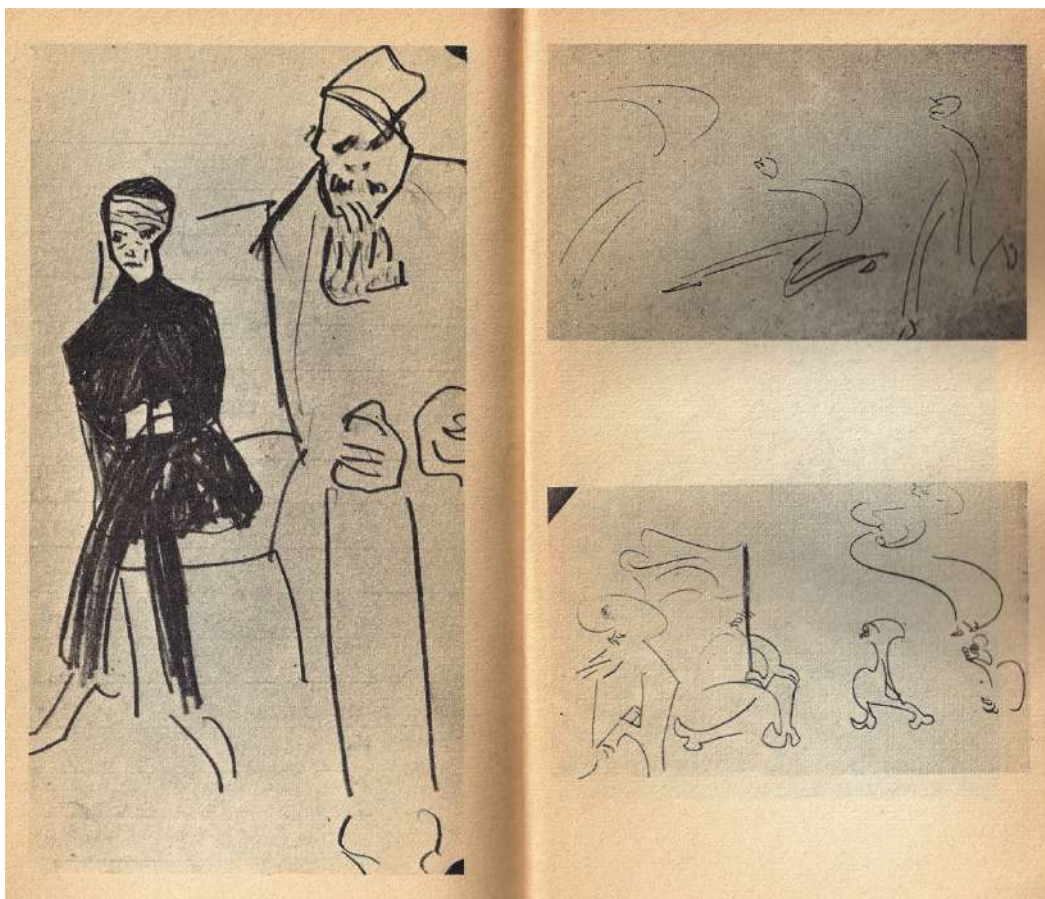
Autorretrato de un "artista degenerado" (1937)

7.3.15. Franz Kafka²⁰



²⁰ Reproducimos aquí todos los dibujos de Kafka propuestos por Max Brod en *Über Franz Kafka* (*op. cit.*, pp. 395-403).





7.4. Creaciones surrealistas

7.4.1. René Magritte



El noctámbulo (La farola) (1927-1928)²¹

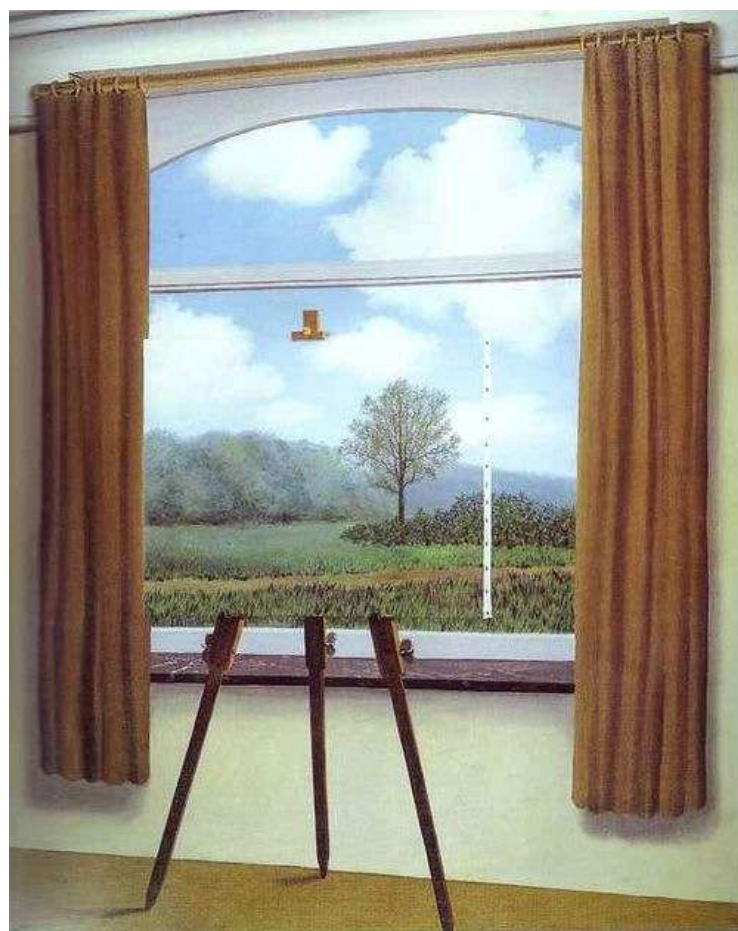
²¹ Ilustración sacada de la web del Museum Folkwang: <<http://collection-online.museum-folkwang.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&siteId=1&module=collection&objectId=3384&viewType=detailView&lang=en>>.



No veo a la (mujer desnuda) escondida en el bosque (1929)



La bella cantina (1931)²²



La condición humana (1933)

²² Cf. <<http://fr.wahooart.com/>>.

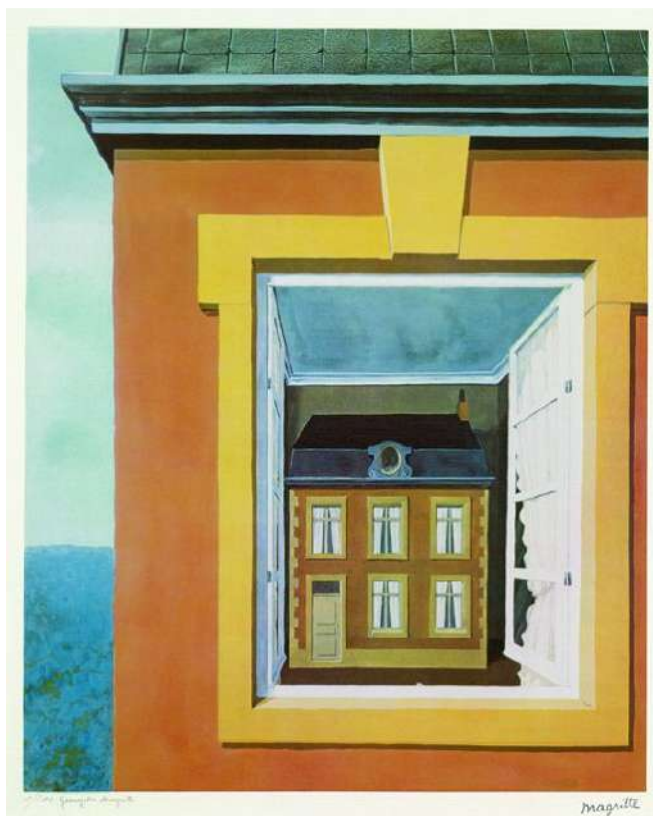


La condición humana II (1935)²³



Perspicacidad (1936)²⁴

²³ Estos cuadros homónimos proceden de la web: <http://bleudecobalt.typepad.com/photos/fenetre_avec_vue>.



Elogio de la dialéctica (1936)²⁵



Los compañeros del miedo (1942)²⁶

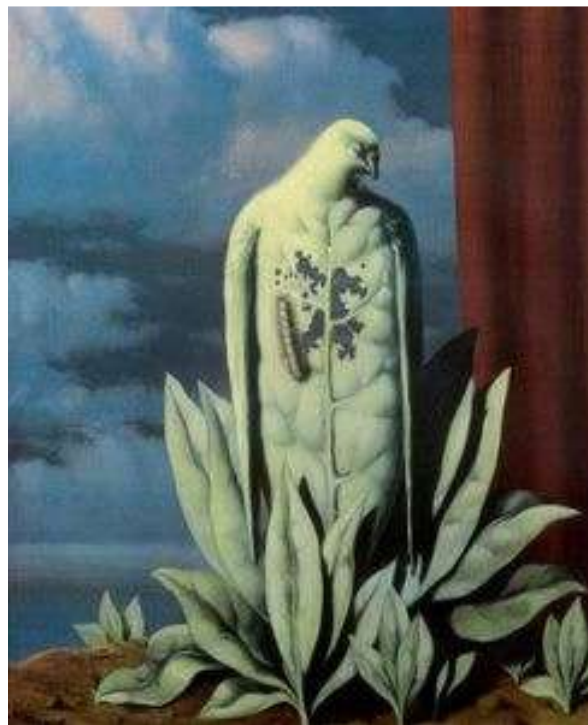
²⁴ Cf. <<http://fr.wahooart.com>>.

²⁵ Esta reproducción figura en la página web: <<http://www.gopixpic.com/600/ren%C3%A9-magritte-eloge-de-la-dialectique>>.

²⁶ *Ídem*.



La llama de las cimas (1943)²⁷



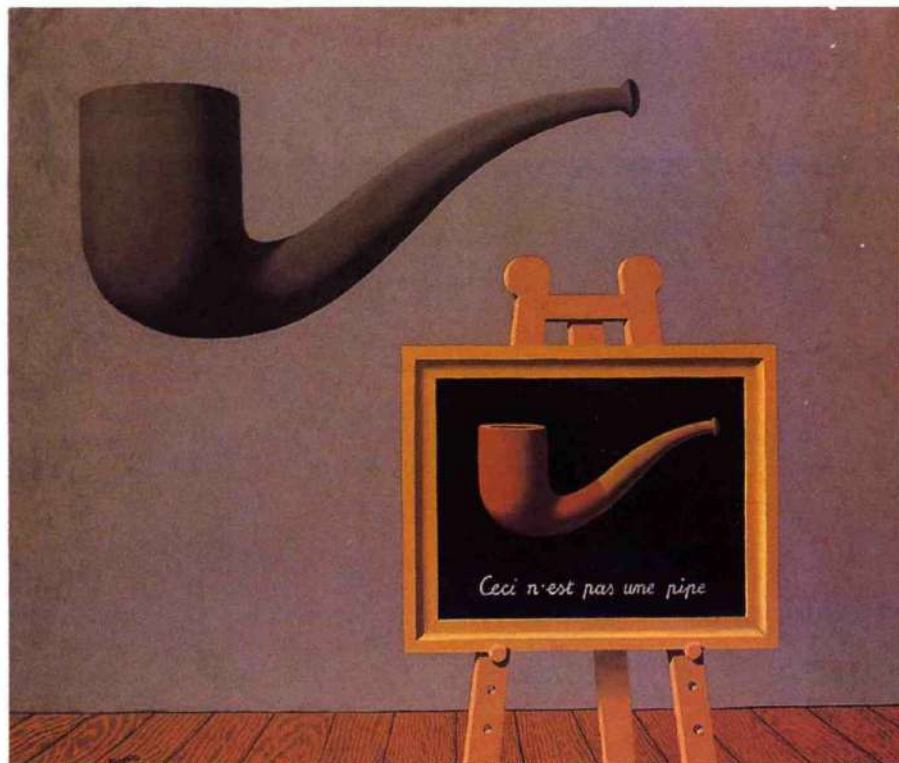
El sabor de las lágrimas (1948)²⁸

²⁷ Cf. <<http://www.magritteisthebest.sitew.com>>.

²⁸ *Ídem.*



La cultura de las ideas (c. 1961)²⁹



Los dos misterios (1966)³⁰

²⁹ Esta imagen procede de: <<http://fr.wahooart.com>>.



El despertador (1979)³¹

³⁰ Cf. <<http://chaart.over-blog.com/>>.

³¹ Cf. <http://www.amorosart.com/oeuvre-magritte-le_reveil_matin_morning_awakening-32538-fr.html>.

7.4.2. Jean-François Millet³²



El Ángelus (1857-1859)

³² Incluimos a Millet en las páginas dedicadas al surrealismo por su relación directa con numerosos cuadros de Dalí, a pesar de su carácter completamente realista. El cuadro del *Ángelus* figura en la página web <<http://www.cosmovisions.com>>.

7.4.3. Salvador Dalí³³



Venus y Cupidillos (1925)



Autorretrato desdoblándose en tres (1926-1927)

³³ Reproducimos los cuadros de Dalí a partir de las webs siguientes: <<http://es.wahooart.com>>, <<http://www.wikiart.org>> y <http://www.salvador-dali.org/catalog_raonat/index.php?lang=es>.



Guillermo Tell (1930)



Meditación sobre el arpa (1932-1934)



El Ángel arquitectónico de Millet (1933)



El enigma de Guillermo Tell (1933)



Atavismo del crepúsculo (1933-1934)



Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet (1935)



Singularitats (1935)



Metamorfosis de Narciso (1937)



Desmaterialización cerca de la nariz de Nerón (1947)



Leda atómica (1949)



La Madona de Port Lligat (1950)



Corpus hypercubus o Crucifixión (1954)



Hércules levanta la piel del mar y Venus se detiene por un instante de despertar amor (1963)



La estación de Perpiñán, Homenaje a Millet (1965)



Mercurio y Argos (1981)

7.4.4. Wifredo Lam



Figura con luna (1939-1940)³⁴

³⁴ Cf. Wifredo Lam, *op. cit.*, p. 39.

7.4.5. Stanislao Lepri



La empresa humana (1949)³⁵



La pirámide (1959)³⁶

³⁵ Sacamos esta ilustración de la página web siguiente: <<http://www.galerie-lesyeuxfertiles.com/artists>>. *Tour de force* proviene de la misma galería.

³⁶ Esta imagen, así como la reproducción del dibujo titulado *La torre* (1968), proceden de la web de la Galerie Minsky: <<http://www.galerieminsky.com/artistes/stanisla-lepri>>.



Tour de force (1965)



Altas esferas (1965)³⁷

³⁷ *Altas esferas*, así como *La tumba del rey*, *Bañistas y andamio*, *La lección de vuelo*, *El despertar de la primavera*, *Mosca ciega*, *La torre* de 1979, *Casa de recreo*, *Casa de invierno*, *El niño sobre la tortuga* y *El vacío que se hace* proceden todos del catálogo de la



La torre (1968)



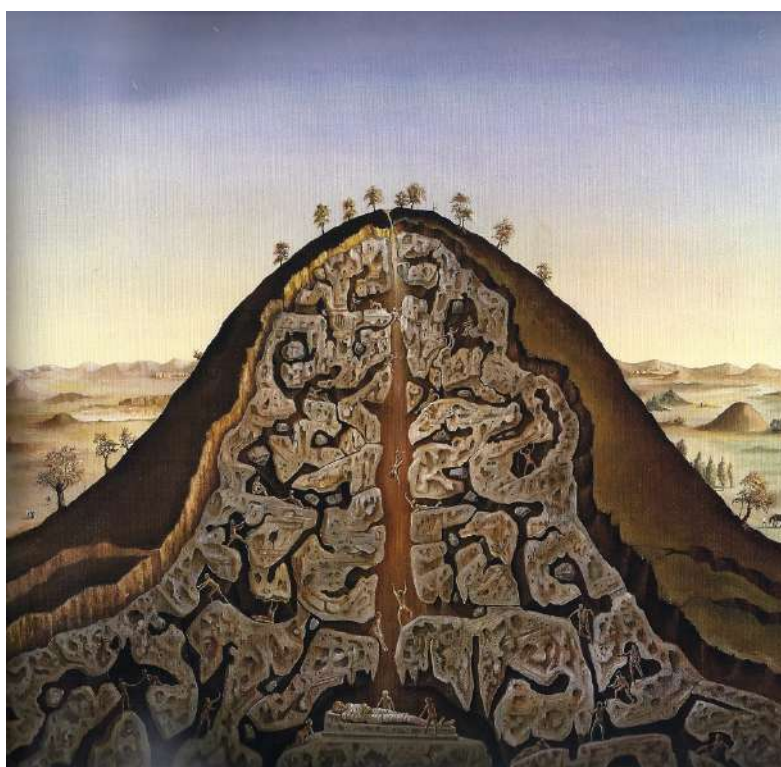
Torre número 3 (1972)³⁸

exposición parisina de Lepri en 1990 (Arlette Souhami (ed.), *Stanislas Lepri*, Paris, Mairie du VI arrondissement, 1990).

