

25

JULIOL 2006 JULIO

CUADERNOS DE ESTUDIO Y CULTURA

## **ACEC**

### **Associació Col·legial d'Escriptors de Catalunya / Asociación Colegial de Escritores de Cataluña**

Ateneu Barcelonès, Canuda 6, 6º piso  
08002 Barcelona  
Tel. +34 933 188 748 / Fax +34 933 027 818  
secretaria@acec-web.org  
www.acec-web.org

## **JUNTA DIRECTIVA**

### **Presidenta**

MONTSERRAT CONILL

### **Vicepresidenta**

PILAR GÓMEZ-BEDATE

### **Secretari General / Secretario General**

JOSÉ LUIS GIMÉNEZ-FRONTÍN

### **Tresorer / Tesorero**

DANTE BERTINI

### **Vocals / Vocales**

AGNÈS AGBOTON

CARME CAMPS

MAYTE GIMÉNEZ

JOSÉ MARÍA MICÓ

ANNE HÉLÈNE SUÁREZ

ANTONIO TELLO

### **Comissió publicacions**

### **Comisión publicaciones**

DANTE BERTINI

MAYTE GIMÉNEZ

JOSÉ LUIS GIMÉNEZ-FRONTÍN

JOSÉ MARÍA MICÓ

## **Cuadernos de estudio y cultura**

### **Número 25 - Primera edición:**

**Julio 2006**

© Edició / Edición Cuadernos:  
ACEC

© Textos:

NORA CAPELLI

CARLOS CAÑEQUE

JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS

JAVIER TOMEO

© Critiques / Críticas:

LUIS SUÑÉN, J.L. GIMÉNEZ-FRONTÍN, LEOPOLDO

AZANCOT, RAFAEL CONTE, JOSÉ GARCÍA NIETO,

ENRIQUE MURILLO, FÉLIX ROMERO, IGNACIO

ECHEVARRÍA, J. ERNESTO AYALA-DIP

Il·lustració de portada i disseny publicació /

Ilustración de portada y diseño publicación:

© bertini + chapuis

© Fotografies / Fotografías:

CARME ESTEVE

Patrocina:

CEDRO

Col·labora / Colabora:

Generalitat de Catalunya - Institució de les  
Lletres Catalanes

© de los autores

ISSN: 1885-0669

Depósito legal: B-33.145-2006

Tirada: 1.000 ejemplares

Impresión: Policrom. Barcelona

Tots els drets reservats. Per a la reproducció total o parcial dels textos és preceptiva l'autorització expressa dels propietaris dels copyrights. / Todos los derechos reservados. Para la reproducción total o parcial de los textos es preceptiva la autorización expresa de los propietarios de los copyrights.

*Javier Tomeo*

---

*Homenatge / Homenaje*

**ACEC**

ASSOCIACIÓ COL·LEGIAL  
D'ESCRITORS DE CATALUNYA

ASOCIACIÓN COLEGIAL DE  
ESCRITORES DE CATALUÑA



## *Sumari / Sumario*

### *Ponències / Ponencias*

Javier Tomeo

NORA CATELLI . . . . . 13

La certera mirada de Javier Tomeo

CARLOS CAÑEQUE . . . . . 21

La ventana mágica de Javier Tomeo

JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS . . . . . 31

### *Textos de Javier Tomeo*

El cuento del gallo (inédito) . . . . . 49

A propósito de la dramaticidad de mis novelas . . . . . 53

### *Annexos / Anexos*

Obra narrativa y actividades teatrales más señaladas.. . . . . 63

Un cuarto de siglo de crítica literaria en la prensa española sobre  
Javier Tomeo: Luis Suñén, J.L. Giménez-Frontín, Leopoldo  
Azancot, Rafael Conte, José García Nieto, Enrique Murillo,  
Félix Romero, Ignacio Echevarría, J. Ernesto Ayala-Dip,  
Rafael Conte. . . . . 69



*L'homenatge a Javier Tomeo (Quicena, Osca, 1931) organitzat per l'ACEC –les ponències del qual es recullen en el present número de CUADERNOS DE ESTUDIO Y CULTURA– es va celebrar al Col·legi de Periodistes de Catalunya el 24 de maig de 2005.*