³⁸ Cf. <<http://www.artprice.com/marketplace/578329/stanislas-lepri/drawing-watercolor/tour-n-c2-b03>>.

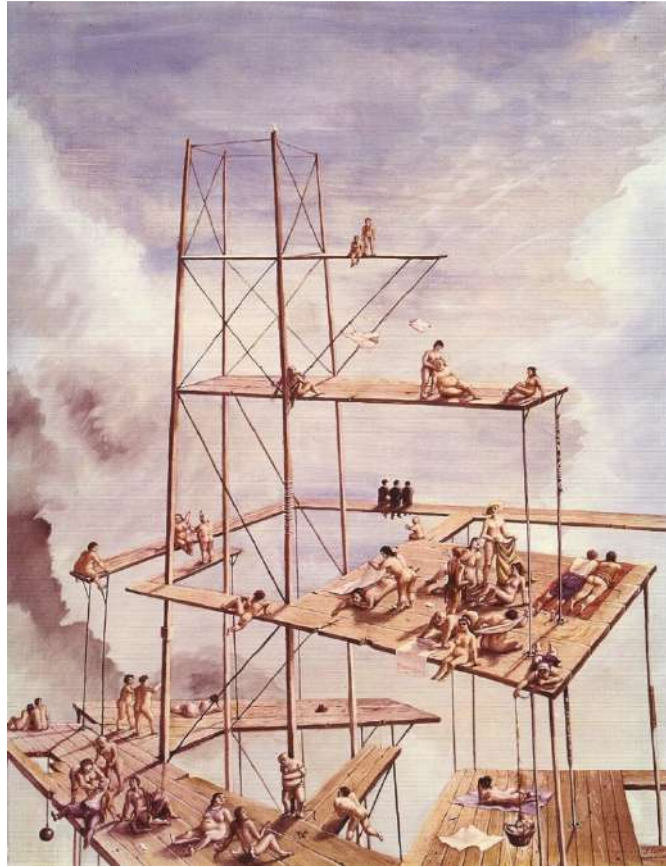


El complejo de Ícaro (1972)³⁹



La tumba del rey (1976)

³⁹ Reproducimos este cuadro a partir de la primera edición de la novela tomeana *La máquina voladora* (Anagrama, 1996).



Bañistas y andamio (1978)



La lección de vuelo (1978)



El despertar de la primavera (1978)



Mosca cieca (1979)



La torre (1979)



Casa de recreo (1979)



Casa de invierno (1980)

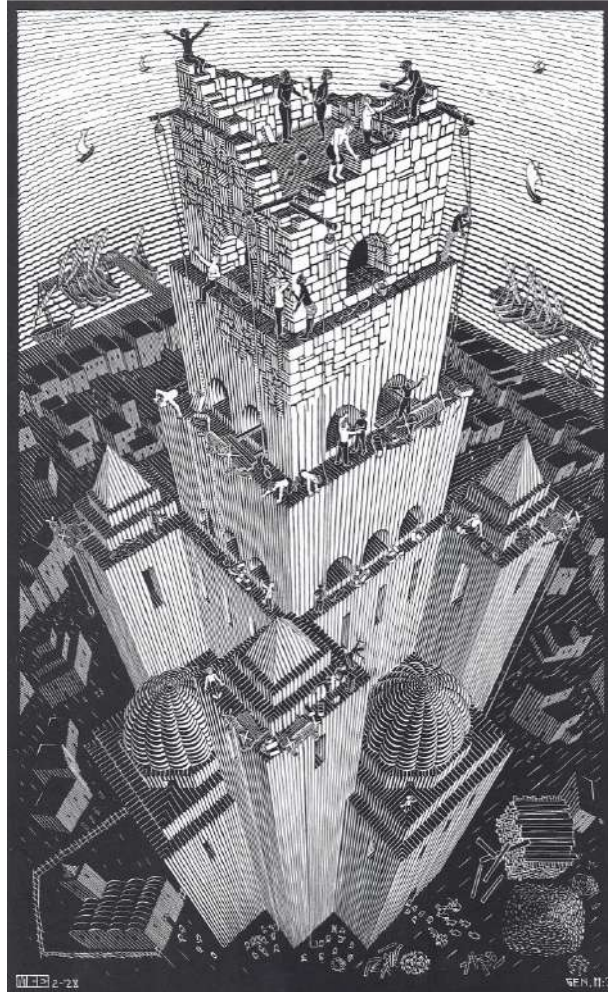


El niño sobre la tortuga (1980)



El vacío que se hace (1980)

7.5. Maurits Cornelis Escher⁴⁰



Torre de Babel (1928)

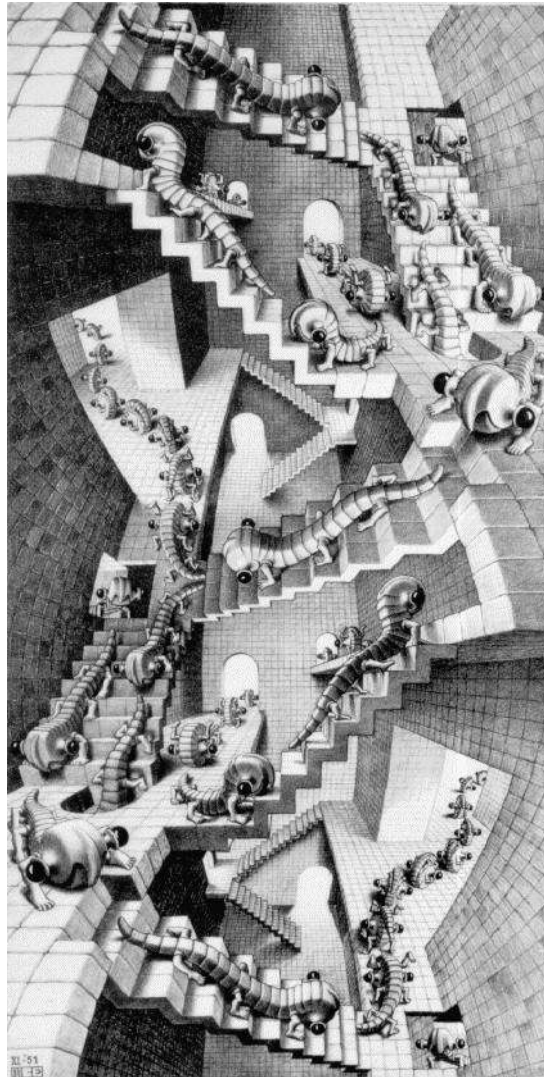
⁴⁰ Todas las reproducciones proceden de la web oficial del artista: <<http://www.mcescher.com/gallery>>, menos *La Torre de Babel* y *Arriba y abajo*, que hemos sacado del libro de Escher, *L'œuvre graphique* (Köln, Benedikt Taschen Verlag, 1993).



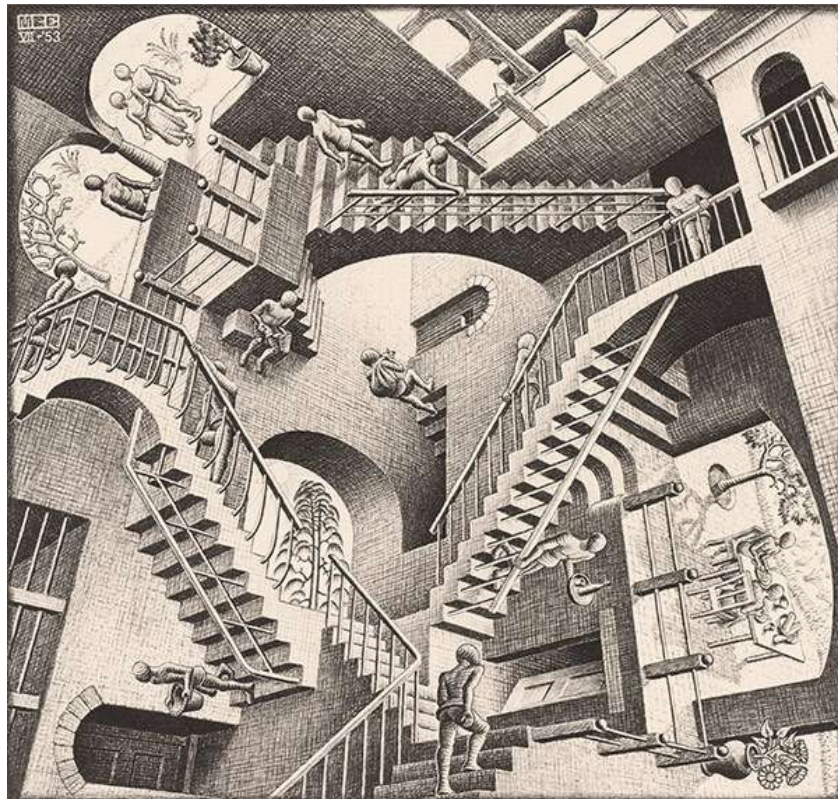
Réptiles (1943)



Arriba y abajo (1947)



Casa de las escaleras (1951)



Relatividad (1953)



Cónico y convexo (1955)



Círculo límite IV (1960)



Subiendo y bajando (1960)

8. Bibliografía citada

Obra de Javier Tomeo¹

Novela

- El cazador*, Barcelona, Marte, 1967. Reediciones en Zaragoza, Mira, 1993 [con prólogo de Ramón Acín] y 1997.
- Ceguera al azul*, Barcelona, Picazo, 1969. Reedición bajo el título *Preparativos de viaje* en Barcelona, Anagrama, 1986 [versión corregida]. Reedición en 1991.
- El unicornio*, Barcelona, Bruguera, 1971 [Premio de novela corta Ciudad de Barbastro 1971].
- Los enemigos*, Barcelona, Planeta, 1974. Reediciones en 1991 y 2005. Reedición en Barcelona, Alpha Decay, 2010.
- El castillo de la carta cifrada*, Barcelona, Anagrama, 1979. Reediciones en 1988; Barcelona, Círculo de Lectores, 1989 [incluye *Amado monstruo*; con prólogo de Enrique Murillo]; Barcelona, Anagrama, 1992 y 2005.
- Diálogo en re mayor*, Barcelona, Plaza & Janés, 1980. Reediciones en Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación, Diputación General de Aragón, 1991 [con ilustraciones de Alberto Carrera Blecua]; Barcelona, Plaza & Janés, 1994 y 1996; Zaragoza, Departamento de Educación y Cultura, 1996 [con introducción y guía didáctica de Ramón Acín]; Barcelona, Anagrama, 1998.
- Amado monstruo*, Barcelona, Anagrama, 1985 [Finalista del Premio Herralde de Novela 1984]. Reediciones en 1989; Barcelona, Círculo de Lectores, 1989 [incluye *El castillo de la carta cifrada*; con prólogo de Enrique Murillo]; Barcelona, RBA Coleccionables, 2000 [incluye *La máquina voladora*]; Barcelona, Anagrama, 2002.
- El cazador de leones*, Barcelona, Anagrama, 1987. Reediciones en 1989 y en la col. “Compactos” en 2000.
- La ciudad de las palomas*, Barcelona, Anagrama, 1989.
- El gallitigre*, Barcelona, Planeta, 1990.
- El mayordomo miope*, Barcelona, Planeta, 1990. Reediciones en 1996 y en Barcelona, Planeta-De Agostini, 2000.
- El discutido testamento de Gastón de Puyparlier*, Barcelona, Planeta, 1990. Reediciones en 1996, en Barcelona, March, 2003, y en Barcelona, Ediciones B, 2009.
- Patio de butacas*, Barcelona, Planeta, 1991.
- La agonía de Proserpina*, Barcelona, Planeta, 1993. Reediciones en Barcelona, Círculo de Lectores, 1994 [con prólogo del autor] y en Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- El crimen del cine Oriente*, Barcelona, Plaza & Janés, 1995. Reediciones en Barcelona, Círculo de Lectores, 1996 [con prólogo del autor]; Barcelona, Plaza & Janés, 1996 y 1997; Barcelona, Orbis, 1997; Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- La máquina voladora*, Barcelona, Anagrama, 1996. Reedición en Barcelona, RBA Coleccionables, 2000 [incluye *Amado monstruo*].
- Los misterios de la ópera*, Barcelona, Anagrama, 1997. Reedición en Madrid, Sociedad General de Autores, 2004.

¹ Para una bibliografía más completa de las obras consultadas directamente relacionadas con Tomeo, véase la “Bibliografía de Javier Tomeo” que hemos publicado en *Javier Tomeo, op. cit.*, pp. 199-220.

El canto de las tortugas, Barcelona, Anagrama, 1998. También editado en Barcelona, ONCE, CPB, 1998 en escritura braille. Reedición en Barcelona, RBA Coleccionables, 2000.

La rebelión de los rábanos, Barcelona, Destino, 1999 [Premio Sent Soví de literatura gastronómica 1998].

Napoleón VII, Barcelona, Anagrama, 1999.

La patria de las hormigas, Barcelona, Anagrama, 2000. Reedición en la col. “Compactos” en 2005.

La soledad de los pirómanos, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

La mirada de la muñeca hinchable, Barcelona, Anagrama, 2003. Reedición en 2006.

El cantante de boleros, Barcelona, Anagrama, 2005.

La noche del lobo, Barcelona, Anagrama, 2006.

Los amantes de silicona, Barcelona, Anagrama, 2008.

Pecados griegos, Barcelona, Bruguera, 2009.

Constructores de monstruos, Barcelona, Alpha Decay, 2013.

El hombre bicolor, Barcelona, Anagrama, 2014.

Cuento y microrrelato

Bestiario, Madrid, Mondadori, 1988 [con prólogo de Rafael Conte]. Reediciones en Zaragoza, Prames-Las Tres Sorores, 2000 y 2007 [con ilustraciones de Natalio Bayo].

Historias mínimas, Madrid, Mondadori, 1988. Reedición en Barcelona, Anagrama, 1996.

Problemas oculares, Barcelona, Anagrama, 1990.

Zoopatías y zoofilias, Madrid, Mondadori, 1993.

El nuevo bestiario, Barcelona, Planeta, 1994.

Los reyes del huerto, Barcelona, Planeta, 1994.

Conversaciones con mi amigo Ramón, Madrid, Huerga & Fierro, 1995.

El alfabeto, Zaragoza, Xordica, 1997.

Patíbulo interior, Barcelona, Destino, 2000 [con dibujos del autor].

Cuentos perversos, Barcelona, Anagrama, 2002.

Los nuevos inquisidores, Barcelona, Alpha Decay, 2004.

Doce cuentos de Andersen contados por dos viejos verdes, Barcelona, Cahoba, 2005.

Cuentos completos, Daniel Gascón (ed.), Madrid, Páginas de Espuma, 2012.

El fin de los dinosaurios, Madrid, Páginas de Espuma, 2014.

Teatro

Los bosques de Nyx, Zaragoza, Xordica, 1995 [sobre una idea original de Francisco Suárez y Miguel Bosé]. Reedición en Sevilla, Signatura, 2002.

El gallitigre, Madrid, Ronsel, 2003 [versión teatral juvenil, con ilustraciones de Santiago Sequeiros].

Ensayo

KELLER, Frantz [seudónimo], *Historia de la esclavitud*, Barcelona, Ferma, 1962.

TOMEIO, Javier y ESTADELLA, Juan María, *La brujería y la superstición en Cataluña*, Barcelona, Géminis, 1963.

La bruixeria popular catalana, Barcelona, Proa, 2005.

Textos publicados en antologías, obras colectivas, revistas y periódicos

“Microteatro psicopático”, en Antonio Beneyto (ed.), *Narraciones de lo real y fantástico*, vol. 2, Barcelona, Bruguera, 1977, pp. 183-194.

“Recuerdos de Port-Lligat”, *ABC*, 25 de enero de 1989, p. 53 y 25 de enero de 2009, p. 23.

“Cuestión de nombres (I)”, *ABC*, 25 de marzo de 1990, p. 22.

“Cuestión de nombres (y II)”, *ABC*, 19 de abril de 1990, p. 24.

“El artefacto”, en AA. VV., *El fin del milenio*, Barcelona, Planeta, 1990, pp. 137-164.

“La creación literaria como proceso alquímico”, en Anthony Percival (ed.), *Escritores ante el espejo. Estudio de la creatividad literaria*, Barcelona, Lumen, 1997, pp. 147-156.

“Magia y arte”, prefacio a Beneyto. *Creador postista*, Barcelona, March, 2002, p. 4.

“El unicornio”, en Benito Arias García (ed.), *Grandes minicuentos fantásticos*, Madrid, Alfaguara, 2004, pp. 231-232.

“A propósito del cuento literario”, texto inédito de una conferencia presentada por el autor en el “Grand Séminaire de Neuchâtel”, noviembre de 2007.

“Breve apunte sobre magia y creatividad”, en Ricardo Senabre, Ascensión Rivas e Iñaki Gabaráin (eds.), *Los escritores y el lenguaje*, Universidad de Salamanca, 2008, pp. 79-81.

Edición

Vampiros, Barcelona, Marte, 1964 [con ilustraciones de Serafín Rojo].

Sobre Javier Tomeo

Generalidades

AA. VV., “Javier Tomeo y sus traductorías”, *Vasos comunicantes (Revista de la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la ACE)*, núm. 2, invierno de 1993-1994, pp. 38-56.

CONSTENLA, Tereixa, “Javier Tomeo: ‘Escribir es como trabajar de albañil’”, *El País*, 23 de abril de 2009.

GARCÍA GARZÓN, Juan I., “Javier Tomeo pone en pie de paz a las heroínas griegas en *Los bosques de Nyx*”, *ABC*, 3 de julio de 1994, p. 105.

GELI, Carles, “Muere Javier Tomeo, un monstruo literario”, *El País*, 22 de junio de 2013.

GÓMEZ, Begoña, “Javier Tomeo se acerca al año Andersen con doce cuentos tristes”, *El Mundo* (Cataluña), 2 de diciembre de 2005.

MASSAGUÉ, Rosa, “Tomeo estrena editorial con una serie de relatos clásicos”, *El Periódico* (Cataluña), 2 de diciembre de 2005.

- MURILLO, Enrique, “Rumberos y zoófilos”, *El País. Libros*, 4 de noviembre de 1990, p. 3.
- ROMEO, Félix, “Un sentido último”, *Diario 16*, 1 de noviembre de 1990.
- S. F., “Cinco respuestas de Juan Benet”, *Revista de Occidente*, núms. 98-99, julio-agosto de 1989, pp. 9-12.
- SUÑÉN, Luis, “Fernando G. Delgado y Javier Tomeo”, *Ínsula*, núms. 404-405, 1980, pp. 11-12.
- TORRES, Rosana, “El bautismo teatral de Miguel Bosé pone en pie a casi 3000 espectadores”, *El País*, 2 de julio de 1994.

Entrevistas

- ACÍN FANLO, Ramón, “La tensión de lo breve”, *El búho literario*, núm. 4, invierno de 1988.
- AUSSENAC, Dominique, “Javier Tomeo ou le sens du désespoir”, *Le Matricule des Anges*, núm. 34, abril-mayo de 2001,
<<http://atheles.org/lamauvaisegraine/livraie/dialogueenremajeur>>.
- AZANCOT, Nuria, “Javier Tomeo: ‘Se vende mucho, casi siempre por razones extraliterarias’”, *El Cultural*, 3 de abril de 2002.
- CABALLERO, Marta, “Javier Tomeo: ‘Confío en que los jóvenes escritores se olviden de la guerra civil’”, *El Cultural*, 28 de octubre de 2010,
<<http://www.elcultural.es/noticias/letras/Javier-Tomeo-Confio-en-que-los-jovenes-escritores-se-olviden-de-la-guerra-civil/994>>.
- CABRÉ, María Ángeles, “Javier Tomeo. La escritura inquietante”, *Quimera*, núm. 170, junio de 1998, pp. 8-13.
- CASTRO, Antón, “Javier Tomeo en la piel del monstruo”, *El Día de Aragón (Imán)*, 4 de junio de 1989. Recogido en *Veneno en la boca. Conversaciones con 18 escritores*, Zaragoza, Xordica, 1994, pp.77-86.
- , “Tomeo habla de *Los enemigos*”, 25 de octubre de 2010,
<<http://antoncastro.blogia.com/2010/102601-tomeo-habla-de-los-enemigos-.php>>.
- DALMAU, Miguel, “Difíciles ejercicios de amor”, *Quimera*, núm. 99, junio de 1990, pp. 28-33.
- ENCINAR, Ángeles, “La galería de espejos de Javier Tomeo”, *El Urogallo*, núm. 97, junio de 1994, pp. 12-19.
- HEYMANN, Jochen y Monserrat MULLOR-HEYMANN, “Javier Tomeo: desencuentros”, en *Retratos de escritor: entrevistas a autores españoles*, Frankfurt-am-Main, Vervuert, 1991, pp. 129-138.
- HUMANES, Iván, “‘Es más fácil retratar lo monstruoso que lo bello’”, *Quimera*, núm. 355, junio de 2013, pp. 5-9.
- MOLINARO, Nina L., “Los humores de Javier Tomeo”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, vol. 27, núm. 2, 2002, pp. 597-606.
- PÉREZ DE PABLOS, Susana, “Las novelas se basarán en la economía de lenguaje”, *El País*, 28 de agosto de 1999.

Crítica

- AA. VV., *Javier Tomeo. Homenatge/Homenaje*, Cuadernos de Estudio y Cultura, núm. 25, Barcelona, ACEC, julio de 2006.
- ACÍN FANLO, Ramón, “Narrativa aragonesa actual: una aproximación seguida de dos autores (José María Latorre y Javier Tomeo)”, *Alazet*, núm. 3, 1991, pp. 9-82.
- , *Los dedos de la mano: Javier Tomeo, José María Latorre, Soledad Puértolas, Ignacio Martínez de Pisón, José María Conget*, Zaragoza, Mira, 1992.
- , “Los ocultos demonios de la fiebre”, prólogo a *El cazador*, Zaragoza, Mira, 1993, pp. 5-16.
- , *Aproximación a la narrativa de Javier Tomeo: simulación, intertextualidad e interdiscursividad en las primeras novelas del autor*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000.
- , “Javier Tomeo: un universo narrativo interrelacionado”, en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Javier Tomeo*, Madrid, Arco/Libros, 2010, pp. 15-44.
- ALBERT, Mechthild, “Orfeo o el nuevo Noé: Javier Tomeo y el discurso del bestiario”, en Hans Felten y Ulrich Prill (eds.), *Juegos de la interdiscursividad. Actas de la sección VII del Hispanistentag 1995 (Bonn): Narrativa española contemporánea en el contexto europeo. Relaciones interdiscursivas*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1995, pp. 105-116.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene, “El arte del diálogo en la obra de Javier Tomeo”, en Rolf Eberenz (ed.), *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias y lingüísticas*, Madrid, Verbum, 2001, pp. 15-32.
- , “Los microrrelatos de Javier Tomeo: variantes genéricas”, *Quimera*, núm. 222, 2002, pp. 30-35.
- , “El fracaso comunicativo en la obra de Javier Tomeo”, en Yvette Sánchez y Roland Spiller (eds.), *Poéticas del fracaso*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, col. “Frankfurter Studien zur Iberoromania und Frankophonie”, 2009, pp. 105-117.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene y Antonio RIVAS (eds.), *Javier Tomeo*, Madrid, Arco/Libros, col. “Cuadernos de narrativa”, 2010.
- ARNEDO, María, *Locura, freaks y demás elementos grotescos en la literatura de Javier Tomeo y en el imaginario colectivo*, University of Houston, 2008 [tesis doctoral].
- BOURRET, Michel, “Conscience du temps et épuisement diégétique dans *El crimen del cine Oriente* de Javier Tomeo”, *IRIS* (Université Paul Valéry, Montpellier III), 1996, pp. 3-23.
- , “Javier Tomeo. Une écriture en trompe-l’œil”, en Annie Bussière-Perrin (ed.), *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives (1975-2000)*, tomo I, Montpellier, CERS, 1998, pp. 169-178.
- , “Représentations urbaines et structuration textuelle dans *Amado monstruo* et *La ciudad de las palomas* de Javier Tomeo”, en Geneviève Champeau (ed.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain. Actes du colloque international de Talence, novembre 1992*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, pp. 157-172.
- BRUÑA BRAGADO, María José, “Del desafío gráfico a la trampa verbal: las audacias narrativas de Javier Tomeo”, en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Javier Tomeo*, Madrid, Arco/Libros, 2010, pp. 79-91.
- CALVO CARILLA, José Luis, “El Tomeo más breve y la herencia de Kafka”, *Ínsula*, núm. 741, septiembre de 2008, pp. 28-31.
- , “Javier Tomeo, fabulista contemporáneo”, en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Javier Tomeo*, Madrid, Arco/Libros, 2010, pp. 93-118.

- CASAS, Ana, "Monstruos, alucinados y prodigios: la ambigüedad fantástica en la obra de Javier Tomeo", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Javier Tomeo*, Madrid, Arco/Libros, 2010, pp. 45-58.
- CHAMPEAU, Geneviève, "El castillo de la carta cifrada de Javier Tomeo: une esthétique de l'ambiguïté", en George Tyras (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble, Cerhous, 1996, pp. 209-221.
- FELTEN, Hans, "Javier Tomeo, Amado monstruo: una lectura plural", en Juan Villegas (ed.), *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 24-29 de agosto de 1992*, Irvine, University of California, 1994, pp. 280-285.
- , "Javier Tomeo o El diccionario de las ideas recibidas", en Hans Felten y Ulrich Prill (eds.), *Juegos de la interdiscursividad. Actas de la sección VII del Hispanistentag 1995 (Bonn): Narrativa española contemporánea en el contexto europeo. Relaciones interdiscursivas*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1995, pp. 117-123.
- FERNÁNDEZ CLAVERÍA, María Elena, "La involución de los caracoles (Apuntes sobre *La rebelión de los rábanos* de Javier Tomeo)", *Alazet*, núm. 13, 2001, pp. 9-46.
- FOURNIÉ, Sylvie, "Las expresiones fijas en una estética de la repetición: *Amado monstruo* de Javier Tomeo", *Paremia*, núm. 2, 1993, pp. 145-150.
- , "Parecias en discurso y discurso metaparemico: de la enunciación a la justificación", *Paremia*, núm. 8, 1999, pp. 195-199.
- , *Oralité, écriture, réécriture. Une esthétique de la répétition dans l'œuvre de Javier Tomeo*, Université d'Orléans, 2002 [tesis doctoral].
- FOURNIÉ-CHABOCHE, Sylvie, "Les stéréotypes lexicalisés comme répétitions connotées dans une fugue littéraire: *Diálogo en Re Mayor* de Javier Tomeo", *Cahiers de Narratologie*, núm. 17, 2009, <<http://narratologie.revues.org/1250>>.
- GAYE, Mor, *Le dialogue dans l'œuvre de Javier Tomeo*, 2 vols., Université de Montpellier III, 1998 [tesis doctoral].
- , "Le silence dans *Amado monstruo* et *El castillo de la carta cifrada* de Javier Tomeo", en *La voix narrative. Actes du Colloque international de Nice, 6-8 avril 2000*, *Cahiers de Narratologie*, vol. 1, núm. 10, 2001, pp. 495-502.
- GONZÁLEZ, José Ramón, "Hablar por hablar. Sobre el arte de la (falsa) conversación en la narrativa de Javier Tomeo", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Javier Tomeo*, Madrid, Arco/Libros, 2010, pp. 59-78.
- GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro, "¿Casta, libertina o feminista? Penélope en el teatro español contemporáneo", *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, núms. 13 y 15, enero y septiembre de 2005, pp. 99-105 y 106-113.
- GONZÁLEZ HURTADO, José Ignacio, "La soledad en la obra de Javier Tomeo", en Fidel López Criado (ed.), *Literatura y sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX. I Congreso Nacional de Literatura y Sociedad*, Universidade da Coruña, 2001, pp. 389-400.
- HÉLIE, Régis, "Stratégies discursives dans la fiction de Javier Tomeo", en Daniel Vives (ed.), *Etudes conversationnelles / Estudios conversacionales. Cahiers du CRLAR*, núm. 23, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, pp. 11-29.
- HIGUERO, Francisco Javier, "Duplicidad diferencial en *El canto de las tortugas* de Javier Tomeo", *Monographic review*, vol. 20, 2004, pp. 209-225.
- , "Declive gastronómico y anacronismo identitario en *La rebelión de los rábanos* de Javier Tomeo", *Monographic review*, vol. 21, 2005, pp. 245-260.

- , “La desterritorialización rizomática de la cotidianeidad arborescente en *Bestiario* de Javier Tomeo”, *Hispanófila*, núm. 143, 2005, pp. 71-86.
- MAINER, José Carlos, “Amores al teléfono”, *Diario 16*, 31 de octubre de 1987. Recogido en Daniel Rodríguez Gascón y Antón Castro (eds.), *Parábolas y monstruos de Javier Tomeo*, Ayuntamiento de Zaragoza, Servicio de Cultura, 1999, pp. 44-47.
- MAIRE FIVAZ, Vania, “La sabiduría del loco: funciones de la psicopatía en *La noche del lobo* (2006) de Javier Tomeo”, en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Javier Tomeo*, Madrid, Arco/Libros, 2010, pp. 167-187.
- , “¿De quién se burlan? Estilización paródica y caricatura en la obra de Javier Tomeo”, en Laura Silvestri, Loretta Frattale y Matteo Lefèvre (eds.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. 5, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 408-418.
- , “Javier Tomeo y el mito literario antiguo: modalidades y enjeux de una reescritura”, en José Manuel Losada Goya y Marta Guirao Ochoa (eds.), *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp. 225-238.
- NOUHAUD, Dorita, “Expériences du temps et lieux d’indétermination: *La vida perra de Juanita Narboni* de Á. Vázquez, *Amado monstruo* de J. Tomeo”, en Yves Lissorgues (coord.), *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, pp. 135-147.
- PERCIVAL, Anthony, “El autor como fingidor en *La agonía de Proserpina* de Javier Tomeo”, *Romance Quarterly*, vol. 44, núm. 2, 1997, pp. 119-124.
- POZUELO YVANCOS, José María, “Tetralogía de la soledad: introducción a la narrativa de Javier Tomeo”, *Tropelías*, núm. 1, 1990, pp. 177-198. Recogido en *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, 2004, pp. 132-157.
- RECK, Isabelle, “Proceso comunicativo y comunicación ‘espectral’ en la novelística de Javier Tomeo”, *RILCE: Revista de Filología hispánica*, vol. 15, núm. 2, 1999, pp. 451-460.
- RODRÍGUEZ GASCÓN, Daniel y Antón CASTRO (eds.), *Parábolas y monstruos de Javier Tomeo*, Ayuntamiento de Zaragoza, Servicio de Cultura, 1999.
- SÁENZ DE ZAITEGUI, Ainhoa, “No man’s land: Viaje a los mundos posibles en la (meta)narrativa de Javier Tomeo”, en Ricardo Senabre, Ascensión Rivas e Iñaki Gabaráin (eds.), *Los escritores y el lenguaje*, Universidad de Salamanca, 2008, pp. 65-78.
- SAWICKA, Anna, “‘La cox de la mula’. Fronteras genéricas en *Historias mínimas* de Javier Tomeo”, en *Atas do Simpósio Internacional “Microcontos e outras microformas” (Universidade do Minho, 6 e 7 de outubro de 2011)*,
http://ceh.ilch.uminho.pt/pdf_show.php?a=publicacoes/cehum_simpomicro_annasawicka.pdf&voltar=publicacoes_online_simposio_microcontos_2.php.
- TENA, Jean, “Una novela a las puertas del futuro: *La ciudad de las palomas* de Javier Tomeo”, *España contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, tomo V, núm. 2, otoño de 1992, pp. 77-82.
- , “La inversión de un símbolo: las palomas maléficas de Javier Tomeo (*La ciudad de las palomas*, 1989)”, *Les figures du mal au XXème siècle, Hispanística XX*, Dijon, Centre d’Études et de Recherches hispaniques du XXème siècle, Université de Bourgogne, núm. 22, 2005, pp. 213-219.
- UNCETA GÓMEZ, Luis, “Diálogos de las muertas: *Los bosques de Nyx* de Javier Tomeo”, *Aletria*, vol. 24, núm. 1, enero-abril de 2014, pp. 27-39.
- VILVANDRE, Cécile, “Sufrimiento y horrores cotidianos en *Amado monstruo* de Javier Tomeo”, *Les figures du mal au XXème siècle, Hispanística XX*, Dijon, Centre d’Études et de

Metodología y teoría literaria

- AA. VV., *Diccionario de la lengua española (Real Academia Española)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- ACÍN FANLO, Ramón, *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, Universidad de Zaragoza, 1990.
- ADAM, Jean-Michel, *Le texte narratif: traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Paris, Nathan, 1994.
- ADORNO, Theodor W., "La situation du narrateur dans le roman contemporain", en *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, pp. 37-43.
- ALAZRAKI, Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- ARRIVÉ, Michel, *Les langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1972.
- ASHLEY, Kathleen, Leigh GILMORE y Gerald PETERS (eds.), *Autobiography & Postmodernism*, Amherst, University of Massachussets Press, 1994.
- AULLÓN DE HARO, Pedro, "La ideación barroca", en *Barroco*, Madrid, Verbum, 2004, pp. 21-58.
- BAKHTIN, Mikhaïl, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.
- , *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BALLART, Pere y Jordi JULIÀ, *Sobre islas y penínsulas. Ensayos de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Madrid, Devenir, 2010.
- BARTHES, Roland, "Le monde-objet", en *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 19-28.
- , "L'effet de réel", *Communications*, núm. 11, 1968, pp. 84-89.
- , "Texte (théorie du)", en AA. VV., *Encyclopaedia Universalis*, vol. 15, Paris, 1973, p. 1015.
- , *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- BERGAMÍN, José, "El disparate en la literatura española", en *Claro y difícil*, Madrid, Fundación Banco Santander, 2008, pp. 309-334.
- BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1993.
- BLOOM, Harold, *La angustia de las influencias. Una teoría de la poesía*, Caracas, Monte Ávila, 1973.
- BORGES, Jorge Luis, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, en *Obras completas*, vol. 4, Barcelona, Emecé, 1996, pp. 11-160.
- , "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw", en *Obras completas*, Rolando Costa Picazo (ed.), vol. 2, Buenos Aires, Emecé, 2010, pp. 112-114.
- BOU, Enric y Elide PITTARELLO (eds.), *(En)claves de la Transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- CAMARERO, Jesús, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008.