---

*El homenaje a Javier Tomeo (Quicena, Huesca, 1931) organizado por la ACEC –las ponencias del cual se recogen en el presente número de CUADERNOS DE ESTUDIO Y CULTURA– se celebró en el Col·legi de Periodistes de Catalunya el 24 de mayo de 2005.*



*Ponències*

---

*Ponencias*



NORA CATELLI

*Javier Tomeo*



### NORA CATELLI

Ejerce la crítica literaria, es traductora y profesora de Teoría de Literatura Comparada en la Universitat de Barcelona. Es especialista en géneros de la memoria y en historia de la traducción y la lectura, y autora de ensayos sobre obras y autores europeos y americanos. Sus últimas publicaciones son *Testimonios tangibles: pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna* (2001, XXIX Premio Anagrama de Ensayo) y «Literatura y literariedad» en AA.VV., *Teoría literaria y literatura comparada* (2005).

Aunque en la cultura actual hay diversas posiciones de escritor –el faro moral, el narrador nato, el reprobador sistemático de los usos y costumbres de la vida moderna, el novelista explícitamente iletrado, el profesionalmente confesional, el académicamente ilustrado y, por fin, el autodidacta– todas ellas pueden resumirse en dos que funcionan como contraste visible y quizá previo a todas éstas.

La primera posición es la del escritor simpático. En el sentido estrictamente etimológico del término: aquel que, más allá de lo que escribe o publica, parece permitirnos «sentir con» él. Se trata de una institución periodístico-intelectual muy poderosa –columnas, novelas, testimonios, enfados, crónicas, todos los géneros mixtos del periodismo y de la narración en sentido amplio se practican desde diversos grados de «sim-patía»– en la que se combinan dos necesidades perentorias. Por un lado, la necesidad ultrademocrática (no democrática) de igualarnos todos en un repertorio reconocible de gustos comprensibles y, por otro, la necesidad de postular una continuidad tranquilizadora entre el arte y la vida. Una continuidad entre el creador y la obra, entre el talante y el talento. Por supuesto, esto es sólo una veleidad. Muy extendida, pero una veleidad.

Hay una metáfora que resume el carácter de esta posición de simpatía, un giro bastante vulgar que siempre me ha escandalizado por lo horriblemente sanguinario que es –me recuerda la patología del trastornado asesino serial de *El silencio de los corderos*. Se trata de un giro cultivado por entrevistadores de todo tipo: «meterse en la piel». Lo utilizan en los periódicos, televisiones, radios, sin recordar –lo cual es lógico, ya que se trata de una metáfora muerta– que hay que haber desollado y vaciado un cuerpo para poder «meterse en su piel». Se elogia la novela del escritor simpático afirmando que nos permite «meternos en la piel» de los personajes. Se elogia la destreza del escritor (o escritora) elogiando su capacidad, si es hombre, para «meterse en la piel» de su personaje mujer o viceversa. Como si eso fuese novedoso. Siempre imagino a un periodista cultural en la Grecia clásica entrevistando a Eurípides y preguntándole si le costó «meterse en la piel» de Medea.

La segunda posición, opuesta a la del escritor simpático, es la del escritor entomólogo (o antipático, para seguir con la línea anterior: que no nos permite sentir con él). Por eso resulta difícil imaginar a alguien preguntando a Tomeo cómo y cuándo se mete en la piel de sus personajes. En muchos casos, aquí no hay ni piel. El tipo de escritor entomólogo al que pertenece Tomeo se enfrenta con el material literario –tramas, personajes, conflictos– con la detenida atención que dedica a sus insectos el investigador. Y quien se dedica a estas cosas sabe que no puede «meterse en la piel» de nada ni de nadie. Al contrario. Para mirar deberá cortar, separar, aislar. Los medios para estas operaciones son de diverso tipo: el humor, la parodia, la distancia. En otras palabras, la parcialización de lo observado hasta llegar a unidades mínimas.

Javier Tomeo es un maestro de la parcialización: recorta y somete a microscopio los diversos géneros. El monólogo, el soliloquio, la novela de enigma, el suspense, la variación satírica realista (como en *El discutido testamento de Gastón Puyparlier*, 1990), la fábula, el bestiario. De eso emergen dos efectos de lectura en el que escritor y lector estarán siempre separados: uno, la experiencia de la perversión controlada y, dos, la risa transformada en mueca.