- CAMPRA, Rosalba, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 153-191.
- , *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento, 2008.
- CASAS, Ana, “Lo fantástico en el microrrelato español (1980-2006)”, en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008, pp. 137-157.
- CASAS, Ana (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros, 2012.
- CESERANI, Remo, *Lo fantástico*, Madrid, Visor, 1999.
- CHEVREL, Yves, *La littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.
- COLIE, Rosalie L., *Paradoxia Epidemica: the Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton (N. J.), Princeton University Press, 1966.
- DANDREY, Patrick, *L'éloge paradoxal: de Gorgias a Molière*, Paris, PUF, 1997.
- DARBELLAY, Frédéric, *Interdisciplinarité et transdisciplinarité en analyse des discours. Complexité des textes, intertextualité et transtextualité*, Genève, Slatkine, 2005.
- DELEUZE, Gilles, *La logique du sens*, Paris, Les Editions de Minuit, 1969.
- DUPUIS, Sylviane, “Surgissement/détournement de mythes dans la pratique poétique”, en Ute Heidmann (ed.), *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, Lausanne, Payot, 2003, pp. 65-84.
- ECHEVARRÍA, Ignacio, *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*, Barcelona, Random House Mondadori, 2005.
- ERDAL JORDAN, Mery, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1998.
- FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969.
- GARCÍA GIBERT, Javier, “Los fundamentos epistemológicos del Conceptismo”, en Pedro Aullón de Haro (ed.), *Barroco*, Madrid, Verbum, 2004, pp. 483-520.
- GARCÍA GUAL, Carlos, “Relecturas modernas y versiones subversivas de los mitos antiguos”, en Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco (coord.), *Reescrituras de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 31-44.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- , *Palimpsestes. La literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto (trad.), Madrid, Taurus, 1989.
- GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO, Susana, *Introducción a la literatura comparada*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2006.
- GONZÁLEZ CASTRO, Francisco, *Las relaciones insólitas: literatura fantástica española del siglo XX*, Madrid, Pliegos, 1996.
- GRABE, Nina, Sabine LANG y Klaus MEYER-MINNEMANN, “De paradojas y paradojas: de un concepto epistemológico a un principio narratológico”, en *La narración paradójica. Normas narrativas y el principio de la 'transgresión'*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 9-17.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.
- GUYARD, Marius-François, *La littérature comparée*, Paris, PUF, 1978.
- HEIDMANN, Ute, “(Ré)écritures anciennes et modernes des mythes: la comparaison pour méthode. L'exemple d'Orphée”, en *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, Lausanne, Payot, 2003, pp. 47-64.

- , “Comment comparer les (r)écritures anciennes et modernes des mythes grecs?”, en Sylvie Parizet (dir.), *Mythe et littérature*, Nîmes, Lucie, col. “Poétiques comparatistes”, 2008, pp. 143-160.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, María Ángeles y Celia FERNÁNDEZ PRIETO (eds.), *Autobiografía en España: un balance (Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001)*, Madrid, Visor, 2004.
- HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes: les expressions du “moi”, de l’autobiographie à l’autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.
- HUTCHEON, Linda, *Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies*, Toronto, Oxford University Press, 1991.
- JOUE, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Sedes, 1999.
- KOWZAN, Tadeusz, “El signo en el teatro”, en María del Carmen Bobes Naves (ed.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 121-153.
- KRISTEVA, Julia, *Théorie d’ensemble*, Paris, Seuil, 1968.
- , *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969 y 1978.
- KUNZ, Marco, *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid, Gredos, 1997.
- LAGMANOVICH, David, *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006.
- LANGA PIZARRO, María Mar, *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
- LANG, Sabine, “Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica”, en Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *La narración paradójica. ‘Normas narrativas’ y el principio de la ‘transgresión’*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 21-47.
- LARA POZUELO, Antonio (ed.), *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991.
- LARIVAILLE, Paul, *Perspectives et limites d’une analyse morphologique du conte: pour une révision du schéma de Propp*, Paris, Université de Paris X-Nanterre, 1979.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LE SCANFF, Yvon, *Le paysage romantique et l’expérience du sublime*, Paris, Champ Vallon, 2007.
- LOZANO MIJARES, María del Pilar, *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros, 2007.
- LLOVET, Jordi, Robert CANER, Nora CATELLI, Antoni MARTÍ y David VIÑAS, *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel, 2005.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001.
- MELLIER, Denis, *L’écriture de l’excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Champion, 1999.
- MILESI, Laurent, “Inter-textualités: enjeux et perspectives (en guise d’avant-propos)”, en Eric Le Calvez y Marie-Claude Canova-Green (eds.), *Texte(s) et intertexte(s)*, Amsterdam, Rodopi, 1997, pp. 7-34.
- NANDORFY, Matha J., “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 243-261.

- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, “Tradición retórica y erotismo en los *Paradoxa Enkomia* de Hurtado de Mendoza”, en Luis Gómez Canseco, Pablo L. Zambrano y Laura P. Alonso (eds.), *El Sexo en la Literatura*, Universidad de Huelva, 1997, pp. 99-122.
- , “Para la trayectoria del encomio paradójico en la literatura española del Siglo de Oro: el caso de Mosquera de Figueroa”, en María Cruz García de Enterría y A. Córdón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, vol. 2, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, pp. 1133-1143.
- , *Razones retóricas para el ‘Lazarillo’*. Teoría y práctica de la paradoja, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, “Littérature comparée et comparaisons”, *Société Française de Littérature Générale et Comparée (Bibliothèque comparatiste, Vox Poetica)*, 2005, <<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/comparaisons.html>>.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1990.
- PICHOIS, Claude y André-Michel ROUSSEAU, *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1967.
- , *La literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1969.
- POE, Edgar Allan, *Filosofía de la composición*, Madrid, Alianza, 1973.
- POUILLON, Jean, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.
- POZUELO YVANCOS, José María, “Autobiografía: del tropo al acto de lenguaje”, en María Ángeles Hermosilla Álvarez y Celia Fernández Prieto (eds.), *Autobiografía en España: un balance (Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001)*, Madrid, Visor, 2004, pp. 173-182.
- , *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006.
- PRESBERG, Charles D., *Adventures in Paradox: “Don Quixote” and the Western Tradition*, EE. UU., The Pennsylvania State University Press, 2001.
- , “Don Quijote y la paradoja en Occidente”, en Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *La narración paradójica. ‘Normas narrativas’ y el principio de la ‘transgresión’*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 75-91.
- PULIDO TIRADO, Genara, “El lenguaje barroco”, en Pedro Aullón de Haro (ed.), *Barroco*, Madrid, Verbum, 2004, pp. 377-446.
- REISZ, Susana, “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 193-221.
- , “En compañía de dinosaurios”, *Quimera*, núms. 218-219, julio-agosto de 2002, pp. 46-50.
- RIFFATERRE, Michael, “Sémiotique intertextuelle: l’interprétant”, *Rhétoriques, sémiotiques. Revue d’esthétique*, núms. 1-2, Paris, Union Générale d’Éditions, 1979, pp. 128-150.
- , *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.
- ROAS, David, “Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable”, en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico*, México, CILF, 2004, pp. 39-56.
- , “El microrrelato y la teoría de los géneros”, en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008, pp. 47-76.
- , *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.
- ROMO FEITO, Fernando, *Retórica de la paradoja*, Barcelona, Octaedro, 1995.

- , “El concepto de paradoja en Baltasar Gracián”, *Conceptos. Revista de Investigación Graciana*, núm. 8, 2011, pp. 55-72.
- SANGSUE, Daniel, *La parodie*, Paris, Hachette, 1994.
- , *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *La novela española durante el franquismo. Itinerarios de la anormalidad*, Madrid, Gredos, 2010.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005.
- SAWICKA, Anna, “El impacto como móvil transgenérico del teatro postmoderno”, en Urszula Aszyk (ed.), *Especificidad del texto dramático y la puesta en escena: dependencia o autonomía*, vol. 2, Warszawa, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, 2011, pp. 103-111.
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.
- SIMSON, Ingrid, “El principio de la paradoja en la literatura latinoamericana: de Jorge Luis Borges a Jorge Volpi”, en Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *La narración paradójica. 'Normas narrativas' y el principio de la 'transgresión'*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 105-123.
- SOUILLER, Didier y Wladimir TROUBETZKOY (dir.), *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997.
- VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985.
- VIEGNES, Michel, *Le fantastique*, Paris, Flammarion, 2006.
- VILA-SANJUÁN, Sergio, *Código best seller*, Madrid, Temas de Hoy, 2011.
- VILLANUEVA, Darío, *El polen de ideas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1991.
- VIÑAS PIQUER, David, *El enigma “best-seller”. Fenómenos extraños en el campo literario*, Barcelona, Ariel, 2009.

Vanguardias y neovanguardias

Teoría general, filosofía, contexto y obras de creación

- AA. VV., *Diccionario de la lengua española (Real Academia Española)* [19ª ed.], Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- , *Diccionario de la lengua española (Real Academia Española)* [20ª ed.], Madrid, Espasa-Calpe, 1984.
- , “El Postismo”, *Ínsula*, núm. 510, junio de 1989, pp. 9-18.
- , *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey (dir.), tomo II, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998.
- , *CORDE*,
<<http://corpus.rae.es/CORDENET.html>>.
- ABELLÁN, Manuel L., *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980.
- ADAMOV, Arthur, *L'aven*, Paris, Sagittaire, 1946.
- ALBERT, Mechthild, “Hermès et le panthéon de l'avant-garde espagnole”, en Véronique Léonard-Roques y Jean-Christophe Valtat (eds.), *Les mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, pp. 395-409.

- ALBERT, Mechthild (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005.
- ALONSO, Dámaso, *Hijos de la ira*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- ARAS, Roberto Eduardo, *El mito en Ortega*, Pamplona, EUNSA (Ediciones Universidad de Navarra S.A.), 2008.
- ARAYA ALARCÓN, René, “Realidad(es): mimesis y construcción. Una lectura del impresionismo y las vanguardias históricas como precedentes del constructivismo”, *Límite. Revista de Filosofía y Psicología*, Arica (Chile), Universidad de Tarapacá, vol. 4, núm. 20, 2009, pp. 27-51.
- ARRABAL, Fernando, *La piedra de la locura*, Francisco Torres Moreal (ed.), Zaragoza, Libros del Innombrable, 2000.
- AULLÓN DE HARO, Pedro, “Teoría general de la Vanguardia”, en Javier Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse-Le Mirail/Paris, Université de Toulouse-Le Mirail, Centre de Recherches sur la péninsule Ibérique à l'époque Contemporaine (C.R.I.C.)/Ophrys, 1998, pp. 31-52.
- , *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo*, *Analecta Malacitana*, núm. 28 [anejo], Universidad de Málaga, 2000.
- BAROJA, Pío, “El éxito de Nietzsche”, *El Globo*, 1902. Recogido en *El tablado de Arlequín*, en *Obras completas*, tomo V, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, pp. 18-19.
- BARRANTES MARTÍN, Beatriz, *Ciudad y modernidad en la prosa hispánica de vanguardia*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2007.
- BECKETT, Samuel, *El innombrable*, Madrid, Alianza, 2010.
- BENEYTO, Antonio, *Beneyto, creador postista*, Barcelona, March, 2002.
- BERNAL, José Luis, “Poesía creacionista”, en Javier Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse-Le Mirail/Paris, Université de Toulouse-Le Mirail, Centre de Recherches sur la péninsule Ibérique à l'époque Contemporaine (C.R.I.C.)/Ophrys, 1998, pp. 161-180.
- BLAS, José Andrés de, “La censura de libros durante la Guerra Civil española”, en Eduardo Ruiz Bautista (coord.), *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*, Gijón, Trea, 2008.
- BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- BORGES, Jorge Luis, *Atlas*, en *Obras completas*, Rolando Costa Picazo e Irma Zangara (eds.), vol. 3, Buenos Aires, Emecé, 2011, pp. 693-741.
- BRAVO CASTILLO, Juan, “Los antecedentes del teatro del absurdo”, en Antonio Ballesteros González y Cécile Vilvandre de Sousa (eds.), *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-la-Mancha, 2000, pp. 33-48.
- BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981.
- BROWN, Gerald G., *Historia de la literatura española. El siglo XX*, vol. 1, núm. 6, Barcelona, Ariel, 1983.
- BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant-garde*, Manchester, Manchester University Press, 1984.
- , *Teoría de la vanguardia*, Jorge García (trad.), Barcelona, Península, 2000.
- BUTT, John, “The ‘Generation of 98’: A Critical Fallacy?”, *Forum for Modern Language Studies*, núm. 16, 1980, pp. 135-153.
- CALVO CARILLA, José Luis, “Introducción a la narrativa del Postismo”, *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 19, 1994, pp. 33-49.

- , *La vanguardia emocional. La literatura española ante la Europa de entreguerras. 1918-1936*, Zaragoza, Eclipsados, 2009.
- CARNERO, Guillermo, *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de los ismos*, Madrid, Siruela, 2006.
- CISQUELLA, Georgina, José Luis ERVITI y José Antonio SOROLLA, *La represión cultural en el franquismo. Diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- COSTE, Grégory, “Subversión del discurso mitológico y renovación del género novelístico en la narrativa española de vanguardia (1926-1934)”, en José Manuel Losada Goya y Marta Guirao Ochoa (eds.), *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2012, pp. 41-52.
- CRISPIN, John, *Oxford y Cambridge en Madrid: la Residencia de Estudiantes (1910-1936) y su entorno cultural*, Santander, La Isla de los Ratones, 1981.
- , *La estética de las generaciones de 1925*, Valencia, Pre-textos, 2002.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo*, Barcelona, José Batlló, 1975.
- DI GESÙ, Floriana, *Vanguardia teatral española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.
- DOMENECH, Jacques, *Censure, autocensure et art d'écrire, de l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles, Complexe, 2005.
- ESSLIN, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1977.
- FELTEN, Uta, “El cine como generador de la escritura vanguardista en Federico García Lorca”, en Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005, pp. 479-488.
- FERNÁNDEZ PRAT, María Helena, “Lengua, gramática y expresión de la Vanguardia”, en Javier Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse-Le Mirail/Paris, Université de Toulouse-Le Mirail, Centre de Recherches sur la péninsule Ibérique à l'époque Contemporaine (C.R.I.C.)/Ophrys, 1998, pp. 53-79.
- FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa, “El mito en la novela vanguardista española: una mirada oblicua sobre la realidad”, en José Manuel Losada Goya y Marta Guirao Ochoa (eds.), *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2012, pp. 67-80.
- FOUCAULT, Michel, “Marx, Nietzsche, Freud”, en AA. VV., *Nietzsche*, Paris, Minuit, 1967, pp. 183-192.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la, “Ganivet y Schopenhauer: pensadores intempestivos”, *Anales de Literatura Española*, núm. 12, 1996, pp. 89-100.
- GABRIELE, John P. (ed.), *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1999.
- GARCÍA OBER, Juan Ramón, “Chaplin visto por Ramón Gómez de la Serna: un libreto de ópera para un protagonista mudo”, en Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005, pp. 139-159.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos*, en Ioana Zlotescu (ed.), *Obras completas*, vol. 16, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 297-681.
- , *El incongruente*, Barcelona, Blackie Books, 2010.
- GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro, “Penélope/Helena en el teatro español de posguerra”, *Stichomythia*, núm. 4, noviembre de 2006,

<<http://parnaseo.uv.es/Parnaseo.htm>>.

- GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- GULLÓN, Ricardo, “La invención del 98”, en *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 7-19.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, “Producción de futuro —y de presencia: una nueva aproximación a las vanguardias españolas de los años 20”, en Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005, pp. 19-36.
- HERRERO-SENÉS, Juan, “Nihilismo y jovialidad: escorzo del protagonista de la novela de vanguardia española”, *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 88, núm. 3, 2011, pp. 387-404.
- HÜBSCHER, Arthur, *Schopenhauer Bibliographie*, Stuttgart/Bad Cannstatt, Frommann/Holzboog, 1981.
- INMACULADA, Julián, *Historia Universal del Arte. Arte del siglo XX: de principios de siglo a la Segunda Guerra Mundial*, vol. 10, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.
- INMAN FOX, E., “Baroja y Schopenhauer: *El árbol de la ciencia*”, en Javier Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 397-408.
- INMAN FOX, E. y Vicente CACHO VIU, “La generación del 98: crítica de un concepto”, en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 6/1 [primer suplemento], “Modernismo y 98”, José-Carlos Mainer *et al.* (coord.), Barcelona, Crítica, 2001, pp. 16-30.
- IONESCO, Eugène, *La leçon*, Paris, Gallimard, 1954.
- , *Rhinocéros*, Paris, Gallimard, 1959.
- , *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962.
- , *Macbett*, Paris, Gallimard, 1972.
- IONESCO, Marie-France, Norbert DODILLE y Gabriel LIICEANU (eds.), *Lectures de Ionesco*, Paris, L’Harmattan, 1996.
- JARNÉS, Benjamín, *El profesor inútil*, Domingo Ródenas de Moya (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- JOHNSON, Roberta, *Fuego Cruzado. Filosofía y novela en España (1900-1934)*, Madrid, Ediciones Libertarias/Prodhufo, 1997.
- JONES, Peter, “L’imagisme anglo-saxon”, en Jean Weisgerber (dir.), *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, vol. 1, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, pp. 263-275.
- KAUFFMANN, R. Lane, “Nietzschean Traces in the Essayism of the Generation of 98”, en John P. Gabriele (ed.), *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1999, pp. 43-52.
- LENTZEN, Manfred, “Marinetti y el futurismo en España”, en Sebastian Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Berlín, 18-23 de agosto de 1986)*, vol. 2, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 309-318.
- LÓPEZ COBO, Azucena, “De Einstein a Gómez de la Serna. La Teoría de la Relatividad y el secreto del arte moderno”, *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 183, núm. 728, noviembre-diciembre de 2007, pp. 911-921.
- MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1999.
- MANNING, Nicholas, “Rhétorique du silence. Le non-dit comme forme d’argumentation dans la poésie moderne”, en Peter Schnyder y Frédérique Toudoire-Surlapierre (eds.), *Ne pas dire. Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 67-81.

- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Manifiesto técnico de la literatura futurista*,
<<http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETTI/html/manitec.html>>.
- , “Le Futurisme mondial. Manifeste à Paris”, *Le Futurisme. Revue synthétique illustrée*, núm. 9, 11 de enero de 1924, p. 1.
- MIHURA, Miguel, *Tres sombreros de copa*, Fernando Valls (ed.), Barcelona, Crítica, 2007.
- MINGUET, Joan M., *Buster Keaton*, Madrid, Cátedra, 2008.
- MORELLI, Gabriele (ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-textos, 2000.
- MORENO CLAROS, Luis Fernando, “Schopenhauer en España (Comentario bibliográfico)”, *Daimon: Revista de filosofía*, núm. 8, 1994, pp. 203-232.
- MORRIS, Cyril Brian, *This Loving Darkness: The Cinema and Spanish Writers, 1920-1936*, Oxford University Press, 1980.
- MUÑOZ ARCONADA, César, *Tres cómicos del cine. Charlot, Clara Bow, Harold Lloyd. Biografías de sombra*, Nigel Dennis y Francisco Soguero (eds.), Sevilla, Renacimiento, 2007.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*, Stuttgart, Metzler, 1991.
- , *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- ORDÓÑEZ GARCÍA, David, “Baroja y Schopenhauer: implicaciones narrativas del mundo como representación”, *Anales de Literatura Española*, núm. 12, 1996, pp. 139-159.
- ORTEGA Y GASSET, José, “Meier-Graefe”, *El Imparcial*, 19 de julio de 1908.
- , *Obras completas*, tomo III, Madrid, Revista de Occidente, 1947.
- , *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- , *Meditaciones del Quijote*, Julián Marías (ed.), Madrid, Cátedra, 2010.
- PÉREZ BAZO, Javier (ed.), *La Vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse-Le Mirail/Paris, Université de Toulouse-Le Mirail, Centre de Recherches sur la péninsule Ibérique à l'époque Contemporaine (C.R.I.C.)/Ophrys, 1998.
- , “La Vanguardia como categoría periodológica”, en *La Vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse-Le Mirail/Paris, Université de Toulouse-Le Mirail, Centre de Recherches sur la péninsule Ibérique à l'époque Contemporaine (C.R.I.C.)/Ophrys, 1998, pp. 7-29.
- PÉREZ-VILLANUEVA TOVAR, Isabel, *La Residencia de Estudiantes*, Madrid, Centro de Publicaciones, Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.
- PINO, José Manuel del, “Novela y vanguardia artística (1923-1934)”, en Javier Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse-Le Mirail/Paris, Université de Toulouse-Le Mirail, Centre de Recherches sur la péninsule Ibérique à l'époque Contemporaine (C.R.I.C.)/Ophrys, 1998. Recogido en José Manuel del Pino, *Del tren al aeroplano: ensayos sobre la vanguardia española*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004, pp. 1-29.
- , “La tradición permanente: apuntes sobre casticismo y europeísmo en los fines de siglo”, en John P. Gabriele (ed.), *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1999, pp. 161-170.
- , “‘Aviónica y transparente’: re-visión de Castilla en la estética vanguardista”, en Mechthild Albert, *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005, pp. 59-74.

- PINO CAMPOS, Luis Miguel, “Grecia y Roma en José Ortega y Gasset: algunos apuntes sobre su formación y su obra”, *Revista de Filología*, núm. 19, enero de 2001, pp. 273-287.
- , “El concepto de mito en la obra de Ortega y Gasset”, en Juan Antonio López Férrez (ed.), *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*, Madrid, Clásicas, 2006, pp. 757-777.
- POGGIOLI, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, Rosa Chacel (trad.), Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- PONT, Jaume, *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987.
- PRUNER, Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Nathan, 2003.
- PUIG, Arnau, *Dau al Set, una filosofia de la existencia*, Barcelona, Flor del Viento, 2003.
- RABAU, Sophie, “Ecriture et conscience de soi depuis le romantisme”, en Didier Souiller y Wladimir Troubetzkoy (dir.), *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997, pp. 41-55.
- RALEY, Harold, “Teoría y trascendencia de la Generación de 1898”, en John P. Gabriele (ed.), *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1999, pp. 53-61.
- REY BRIONES, Antonio del, “Novela de vanguardia: Ramón Gómez de la Serna”, en Javier Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse-Le Mirail/Paris, Université de Toulouse-Le Mirail, Centre de Recherches sur la péninsule Ibérique à l'époque Contemporaine (C.R.I.C.)/Ophrys, 1998, pp. 227-249.
- RIBOT, Théodule, *La philosophie de Schopenhauer*, Paris, 1874.
- , *La filosofía de Schopenhauer (Escuela pesimista)*, Mariano Arés y Sanz (trad.), Salamanca, Imprenta de Don Sebastián Cerezo, 1879.
- RICO, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 6/1 [primer suplemento], “Modernismo y 98”, José-Carlos Mainer et al. (coord.), Barcelona, Crítica, 2001.
- RICEUR, Paul, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965.
- RIVAS BONILLO, Antonio, “Literatura y espectáculo: *El circo* (1917), de Ramón Gómez de la Serna”, en Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico (eds.), *XVIII Simposio de la SELGYC (Alicante 9-11 de septiembre de 2010). Literatura y espectáculo*, Universitat d'Alacant, 2012, pp. 509-519.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona, Península, 1998.
- , *Travesías vanguardistas: Ensayos sobre la prosa del Arte Nuevo*, Madrid, Devenir, 2009.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (ed.), *Proceder a sabiendas. Antología de la Narrativa de Vanguardia Española, 1923-1936*, Barcelona, Alba, 1997.
- , *Poéticas de las vanguardias históricas. Antología*, Madrid, Mare Nostrum, 2007.
- RODRÍGUEZ-FISCHER, Ana, *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia, 1999.
- SÁENZ DE LA CALZADA, Margarita, *La Residencia de Estudiantes, 1910-1936*, Madrid, CSIC, 1986.
- SALAÜN, Serge, “Las vanguardias políticas: la cuestión estética”, en Javier Pérez Bazo, *La Vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse-Le Mirail/Paris, Université de Toulouse-Le Mirail, Centre de Recherches sur la péninsule Ibérique à l'époque Contemporaine (C.R.I.C.)/Ophrys, 1998, pp. 209-225.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, “El cine español y la transición”, en José B. Monleón, *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, 1995, pp. 85-105.

- SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, en *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, col. "La Pléiade", 1996, pp. 1551-1620.
- , "Le gant retourné", en *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, col. "La Pléiade", 1996, pp. 1707-1713.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 2 vols., Stuttgart/Frankfurt am Main, Cotta/Insel, 1960.
- , *El mundo como voluntad y representación*, Pilar López de Santa María (ed.), 2 vols., Madrid, Trotta, 2004 y 2005.
- SHAW, Donald L., *La generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1989.
- SIEBENMANN, Gustav, "El concepto 'vanguardia' en las literaturas hispánicas", en AA. VV., *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, vol. 5, Universidad de Oviedo, 1983, pp. 345-358. Recogido parcialmente en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 7/1 [primer suplemento], "Época contemporánea: 1914-1939", Agustín Sánchez Vidal (coord.), Barcelona, Crítica, 2003, pp. 179-182. Traducido al francés en Jean Weisgerber (dir.), *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, vol. 1, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, pp. 60-65.
- SOBEJANO, Gonzalo, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967.
- SOBEJANO-MORÁN, Antonio, "Aspectos modernistas en *El incongruente*, de Ramón Gómez de la Serna", en Derek W. Flitter (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (21-26 de agosto de 1995, Birmingham)*, vol. 4, "Del Romanticismo a la Guerra Civil", University of Birmingham, 1998, pp. 268-274.
- SORIA OLMEDO, Andrés, *Las vanguardias y la Generación del 27*, Madrid, Visor Libros, 2007.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo, "Schopenhauer, Zola y Clarín", *Anales de Literatura Española*, núm. 12, 1996, pp. 13-26.
- TORRE, Guillermo de, "Manifiesto vertical", *Grecia*, núm. 50, 1 de noviembre de 1920.
- , *De la aventura al orden*, Domingo Ródenas de Moya (ed.), Madrid, Fundación Banco Santander, 2013.
- VÁZQUEZ, María Ángeles, "Las vanguardias en nuestras revistas", *Rinconete*, 1 de junio de 2005, <http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_05/01062005_02.htm>.
- VILA-MATAS, Enrique, "Beckett emocionante", *El País*, 3 de enero de 2009.
- WEISGERBER, Jean (dir.), *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, vols. 1 y 2, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984.
- , *Les avant-gardes et la Tour de Babel. Interactions des arts et des langues*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2000.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald, Merlin H. FORSTER y K. David JACKSON (eds.), *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1999.

Expresionismo y esperpento

- ASTRUC, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, Paris, Garnier, 2010.
- AZNAR SOLER, Manuel, *Guía de lectura de 'Martes de carnaval'*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- BAKHTIN, Mikhaïl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987.
- BANCAUD, Florence, *Franz Kafka ou l'art de l'esquisse*, Paris, Belin, 2006.

- BIENFAIT, Joël, *Le croyant Kafka*, Tampere, Atramenta, 2011.
- BINDER, Hartmut, *Kafka Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München, Winkler Verlag, 1982.
- BENJAMIN, Walter, “Franz Kafka”, en *Essais I (1922-1934)*, Paris, Denoël, 1983, pp. 181-208.
- BLANCHOT, Maurice, “Kafka et la littérature”, en *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 75-93.
- BORGES, Jorge Luis, “Kafka y sus precursores”, en *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*, Rolando Costa Picazo (ed.), vol. 2, Buenos Aires, Emecé, 2010.
- BROCH, Alex, “Relaciones de verosimilitud y antifinal narrativo en la obra de Franz Kafka”, *Camp de l’Arpa*, núm. 63, mayo de 1979, pp. 26-28.
- BROD, Max, *Über Franz Kafka*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1974.
- BUFFARD-O’SHEA, Nicole, *Le monde de Boris Vian et le grotesque littéraire*, New York, Peter Lang, 1993.
- CALVO CARILLA, José Luis, “La recepción de Kafka en la novela española de la posguerra”, en AA. VV., *Homenaje a José María Martínez Cachero*, Universidad de Oviedo, 2000, pp. 277-287.
- , “En torno a *La esfera* (temas y técnicas expresionistas en el Sender de posguerra)”, en José-Carlos Mainer, Javier Delgado y José María Enguita Utrilla (coords.), *Los pasos del solitario (dos cursos sobre Ramón J. Sender en su Centenario)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 83-115.
- , *La mirada expresionista: Novela española del siglo XX*, Madrid, Mare Nostrum, 2005.
- CANTO NIETO, José Ramón del, “Las metamorfosis como género literario en la antigüedad clásica y en los relatos de Kafka”, *EPOS*, núm. XXIII, 2007, pp. 21-38.
- CARDONA, Rodolfo y Anthony N. ZAHAREAS, *Visión del esperpento*, Madrid, Castalia, 1987.
- CARWELL, Richard A., “‘Mi sed inquieta’: expresionismo y vanguardia en el drama lorquiano”, en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Granada, Alhulia, 2005, pp. 47-80.
- CELA, Camilo José, *La familia de Pascual Duarte*, Adolfo Sotelo (ed.), Barcelona, Destino, 2005.
- CHICHARRO, Antonio y Antonio SÁNCHEZ TRIGUEROS (eds.), *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Granada, Alhulia, 2005.
- CORNGOLD, Stanley, *The Commentators’ Despair: The Interpretation of Kafka’s ‘Metamorphosis’*, Port Washington (New-York)/London, Kennikat Press, 1973.
- DÉROZIER, Claudine, “Étude de quelques dessins et gravures de Goya dans une perspective communicative”, *Recherches en linguistique étrangère (Sémiotique-Lexicologie-Didactique)*, núm. 15, 1990, pp. 95-115.
- DIEGO, Rosa de y Lydia VÁZQUEZ (eds.), *De lo Grotesco*, Vitoria-Gasteiz, Evagraft, 1996.
- DOUGHERTY, Dru, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1983.
- , *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas de Valle-Inclán*, Madrid, Fundamentos, 2003.
- EDWARDS, Justin D. y Rune GAULUND, *Grotesque*, Abingdon/New York, Routledge, 2013.
- ÉVRARD, Franck, *Le procès. Franz Kafka*, Paris, Bertrand-Lacoste, col. “Parcours de lecture”, 2004.
- FAUDEMAY, Alain, *Le grotesque, l’humour, l’identité. Vingt études transversales sur les littératures européennes (XIXe-XXe siècles)*, Genève, Slatkine, 2012.

- FISCHER, Ernst, *Literatura y crisis de la civilización europea*. Kraus, Musil, Kafka, Pedro Madrigal (trad.), Barcelona, Icaria, 1984.
- GARCÍA, Carlos, “Borges, traductor del Expresionismo: Wilhelm Klemm”, *Especulo. Revista de estudios literarios*, núm. 26, 2004,
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/klemm.html>>.
- GÓMEZ GARCÍA, Carmen, “¿Sueño o visión? Lo fantástico en el expresionismo alemán. El loco de Georg Heym”, en Pilar Andrade Boué, Arno Gimber y María Goicoechea de Jorge (eds.), *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI*, Bern, Peter Lang, 2010, pp. 107-120.
- GRACE, Sherrill E., *Regression and Apocalypse: Studies in North American Literary Expressionism*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 1989.
- HADERMANN, Paul, “Expressionist Literature and Painting”, en Ulrich Weisstein (ed.), *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, vol. 1, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973, pp. 111-139.
- IEHL, Dominique, *Le grotesque*, Paris, P.U.F, 1997.
- JANOUGH, Gustav, *Conversaciones con Kafka*, Barcelona, Destino, 1999.
- JEREZ FARRÁN, Carlos, *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*, A Coruña, Ediciós Do Castro, 1989.
- KAFKA, Franz, *Beschreibung eines Kampfes. Novellen. Skizzen. Aphorismen aus dem Nachlass*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1954.
- , *Oeuvres complètes*, Claude David (ed.), vol. 2, Paris, Gallimard, col. “La Pléiade”, 1980.
- , *Le procès*, Bernard Lortholary (ed.), Paris, Flammarion, 1983.
- , *Dans la colonie pénitentiaire et autres nouvelles*, Bernard Lortholary (ed.), Paris, Flammarion, 1991.
- , *Le château*, Bernard Lortholary (ed.), Paris, Imprimerie Nationale, 1995.
- , *Obras completas*, Alberto J. R. Laurent (ed.), 4 vols., Barcelona, Edicomunicación, 1999.
- , *Parábolas y paradojas*, Buenos Aires, Errepar, 2000.
- , *El proceso*, 2002,
<<http://Librodot.com>>.
- KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël/Gonthier, 1974.
- KARÁTSÓN, André, “Le ‘grotesque’ dans la prose du XX^e siècle (Kafka, Gombrowicz, Beckett)”, *Revue de littérature comparée*, vol. 1, núm. 51, enero-marzo de 1977, pp. 169-178.
- KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid, Machado, 2010.
- KUBIN, Alfred, *Fragment d'une image*, en *Le travail du dessinateur*, Paris, Allia, 1999.
- KUNDERA, Milan, *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1987.
- KUNICKA, Elzbieta, *El ‘fantoche humano’ y la renovación teatral española. La marionetización del personaje en los esperpentos de ‘Martes de carnaval’ de Valle-Inclán*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.
- LARANGÉ, Daniel S., “L’animal, l’homme et le monstre dans l’univers onirique d’Alfred Kubin. Du bestiaire à la tératologie humaine”, *Sociétés et Représentations*, vol. 1, núm. 27, 2009, pp. 141-154.
- LA RUBIA DE PRADO, Leopoldo, *Kafka: el maestro absoluto. Presencia de Franz Kafka en la cultura contemporánea*, Universidad de Granada, 2002.

- LAVAUD, Jean-Marie, “La didascalie chez Valle-Inclán: un exercice de style”, *Style et Image au XXème siècle, Culture hispanique, Hispanística XX*, Centre d’études et de recherches hispaniques du XXème siècle, Dijon, Université de Bourgogne, 1994, pp. 175-190.
- LEMAIRE, Gérard-Georges, *Kafka et Kubin*, Paris, La Différence, 2002.
- LE SCOËZEC MASSON, Annick, *Ramón del Valle-Inclán et la sensibilité “fin de siècle”*, Paris, L’Harmattan, 2000.
- LOUREIRO, Ángel G., “Valle-Inclán: la modernidad como ruina”, en John P. Gabriele (ed.), *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1999, pp. 293-303.
- LYON, John y Francisco RUIZ RAMÓN, “Teoría y práctica del esperpento”, en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 6/1 [primer suplemento], “Modernismo y 98”, José-Carlos Mainer et al. (coord.), Barcelona, Crítica, 2001, pp. 314-324.
- MARTÍNEZ SALAZAR, Elisa y Julieta YELIN (eds.), *Kafka en las dos orillas. Antología de la recepción crítica española e hispanoamericana*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.
- MILNER GARLITZ, Virginia, “Valle-Inclán y la gira americana de 1910”, en Margarita Santos Zas, Luis Iglesias Feijoo, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer (eds.), *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, Universidade de Santiago de Compostela, 2000, pp. 91-121.
- MONTOLÍO DURÁN, Estrella, “La conciencia lingüística de Valle Inclán: la voluntad de renovar la lengua literaria”, en Manuel Ariza Viguera, et alii (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, vol. 2, Madrid, Pabellón de España, 1992, pp. 777-786.
- MOREL, Guillaume, “La Nouvelle Objectivité: chroniques d’une époque”, *L’Oeil*, núm. 545, marzo de 2003.
- MOSÈS, Stéphane, *Exégèse d’une légende. Lectures de Kafka*, Paris/Tel-Aviv, L’Éclat, 2006.
- MUÑOZ, Blanca, “Expresionismo y revolución: el abismo de la realidad”, *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, vol. 11, núm. 1, 2011, pp. 197-224.
- MUSCHG, Walter, *La literatura expresionista alemana, de Trakl a Brecht*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- OST, Isabelle, Pierre PIRET y Laurent VAN EYNDE (eds.), *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004.
- PALMIER, Jean-Michel, *L’Expressionnisme et les arts*, 2 vols., Paris, Payot, 1979 y 1980.
- PUCHNER, Martin (ed.), *Kafka and the Theater, The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, vol. 78, núm. 3, Washington, Heldref Publications, 2003.
- RAVENTÓS-PONS, Esther, “El expresionismo en *Indicios pánicos* de Cristina Peri Rossi y *El grito* de Edvard Munch”, *Revista hispánica moderna*, vol. 53, núm. 2, diciembre de 2000, p. 482-499.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de “Luces de Bohemia”*, Madrid, Fundamentos, 2006.
- SAMPER, Edgar, “Un théâtre du geste: du drame échégarien à la naissance de l’*Esperpento* valleinclanien”, en Jacques Soubeyroux (dir.), *Le geste et sa représentation. Littérature et arts d’Espagne (XVIIe-XXe siècle)*, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 1998, pp. 27-52.

- SÁNCHEZ-COLOMER RUIZ, María Fernanda, *Valle-Inclán orador*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.
- SENDER, Ramón J., *La esfera*, Barcelona, Destino, 1985.
- SILVA, Lorenzo, *El Derecho en la obra de Kafka*, Madrid, Rey Lear, 2008.
- SOKEL, Walter Herbert, *The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature*, Stanford (California), Stanford University Press, 1959.
- SORRENTINO, Fernando, “El kafkiano caso de la *Verwandlung* que Borges jamás tradujo”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, año IV, núm. 10, noviembre de 1998-febrero de 1999, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/borg_tra.html>.
- , “Borges y *Die Verwandlung*: algunas precisiones adicionales”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, año IV, núm. 12, julio-octubre de 1999, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/bor_kaf3.html>.
- SUDAKA-BÉNAZÉRAF, Jacqueline, “Au miroir du rêve. Récits et fragments de Franz Kafka”, *Europe*, núm. 923, marzo de 2006, pp. 209-222.
- THOMSON, Philip, *The Grotesque*, London, Methuen & Co, 1972.
- TORTON BECK, Evelyn, *Kafka and the Yiddish theater: its impact on his work*, Madison (Milwaukee), The University of Wisconsin Press, 1971.
- TRECCA, Simone, “La tónica esperpéntica en el discurso descriptivo de las acotaciones en *Martes de Carnaval*”, *Criticón* (Toulouse), núms. 87-88-89, 2003, pp. 865-875.
- VAJDA, György M., “Outline of the Philosophic Backgrounds of Expressionism”, en Ulrich Weisstein (ed.), *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, vol. 1, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973, pp. 45-58.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.
- , *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.
- , *Las galas del difunto*, en *Martes de carnaval*, Ricardo Senabre (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- , *Los cuernos de Don Friolera*, en *Martes de carnaval*, Ricardo Senabre (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- , *La rosa de papel*, en *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Ricardo Doménech (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- , *Tirano Banderas*, Juan Rodríguez (ed.), Barcelona, Planeta, 1994.
- , *Entrevistas, conferencias y cartas*, Joaquín y Javier del Valle-Inclán (eds.), Valencia, Pre-textos, 1995.
- , *Luces de bohemia*, Alonso Zamora Vicente (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1996.
- , *Divinas palabras*, en *Obra completa*, vol. 2, Madrid, Espasa-Calpe, 2002, pp. 521-594.
- , *Obra completa*, vols. 1 y 2, Madrid, Espasa-Calpe, 2002.
- VIALATTE, Alexandre, *Kafka ou l'innocence diabolique*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.
- WEISSTEIN, Ulrich, “L’expressionnisme allemand”, en Jean Weisgerber (dir.), *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, vol. 1, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, pp. 217-238.
- ZAHAREAS, Anthony N., *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of his Life and Works*, New York, Las Américas, 1968.

Surrealismo (biblio- y filmografía)

- AA. VV., *La Révolution surréaliste*, núm. 3, 15 de abril de 1925. Reedición en Paris, Jean-Michel Place, 1975.
- , *La Révolution surréaliste*, núm. 12, diciembre de 1929.
- , *Minotaure*, núm. 10, invierno de 1937.
- , *Minotaure*, núms. 12-13, mayo de 1939.
- , “Pervivencias del surrealismo”, *Quimera*, núm. 304, marzo de 2009, pp. 27-55.
- ALBERTI, Rafael, *Con la luz primera. Antología de verso y prosa (Obra de 1920 a 1996)*, María Asunción Mateo (ed.), Madrid, EDAF, 2002.
- AMOSSY, Ruth, *Dalí ou le filon de la paranoïa*, Paris, PUF, 1995.
- ARANDA, José Francisco, *Luis Buñuel, biografía crítica*, Lumen, Barcelona, 1975.
- ARANGO, Manuel Antonio, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos, 1998.
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
- BALBOA ECHEVARRÍA, Miriam, *Lorca, el espacio de la representación: reflexiones sobre surrealismo y teatro*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1986.
- BARBONI, Diego, “Las Hurdes de Luis Buñuel: le réel est surréel”,
<<http://www.jgcinema.com/single.php?sl=las-hurdes-fr>>.
- BÉHAR, Henri (dir.), *Dictionnaire André Breton*, Paris, Garnier, 2012.
- BIENAIMÉ RIGO, Dora, “André Breton: ‘un château à la place de la tête’”, *Merveilleux et Surréalisme, Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, núm. 20, 2000, pp. 145-153.
- BOHN, Willard, “Lorca, Buster Keaton, and the Surrealist Muse”, *Revista hispánica moderna*, vol. 53, núm. 2, diciembre de 2000, pp. 413-424.
- BONNET, Marguerite, “La rencontre d’André Breton avec la folie: Saint-Dizier, août-novembre 1916”, en Fabienne Hulak (ed.), *Folie et psychanalyse dans l’expérience surréaliste*, Nice, Z’Éditions, 1992, pp. 115-135.
- BOU, Enric, *Daliccionario. Objetos, mitos y símbolos de Salvador Dalí*, Barcelona, Tusquets, 2004.
- BRETON, André, *Les manifestes du surréalisme*, Paris, Sagittaire, 1946.
- , *La clé des champs*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967.
- , *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1979.
- , *Caractères de l’évolution moderne et ce qui en participe*, en *Œuvres complètes*, Marguerite Bonnet (ed.), vol. 1, Paris, Gallimard, col. “La Pléiade”, 1988, pp. 291-308.
- , *Les vases communicants*, en *Œuvres complètes*, Marguerite Bonnet (ed.), vol. 2, Paris, Gallimard, col. “La Pléiade”, 1992, pp. 101-209.
- , “Introduction au discours sur le peu de réalité”, en *Œuvres complètes*, Marguerite Bonnet (ed.), vol. 2, Paris, Gallimard, col. “La Pléiade”, 1992, pp. 265-280.
- , *Position politique du surréalisme*, en *Œuvres complètes*, Marguerite Bonnet (ed.), vol. 2, Paris, Gallimard, col. “La Pléiade”, 1992, pp. 409-471.
- , *L’amour fou*, en *Œuvres complètes*, Marguerite Bonnet (ed.), vol. 2, Paris, Gallimard, col. “La Pléiade”, 1992, pp. 673-785.
- , *De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation. On the Survival of certain Myths and on some other Myths in Growth or Formation*, en *Œuvres complètes*, Marguerite Bonnet (ed.), vol. 3, Paris, Gallimard, col. “La Pléiade”, 1999, pp. 127-142.

- , *La clé des champs*, en *Œuvres complètes*, Marguerite Bonnet (ed.), vol. 3, Paris, Gallimard, col. “La Pléiade”, 1999, pp. 651-948.
- , *Manifiestos del Surrealismo*, Andrés Bosch (trad.), Madrid, Visor Libros, 2002.
- BRETON, André y Paul ÉLUARD, *L’Immaculée Conception*, en André Breton, *Œuvres complètes*, Marguerite Bonnet (ed.), vol. 1, Paris, Gallimard, col. “La Pléiade”, 1988, pp. 839-884.
- BUACHE, Freddy, *Luis Buñuel*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1980.
- BUÑUEL, Luis, *Un chien andalou*, 1929.
- , *La Edad de Oro*, 1930.
- , *Las Hurdes, tierra sin pan*, 1932.
- , *Él*, 1952.
- , *Ensayo de un crimen*, 1955.
- , *El ángel exterminador*, 1962.
- , *Belle de jour*, 1967.
- , *La vía láctea*, 1969.
- , *Ese oscuro objeto del deseo*, 1977.
- , *Mi último suspiro (memorias)*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982.
- , *Obra literaria*, Agustín Sánchez Vidal (ed.), Zaragoza, Herald de Aragón, 1982.
- CAGIGAS, Ángel, , “Una visión de la locura: el caso Breton”, *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. 27, núm. 1, marzo de 2007, pp. 93-97.
- CAO, Antonio F., *Federico García Lorca y las Vanguardias: hacia el teatro*, London, Tamesis Books Limited, 1984.
- CAPE, Anouck, *Les frontières du délire: écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- CARNERO, Guillermo, “El juego lúgubre: la aportación de Salvador Dalí al pensamiento superrealista”, en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 134-167.
- , *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia*, Diputació de València, Institució Alfons el Magnànim, 2007.
- CARRIÈRE, Jean-Claude, *Le réveil de Buñuel*, Paris, Odile Jacob, 2011.
- , *Mémoire espagnole*, Paris, Plon, 2012.
- CARROUGES, Michel, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950.
- CASTRO, Elena, *La subversión del espacio poético en el surrealismo español*, Madrid, Visor, 2008.
- CHADWICK, Whitney, *Myth in Surrealist Painting, 1929-1939*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1980.
- CHARDIN, Philippe, “‘N’est pas fou qui veut’? La simulation des délires mentaux par André Breton et Paul Éluard dans ‘Les Possessions’”, *Revue d’histoire littéraire de la France*, vol. 111, núm. 3, 2011, pp. 653-665.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline e Yves VADÉ (eds.), *Pensée mythique et surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1996.
- CLÉBERT, Jean-Paul, *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris, Seuil, 1996.
- COBAS AMATE, Roberto, “Ciclos vitales de Wifredo Lam”, introducción a *Wifredo Lam*, Salamanca, Caja Duero, 1998, pp. 7-24.

- COLLANI, Tania, “Merveilleux et fantastique chez deux surréalistes francophones: une lecture de Chirico et Lecomte”, *Études francophones*, University of Louisiana (Lafayette), vol. 23, núms. 1-2, primavera-otoño de 2008, pp. 127-140.
- , *Le merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, Paris, Hermann, 2010.
- CORTÁZAR, Julio, *Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y del existencialismo*, en *Obra crítica*, vol. 1, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 100-108.
- , *Un cadáver viviente*, en *Obra crítica*, vol. 2, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 177-180.
- , *Irracionalismo y eficacia*, en *Obra crítica*, vol. 2, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 189-202.
- , *Algunos aspectos del cuento*, en *Obra crítica*, vol. 2, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 365-385.
- DALÍ, Gala, *Carnets intimes*, Paris, Michel Lafon, 2012.
- DALÍ, Salvador, *Oui*, vol. 1, Paris, Denoël/Gonthier, 1979.
- , *El mito trágico de “El Ángelus” de Millet*, Barcelona, Tusquets, 2004.
- DALÍ, Salvador y André PARINAUD, *Confesiones inconfesables*, en Salvador Dalí, *Obra completa*, Barcelona, Destino, vol. 2, 2003, pp. 267-718.
- DEL PUPPO, Alessandro, *Dalí et le surréalisme*, Firenze, E-ducation.it, 2008.
- DESCHARNES, Robert y Nicolas, *Dalí. Le dur et le mou. Sortilège et magie des formes. Sculptures et objets*, Eccart, 2003.
- DESCHARNES, Robert y Gilles NÉRET, *Salvador Dalí, 1904-1989*, Köln, Taschen, 1989.
- DIAZ, Jean-Antoine, “Salvador Dalí surréaliste par lui-même: archétype contre stéréotype”, en Henri Boyer (ed.), *Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène. Expressions artistiques*, tomo V, Paris, L’Harmattan, 2007, pp. 81-89.
- DOMÉNECH, Ricardo, *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Fundamentos, 2008.
- DURAND, Pascal, “Entre Narcisse et Pygmalion: le surréalisme entre utopie et mythe”, *L’âge d’or-L’âge d’homme, Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, núm. 7, 1985, pp. 33-48.
- EIGELDINGER, Marc, “André Breton et le mythe de l’Age d’or”, *L’âge d’or-L’âge d’homme, Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, núm. 7, 1985, pp. 17-32.
- ESEVERRI, Máximo, “La vorágine. Apuntes sobre el surrealismo a partir de la reciente traducción del ensayo de Hal Foster, *Belleza compulsiva*”, *Quimera*, núm. 304, marzo de 2009, pp. 30-35.
- FELTEN, Uta, “La réception de Buster Keaton dans le surréalisme espagnol”, *Le cinéma des surréalistes, Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, núm. 24, 2004, pp. 171-181.
- FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz, *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, Universitat de València, 2004.
- FUENTES, Ivette, “El surrealismo en Federico García Lorca: las voces de un duende”, *Moenia*, núm. 10, 2004, pp. 213-224.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, Miguel García Posada (ed.), vols. 2 y 3, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996 y 1997.
- , *Epistolario completo*, Christopher Maurer y Andrew A. Anderson (eds.), Madrid, Cátedra, 1997.
- GARCÍA-POSADA, Miguel, *Lorca: interpretación de ‘Poeta en Nueva York’*, Madrid, Akal, 1981.
- , “Lorca y el surrealismo: una relación conflictiva”, *Ínsula*, núm. 515, noviembre de 1989, pp. 7-9.
- GIBSON, Ian, *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999.
- HAVARD, Robert (ed.), *A Companion to Spanish Surrealism*, Woodbridge, Tamesis, 2004.

- HERNÁNDEZ, Francisco Javier, “El eje surrealista París-Tenerife”, en Jaume Pont (ed.), *Surrealismo y literatura en España (Actas del Congreso Internacional, 17-19 de octubre de 2000)*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, pp. 141-155.
- HERRERO, Rosario, “Estructuras poético-narrativas en *Un chien andalou* de Luis Buñuel”, en Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005, pp. 355-369.
- IBARZ, Virgili y Manuel VILLEGAS, “El método paranoico-crítico de Salvador Dalí”, *Revista de Historia de la Psicología*, vol. 28, núms. 2/3, 2007, pp. 107-112.
- IRIBAS RUDÍN, Ana, “Salvador Dalí desde el psicoanálisis”, *Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 16, 2004, pp. 19-47.
- JENNY, Laurent, “Les aventures de l’automatisme”, *Littérature*, núm. 72, diciembre de 1988, pp. 3-11.
- JOZEF, Bella, “Julio Cortázar. La metafísica del tango o más allá de la realidad”, en Luisa Valenzuela, Bella Jozef y Alain Sicard, *Julio Cortázar desde tres perspectivas*, Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad de Guadalajara, 2002, pp. 37-62.
- KEATING, María Eduarda, “Dérèglements et délires programmés”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. 10, 1996, pp. 181-188.
- LACHAUD, Jean-Marc, *Pour une critique partisane: quelques preuves à l’appui*, Paris, L’Harmattan, 2010.
- LAGIER, Luc, *Une œuvre à reprendre* [reportaje], Francia, StudioCanal, 2005.
- LAHUERTA, Juan José (ed.), *Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes*, vol. 1, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.
- LASTRA, James, “Buñuel, Bataille, and Buster, or, the surrealist life of things”, *Critical Quarterly*, vol. 51, núm. 2, julio de 2009, pp. 16-38.
- LAVERGNE, Philippe, *André Breton et le mythe*, Paris, José Corti, 1985.
- LÁZARO DOCIO, Jesús, *El secreto creador de Salvador Dalí. El método paranoico-crítico (1927-1937)*, Madrid, Eutelequia, 2010.
- LEVAILLANT, Françoise, “L’image littéraire revisitée: André Masson et Piranèse”, *Psychologie médicale*, vol. 17, núm. 9, 1985, pp. 1395-1402.
- , “Mythe pour mythe... Dans le sillage du surréalisme”, en AA. VV., *Hommage à André Chastel. Exposition ‘André Chastel et l’action publique’*, INHA, 7fév.-8 avril 2013, p. 6, <<http://hal.inria.fr/docs/00/77/85/32/PDF/Chastel-INHA.pdf>>.
- LEYRA, Ana María, *De Cervantes a Dalí. Escritura, imagen y paranoia*, Madrid, Fundamentos, 2006.
- LÓPEZ ALONSO, Antonio, *La palabra como síntoma. La angustia de García Lorca*, Madrid, Algaba, 2002.
- LUIS, Carlos María de, “Naturaleza, hermetismo, mitos y bestiario surrealista”, *Revista laboratorio*, núm. 1, 2009, <<http://www.revistalaboratorio.cl/2009/12/naturaleza-hermetismo-mitos-y-bestiario-surrealista>>.
- LUIS MORA, Vicente, “Diccionario irracional de surrealistas”, *Quimera*, núm. 304, marzo de 2009, pp. 51-55.
- MABILLE, Pierre, “Miroirs”, *Minotaure*, núm. 11, primavera de 1938, pp. 14-18 y 66.
- , *Le miroir du merveilleux*, Paris, Minuit, 1962.

- MARTÍN FUMERO, Juan Manuel, “Del fulgor vanguardista al torrente surrealista: hitos estéticos de una aventura en la literatura de Canarias”, *La Página. ¿Bajo el volcán?*, núm. 76, 2008, pp. 114-137.
- MASSON, André, *Vagabond du Surréalisme*, Paris, Saint-Germain-des-Prés, 1975.
- MESAGLIO-NEVERS, Janine, “Salvador Dalí, peinture et poésie: de l’automatisme à la paranoïa-critique”, *L’âge d’or-L’âge d’homme, Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, núm. 7, 1985, pp. 205-217.
- MEUNIER, Emmanuel, “Les mangeurs de haschich (II). Littérature et cannabis au XXe siècle”, marzo de 2007,
 <<http://rvh-synergie.org/prises-en-charge-des-addictions/penser-ensemble-les-prises-en-charge/produits-et-usages/cannabis/124-les-mangeurs-de-haschich-2-litterature-et-cannabis-au-xxe-siecle.html>>.
- MEURIS, Jacques, *René Magritte. 1898-1967*, Köln, Taschen, 2007.
- MOLINA BAREA, María del Carmen, “Buster Keaton y el surrealismo en la Residencia de Estudiantes. Razones de una confluencia”, *Archivo Español de Arte*, vol. 86, núm. 341, enero-marzo de 2013, pp. 29-48.
- MONEGAL, Antonio, *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- MOREL, Jean-Paul, “Les jeux surréalistes”, marzo de 2004,
 <http://melusine.univ-paris3.fr/astu/Morel_Jeux.pdf>.
- MORELLI, Gabriele, *La generación del 27 y su modernidad*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2007.
- MORRIS, Cyril Brian, *El surrealismo y España. 1920-1936*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.
- , “De la pantalla al poema: las loas surrealistas de Rafael Alberti”, en Jaume Pont (ed.), *Surrealismo y literatura en España (Actas del Congreso Internacional, 17-19 de octubre de 2000)*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, pp. 81-93.
- NAVARRI, Roger, “Mythes et rituels du surréalisme”, en Jacqueline Chénieux-Gendron e Yves Vadé (eds.), *Pensée mythique et surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1996, pp. 229-244.
- PÉRET, Benjamin, *Histoire naturelle*, en *Œuvres complètes*, tomo IV, Paris, José Corti, 1987, pp. 215-242.
- , *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d’Amérique*, en *Œuvres complètes*, tomo VI, Paris, José Corti, 1992, pp. 15-35.
- PÉREZ ANDÚJAR, Javier, *Salvador Dalí: a la conquista de lo irracional*, Madrid, Algaba, 2003.
- RAUZY, Alain, “L’Immaculée Conception en 1930”, en Fabienne Hulak (ed.), *Folie et psychanalyse dans l’expérience surréaliste*, Nice, Z’Éditions, 1992, pp. 179-195.
- RICHTER, David F., *García Lorca at the Edge of Surrealism. The Aesthetics of Anguish*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2014.
- RIMBAUD, Arthur, “Lettre à Paul Demeny”, 15 de mayo de 1871, en *Correspondance*, Jean-Jacques Lefrère (ed.), Paris, Fayard, 2007, pp. 66-73.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo, “El juego de la veladura y la imagen múltiple en *Rostros ocultos* de Salvador Dalí”, en Gabriele Morelli (ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-textos, 2000, pp. 153-177.
- RODRIGO, Antonina, *García Lorca en el país de Dalí*, Barcelona, Base, 2004.
- RODRÍGUEZ PAGÁN, Juan Antonio, *‘Así que pasen cinco años’: una propuesta surrealista de Lorca*, Puerto Rico, Isla Negra, 2003.

- ROLOFF, Volker, “Teatralidad y deseo visual – Formas lúdicas e intermediales en el surrealismo español”, en Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005, pp. 97-113.
- SABOT, Philippe, “Primitivisme et surréalisme: une ‘synthèse’ impossible?”, *Figures de l’irrationnel, Methodos. Savoirs et textes*, núm. 3, 2003, pp. 113-136.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988.
- SCHNEEDE, Uwe M., “La vision aveugle. À propos de l’iconographie du surréalisme”, en AA. VV., *Max Ernst: rétrospective*, Paris/München, Centre Georges Pompidou/Prestel, 1991, pp. 351-356.
- SCOPELLITI, Paolo, *Influence du surréalisme sur la psychanalyse*, Paris, L’Âge d’Homme, 2002.
- S. F., “Dalí et Buñuel; regards croisés de Juan-Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière et Dominique Rabourdin” [reportaje], en Luis Buñuel, *Un chien andalou*, Montparnasse, 2005.
- SORIA OLMEDO, Andrés, *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.
- SPIES, Werner, *Max Ernst. Les collages: inventaire et contradictions*, Paris, Gallimard, 1984.
- TALENS, Jenaro, *El ojo tachado. Lectura de ‘Un chien andalou’*, de Luis Buñuel, Madrid, Cátedra, 2010.
- TAMULY, Annette, *Le surréalisme et le mythe*, New York, Peter Lang, 1995.
- TÖRÖK, Jean-Paul, *André Breton ou la hantise de l’absolu*, Paris, L’Harmattan, 2011.
- TRIGUEROS-RAMOS Y LÓPEZ, Luis (ed.), *El Público*, Bloomington, Palibrio, 2013.
- VIDAURRE, Carmen V., *Psicodadálíco y crítico: Salvador Dalí*, Universidad de Guadalajara (México), 2005.
- VOGT, Ulrich, “Nouveau mythe et mythe nouveau”, *L’âge d’or-L’âge d’homme, Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, núm. 7, 1985, pp. 59-68.
- WELLES, Marcia L., “Lorca, Alberti and ‘Los tontos del cine mudo’”, en Salvador Jiménez-Fajardo y John C. Wilcox (eds.), *At Home and Beyond: New Essays on Spanish Poets of the Twenties*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, pp. 113-125.
- ZAPATA, Ángel, “Pervivencias del surrealismo”, *Quimera*, núm. 304, marzo de 2009, pp. 28-29.

Varios

- AA. VV., *Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional*, Madrid, ELECE, 2000.
- ABIAD-MOULÈNE, Laure, “Le cynisme en littérature: à partir de Milan Kundera et de John Updike”, en Mustapha Trabelsi (ed.), *L’ironie aujourd’hui: lectures d’un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, pp. 125-138.
- ABRAHAM, Karl, *Traum und Mythos. Eine Studie zur Völkerpsychologie*, Leipzig/Wien, Franz Deuticke, 1909.
- AGUERRE, Jean-Claude, “Si la chair n’était pas faible”, en Jean Marigny (ed.), *Dracula*, Paris, Autrement, 1997, pp. 133-156.
- ARISTÓFANES, *Lisístrata*, Luis M. Macía Aparicio (ed.), Madrid, Clásicas, 2002.
- ARNEDO, María, “Del ostracismo a la cultura pop. *We Love Freaks*”, *Literal. Latin American Voices*, núm. 16, primavera de 2009, pp. 24-26.
- ARTÉMIDORE, *La clef des songes*, Jean-Yves Boriaud (trad.), Paris, Arléa, 1998.

- BANCEL, Nicolas, Pascal BLANCHARD y Sandrine LEMAIRE, "Ces zoos humains de la République coloniale", *Le Monde diplomatique*, agosto de 2000, pp. 16-17, <<http://www.monde-diplomatique.fr/2000/08/BANCEL/14145>>.
- BARON, Robert A., *Fundamentos de psicología*, Naucalpan de Juárez, Prentice Hall Hispanoamericana, 1997.
- BARTHES, Roland, *Michelet*, Paris, Seuil, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris*, Paris, Flammarion, 1987.
- BIGEARD, Martine, *La folie et les fous littéraires en Espagne, 1500-1650*, Paris, Centre de recherches hispaniques, 1972.
- BLAKE, William, *The Marriage of Heaven and Hell*, Oxford University Press, 1975.
- BOIA, Lucian, *Entre el ángel y la bestia. El mito del hombre diferente desde la Antigüedad a nuestros días*, Barcelona, Andrés Bello, 1997.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Rolando Costa Picazo e Irma Zangara (eds.), vol. 1, Buenos Aires, Emecé, 2009.
- , *Obras completas*, Rolando Costa Picazo (ed.), vol. 2, Buenos Aires, Emecé, 2010.
- BOURGAIN, Dominique, "Problèmes épistémologiques et variations socio-culturelles dans l'étude de la mimogestualité communicante", en Jacques Soubeyroux (dir.), *Le geste et sa représentation. Littérature et arts d'Espagne (XVIIe-XXe siècle)*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, pp. 9-25.
- BRAVO CASTILLO, Juan, "El mito de Electra en Giraudoux y Sartre", en Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco (coord.), *Reescrituras de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 67-75.
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.
- , "Mythe et Destin. 1930-1960: un 'nouveau miracle grec'?", en Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco (coord.), *Reescrituras de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 45-66.
- BRUNEL, Pierre y Juliette VION-DURY (dir.), *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, Pulim, 2003.
- CALAME, Claude, *Thésée et l'imaginaire athénien: légende et culte en Grèce antique*, Lausanne, Payot, 1996.
- , *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris, Hachette, 2000.
- , *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque: la création symbolique d'une colonie*, Paris, Belles Lettres, 2011.
- CAMUS, Albert, *La Chute*, en *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Gallimard, col. "La Pléiade", 2008, pp. 695-765.
- CASTRO JIMÉNEZ, María Dolores, *El mito de Prosérpina: fuentes grecolatinas y pervivencia en la literatura española*, Madrid, Universidad Complutense, 1991 [tesis doctoral].
- CERCAS, Javier, "Teoría del 'friki'", *El País*, 15 de septiembre de 2010.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- CLAUDIEN, *Le rapt de Proserpine*, Jean-Louis Charlet (ed.), Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- COHEN, Jeffrey Jerome (ed.), *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 1996.
- CORTÁZAR, Julio, *Todos los fuegos el fuego*, Barcelona, Edhasa, 1978.

- DAUPHINÉ, James, “Le mythe de Babel”, *Babel*, núm. 1, 1996, pp. 163-173,
<<http://babel.revues.org/3088>>.
- DESLACHE, Lucile, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002.
- DUCHARME, Réjean, *L'avalée des avalés*, Paris, Folio, 1966.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 2005.
- ERNST, Bruno, *Le miroir magique de M. C. Escher*, Köln, Taschen, 1992.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège, Pierre Mardaga, 1990.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- , *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France (1983-1984)*, Paris, Gallimard-Seuil, 2009.
- FOUREST, Georges, “Phèdre”, en *La Négresse blonde*, Paris, Grasset, col. “Les Cahiers Rouges”, 2009.
- FRANCE, Peter, “Le poète William Blake traduit en français”, en Michael Philipps (dir.), *William Blake (1757-1827). Le Génie visionnaire du romantisme anglais*, Paris-Musées, 2009, pp. 200-203.
- FREUD, Sigmund, *Lo siniestro*, en *Obras completas*, Luis López-Ballesteros y de Torres (trad.), tomo VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, pp. 2483-2505.
- FUENTELAPEÑA, Antonio de, *El ente dilucidado. Discurso único, novísimo, que muestra hay en la naturaleza animales irracionales invisibles, y cuáles sean*, Madrid, Imprenta Real, 1676. Recogido en Alfonso Reyes, *Obras completas*, tomo VI, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 306-317.
- GARCÍA CORTÉS, José Miguel, *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- GARCÍA FLORES, Margarita, “Siete respuestas de Julio Cortázar”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 21, marzo de 1967, p. 11.
- GIL, Daniel, *Escritos sobre locura y cultura*, Montevideo, Trilce, 2007.
- GIL GUERRERO, Herminia, “Lo fantástico como transgresión. Postulación fantástica en los relatos borgianos”, en Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *La narración paradójica. 'Normas narrativas' y el principio de la 'transgresión'*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 183-192.
- GOLDMANN, Lucien, *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Península, 1968.
- GÓMEZ GARCÍA, Pedro, “El ritual como forma de adoctrinamiento”, *Gazeta de Antropología*, núm. 18, 2002,
<http://www.ugr.es/~pwlac/G18_01Pedro_Gomez_Garcia.pdf>.
- GONZÁLEZ DURO, Enrique, *Historia de la locura en España*, tomo I, Madrid, Temas de hoy, 1994.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, vol. 2, Madrid, Turner, 1993, pp. 305-763.
- GROSZ, Elizabeth, “Intolerable Ambiguity: Freaks as/at the Limit”, en Rosemarie Garland Thomson (ed.), *Cultural Spectacles of the Extraordinary Body: Freakery*, New York, New York University Press, 1996, pp. 55-68.
- GUILLAUME, Marc, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes & cie, 1994.
- HAMSUN, Knut, *Hambre*, Kirsti Baggethun y Asunción Lorenzo (trad.), Madrid, Ediciones de la Torre, 2004.

- HOBBS, Thomas, *Leviatán: o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, M. Sánchez Sarto (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- HOMÈRE, *Odyssée*, Jean Bérard (ed.), Paris, Gallimard, 1992.
- JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984.
- JESÚS GONZÁLEZ NÚÑEZ, José de, *Interacción grupal y psicopatología*, México, Plaza y Valdés, 2003.
- JIMÉNEZ MORATO, Antonio, *Mezclados y agitados. Algunos escritores y sus cócteles*, Barcelona, Debolsillo, 2012.
- JONES, Ernest, *Le cauchemar*, Paris, Payot, 1973.
- JORDIS, Christine, *William Blake ou l'infini*, Paris, Albin Michel, 2014.
- KULAWIK, Krzysztof, *Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009.
- LARI, Vannina, “La réutilisation du conte populaire en littérature à travers *L'étrange histoire de Peter Schlemihl* de A. de Chamisso”, *Loxias*, núm. 22, <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2523>>.
- LEGRAND DU SAULLE, Henri, “Affaire Puyparlier - Rapport médico-légal”, en *Traité de médecine légale et de jurisprudence médicale*, Paris, Delahaye, 1874, pp. 670-673. Segunda edición ampliada, con colaboración de Georges Berryer y Gabriel Pouchet, Paris, A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1886, pp. 716-721.
- LEGRAND DU SAULLE, Henri, Georges BERRYER y Gabriel POUCHET, *Tratado de medicina legal, de jurisprudencia médica y de toxicología*, Teodoro Yáñez y Font y Carlos Núñez Granés (trad. y ed.), tomo I, Madrid, El Cosmos, 1886.
- LOBO, Ana Lúcia, “Freud face à l'Antiquité grecque: le cas du complexe d'Edipe”, *Anabases. Traditions et Réception de l'Antiquité*, núm. 8, 2008, pp. 153-185.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza, *Bestiarios americanos: la tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Madrid, Universidad Complutense, 1993 [tesis doctoral].
- LUKÁCS, Georges, *L'Âme et les Formes*, Paris, Gallimard, 1974.
- MADRENAS TINOCO, María Dolores, Juan M. RIBERA LLOPIS y Olivia RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, “Seres al margen de los códigos de poder: locos en la narrativa peninsular de finales y principios de siglo”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. 10, 1996, pp. 189-195.
- MARCHESSEAU, Daniel, “Exposer Blake à Paris: une mission de reconnaissance”, en Michael Philipps (dir.), *William Blake (1757-1827). Le Génie visionnaire du romantisme anglais*, Paris-Musées, 2009, pp. 16-21.
- MARCOS DE LA FUENTE, Jorge, “El insecto como tema retórico y poético”, *Minerva. Revista de filología clásica*, núm. 17, 2004, pp. 85-102.
- MARIGNY, Jean (ed.), *Dracula*, Paris, Autrement, 1997.
- MARKEZ, Iñaki, “¿Año Freud? Con Salud Mental Comunitaria”, *Norte de Salud Mental*, núm. 26, 2006, pp. 6-8.
- MARTINEZ, Aurélie, *Images du corps monstrueux*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- MAUPASSANT, Guy de, “Lettre d'un fou”, en *Contes et nouvelles*, Louis Forestier (ed.), vol. 2, Paris, Gallimard, 1979, pp. 461-466.
- , “Le Horla”, en *Contes et nouvelles*, Louis Forestier (ed.), vol. 2, Paris, Gallimard, 1979, pp. 913-938.

- MENACA, Marie de, “À propos du suicide de Mélébée (*Tragicomedia de Calixto y Melibea*)”, *Art et folie, Littérature, Médecine, Société*, núm. 6, Université de Nantes, 1984, pp. 51-76.
- MILLARES, Serena, “Pablo Neruda en el taller de la escritura: homenajes y profanaciones”, *Escritural*, núm. 1, marzo de 2009.
- MONZÓ, Quim, *El tema del tema*, Madrid, El Acantilado, 2003.
- MOSQUERA DE FIGUEROA, Cristóbal, *Paradojas*, Valentín Núñez Rivera (ed.), Universidad de Salamanca, 2010.
- MOURET, Jean-Noël, *50 ans de Série noire Gallimard 1945-1995*, Paris, FNAC, 1995, <<http://fr.academic.ru/dic.nsf/frwiki/1529974>>.
- MUJICA LAINEZ, Manuel, *El unicornio*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza, 2000.
- OROZCO VERA, María Jesús, “Espacio e identidad: *Con Agatha en Estambul*, de Cristina Fernández Cubas”, en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Cristina Fernández Cubas*, Madrid, Arco/Libros, 2007, pp. 161-171.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, Antonio Ramírez de Verger (ed.), Madrid, Alianza, 2007.
- PLATÓN, *Fedro*, en *Obras completas de Platón*, Patricio de Azcárate (ed.), tomo II, Madrid, 1871, <<http://www.filosofia.org/cla/pla/azc02261.htm>>.
- PLAZA, Monique, *Ecriture et folie*, Paris, PUF, 1986.
- POE, Edgar Allan, *Cuentos completos*, Fernando Iwasaki y Jorge Volpi (eds.), Madrid, Páginas de Espuma, 2008.
- PONZETTO, Valentina, *Musset ou la nostalgie libertine*, Genève, Droz, 2007.
- POZZUOLI, Alain, *La Bible Dracula: Dictionnaire du vampire*, Paris, Le Pré-aux-Clercs, 2010.
- REBOLD BENTON, Janetta, *Bestiaire médiéval*, Paris, Abbeville, 1992.
- REDONDO, Augustín, *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVIe-XVIIe siècles): idéologie et discours*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1983.
- REDONDO, Augustín y André ROCHON (eds.), *Visages de la Folie (1500-1650): domaine hispano-italien*, Paris, Publications de la Sorbonne, col. “Etudes”, núm. 16, 1981.
- RÍO PARRA, Elena del, *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2003.
- ROBERT, Laurent, “Contre ‘le fin sourire’: la poétique du rire de Georges Fourest”, en AA. VV., *Acta Iassyensia Comparationis. (Su)râsul / Smile and Laughter / Le (sou)rire*, vol. 7, Iasi (Rumania), Universidad “Al. I. Cuza”, 2009, pp. 190-200.
- SÁNCHEZ LÁZARO, José, “El Dr. Ramón Sarró y la historia de la Psiquiatría”, *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. 5, núm. 12, 1985, pp. 23-28.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989.
- SILVER, Jocelyne R., *Nathalie Sarraute: le pacte de lecture*, University of Maryland, 2005.
- UNAMUNO, Miguel de, “Pirandello y yo”, *La Nación*, Buenos Aires, 15 de julio de 1923. Recogido en *Obras completas*, Manuel García Blanco (ed.), vol. 8, Madrid, Escelicer, 1966, pp. 501-504.
- URRUTIA, Jorge, “Leer a Miguel Hernández (*Perito en lunas* y el modelo comunicativo hernandiano)”, en Juan José Sánchez Balaguer y Francisco Esteve Ramírez (eds.), *Presente y futuro de Miguel Hernández (Actas del II Congreso Internacional Hernandiano, Orihuela-Madrid, 26-30 de octubre de 2003)*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004, pp. 95-106.

- VAN GOGH, Vincent, *Correspondance complète de Vincent Van Gogh*, Georges Charensol (ed.), vol. 3, Paris, Gallimard/Grasset, 1960.
- VERDAN, André, *Le scepticisme philosophique*, Paris, Bordas, 1971.
- VIGNAL, Marc (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2011.
- VILANOVA, Antonio, *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989.
- YOURCENAR, Marguerite, *Qui n'a pas son Minotaure?*, en *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 163-179.
- ZUCKER, Arnaud (ed.), *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, Grenoble, Jérôme Million, 2004.

Índice

1. Proemio. El caso Tomeo: presentación y problematización	11
2. Aspectos metodológicos: el análisis comparativo y el concepto de intertextualidad. Hacia un intento de definición y apropiación	21
2.1. La comparación y sus (des)equilibrios	21
2.2. El movedizo concepto de intertextualidad	29
3. Tendencias vanguardistas europeas y españolas del primer tercio del siglo XX	37
3.1. Precisiones teórico-terminológicas y determinación del corpus	37
3.2. Contexto general, desarrollo y recepción española de las vanguardias	42
3.3. Descendencias neovanguardistas	61
3.4. El expresionismo	63
3.5. El esperpento	72
3.6. El surrealismo	82
4. Confluencias de la narrativa tomeana con el expresionismo	91
4.1. Colores intensos	91
4.2. Personajes privados de perfil	100
4.3. Asimetrías y otras monstruosidades	120
4.4. Del buen uso de la paradoja y la contradicción	153
4.5. Cuando la lógica se muerde la cola	193
4.6. Subjetivaciones y desinhibiciones radicales	233
4.6.1. Del bufón al psicópata, pasando por el enano y el loco	252
4.6.2. Revelaciones quinésicas	284
4.6.3. Etiología del diálogo tomeano	295
4.6.4. Herejías narrativas	320
4.6.5. En busca de la esencia perdida	330
4.7. Implicaciones de un grotesco tentacular	338
4.8. Riquezas de la alegoría	364
5. Ecos del surrealismo	371
5.1. Proyecciones y consecuencias de una automatización de la escritura	371

5.2.	Alucinaciones, choques de perspectivas y provocaciones	403
5.2.1.	El ojo decadente, elemento coadyuvante del efecto fantástico y heredero de la prolijidad visual surrealista	428
5.2.2.	El alcohol como potente vector del delirio	440
5.3.	Aperturas del signo	447
5.4.	Modalidades y propósitos de las reescrituras del mito	469
6.	Epílogo	503
7.	Apéndice	507
7.1.	Documentos directamente relacionados con Javier Tomeo y su obra	507
7.1.1.	Javier Tomeo, “Recuerdos de Port-Lligat”, <i>ABC</i> , 25 de enero de 1989, p. 53	507
7.1.2.	Portadas de las obras de Javier Tomeo	508
7.1.2.1.	<i>El castillo de la carta cifrada</i> , Barcelona, Anagrama, 1979 y 1988	508
7.1.2.2.	<i>Bestiario</i> , Madrid, Mondadori, 1988	509
7.1.2.3.	<i>El nuevo bestiario</i> , Barcelona, Planeta, 1994	510
7.1.2.4.	<i>Los reyes del huerto</i> , Barcelona, Planeta, 1994	510
7.1.2.5.	<i>La máquina voladora</i> , Barcelona, Anagrama, 1996	511
7.1.2.6.	<i>Historias mínimas</i> , Barcelona, Anagrama, 1996	511
7.1.2.7.	<i>La rebelión de los rábanos</i> , Barcelona, Destino, 1999	512
7.1.2.8.	<i>La patria de las hormigas</i> , Barcelona, Anagrama, 2000	512
7.1.2.9.	<i>La soledad de los pirómanos</i> , Madrid, Espasa Calpe, 2001	513
7.1.2.10.	<i>Cuentos perversos</i> , Barcelona, Anagrama, 2002	513
7.1.2.11.	<i>Amado monstruo</i> , Barcelona, Anagrama, 2002	514
7.1.2.12.	<i>La mirada de la muñeca hinchable</i> , Barcelona, Anagrama, 2003	514
7.1.3.	Esquemas, cálculos y ecuaciones en <i>El cazador</i> (Zaragoza, Mira, 1993)	515
7.1.4.	Caricaturas realizadas por Javier Tomeo	524
7.1.4.1.	Ilustraciones de <i>Amado monstruo</i> (<i>L’Avant-scène</i> , núm. 842, 15 enero de 1989)	524
7.1.4.2.	Ilustración de <i>El cazador de leones</i>	525
7.1.4.3.	Ilustraciones de <i>Bestiario</i> (Zaragoza, Prames-Las Tres Sorores, 2000)	525
7.1.4.4.	Ilustraciones de <i>Patíbulo interior</i> (Barcelona, Destino, 2000)	529
7.1.4.5.	Ilustración espontánea del <i>Castillo de la carta cifrada</i> (10 de noviembre de 2006)	532
7.1.4.6.	Ilustraciones espontáneas de las <i>Historias mínimas</i> (noviembre de 2006)	533
7.1.4.7.	Caricaturas espontáneas hechas en noviembre de 2007	535
7.1.5.	Carteles de las representaciones de <i>Amado monstruo</i> en Francia y en España (Théâtre des Treize Vents/Théâtre de la Colline; Teatro Poliorama; 1989)	538
7.1.6.	Referencias intertextuales explícitas observadas en <i>El nuevo bestiario</i>	539
7.1.7.	Mitos y leyendas en la obra de Javier Tomeo	541
7.2.	Dibujos del sistema nervioso por Santiago Ramón y Cajal	543
7.3.	Precursores y representantes del expresionismo	545
7.3.1.	Francisco de Goya y Lucientes	545
7.3.1.1.	<i>Caprichos</i> (1797-1799)	545
7.3.1.2.	<i>Pinturas negras</i> (1820-1823)	549
7.3.2.	Odilon Redon	551
7.3.3.	Alfred Kubin	555
7.3.4.	Edvard Munch	558
7.3.5.	August Macke	559
7.3.6.	Wassily Kandinsky	563

7.3.7.	Franz Marc	565
7.3.8.	Otto Dix	566
7.3.9.	Ernst Ludwig Kirchner	569
7.3.10.	George Grosz	572
7.3.11.	Max Beckmann	575
7.3.12.	James Ensor	577
7.3.13.	Christian Rohlf	578
7.3.14.	Oskar Kokoschka	579
7.3.15.	Franz Kafka	582
7.4.	Creaciones surrealistas	585
7.4.1.	René Magritte	585
7.4.2.	Jean-François Millet	593
7.4.3.	Salvador Dalí	594
7.4.4.	Wifredo Lam	603
7.4.5.	Stanislao Lepri	604
7.5.	Maurits Cornelis Escher	613
8.	Bibliografía citada	619