Respecto de la experiencia de la perversión controlada, puede aventurarse que recuerda al Ramón Gómez de la Serna, por ejemplo, de *El incongruente*, una novela maquina y metódica, donde el efecto cómico se logra por medio de la acumulación inmotivada de episodios. En realidad, la obra de Tomeo se puede definir como serie de episodios o de cuadros medievales, con referencias extravagantes o extrañas, cuidadosamente dispuestas para que el lector o el espectador vayan de cuadro en cuadro, evocando el ritmo y la parsimonia de un juego. Pero en ese vagabundeo se introduce un referente que es la deformidad –indiferencia moral, arbitrariedad psicológica, brutalidad sin causa– que he llamado antes perversión controlada: incesto, sadismo, transgresión de especies y de género. ¿Por qué controlada? Porque está reducida a sus mínimos fragmentos, explícitos pero infinitesimales. Hay que captarla con alguna lente, con algún aumento. Si el horror adquiriese la escala humana sería insoportable; por eso Tomeo lo controla a través de la dimensión microscópica.

En cuanto a la risa transformada en mueca, creo que esto tiene lugar en ciertos engarces o motivos recurrentes de Tomeo, lugares donde su obra se enlaza con una tradición del siglo xx. Se trata de la tradición de la vanguardia, especialmente en esos nudos donde la vanguardia llega hasta los años sesenta del siglo xx, prolon-

gando los movimientos lúdicos de Gómez de la Serna en sofisticado gusto por la experimentación verbal o argumental de los escritores franceses y algún italiano de OuLiPo, como Queneau, Perec, e incluso Calvino en cierta etapa de su obra.

Nombraré tres de esos motivos donde aparece la risa transformada en estertor y en mueca.

TEATRO. Tomeo es un consumado creador de diálogos. Tiene un castellano de frases cortas y desnudas, casi como de traducción del francés. Además, muchos de sus cuentos y novelas, más allá de que utilice el monólogo o el diálogo, lo cual obliga al uso del presente, también se desarrollan en un presente continuo, como si la voz que narra fuese la de un acomodador de teatro o de cine que nos contase lo que pasa en un sala oscura muy parecida al infierno, o un relator oral que empieza a hablar ante un auditorio y se deja llevar por el encantamiento del presente. Supongo que aquí cabría citar a Ionesco o a Beckett, aunque yo lo veo también cerca de Jardiel Poncela o de Miguel Mihura. O como si un Unamuno anacrónico, reducido a reproducir el puro mecanismo pirandelliano de la intersección entre personaje y autor, fuese además despojado del empaque teológico y de la torrencial indignación ensayística para dejarlo convertido en un esqueleto que bailase como una marioneta mexicana del Día de los Muertos.

CIRCO. El circo es la experiencia encapsulada de lo siniestro, porque en el circo conviven los monstruos; las víctimas de los humanos (payasos, enanos) y los animales enjaulados e itinerantes a la vez. Esta doble condición que en *El gallitigre* (1990), por ejemplo, muestra el efecto claustrofóbico no sólo en el circo y los animales sino en el planteo explícito de la historia: la novela empieza justamente con esta frase: «El narrador, encerrado con llave en su pequeña habitación, decide escribir una historia prota-

gonizada por los artistas de un circo». Y termina con otra que intensifica el efecto: «El narrador guarda las cuartillas en una carpeta y escucha los gritos de la vecina, que continúa insultando a su marido». De modo que el circo es también el espacio de la escritura y la cárcel del escritor.

BURGUESES. Utilizo bien a conciencia este término, porque en la literatura de Tomeo hay burgueses o, más bien, pequeño-burgueses a la manera de la literatura alemana y centroeuropea de entreguerras: seres deplorables, pasivos y violentos, hipócritas feroces y redomados amorales que guardan las formas.

ANIMALES. Creo que son la lente clásica –fabulario y bestiario– de este microscopio que es Tomeo: permite reducir las conductas al absurdo y permite también volver el microscopio desde el objeto analizado hacia el narrador o el artista mismo. Eso transforma su papel institucional –ningún escritor escapa a la institución, ni aun el más ingenuo o el más individualista– en parte del espectáculo, del cristal al microscopio.

Desde este ángulo, cabe preguntarse cuál es la posición de Tomeo en las redes de la vida literaria actual. Diría que cumple la función del escritor antisentimental, del encerrado circense, de aquél que sabe que narrar, más que una misión, es un oficio, de aquél que trabaja con un repertorio de procedimientos a la vez aterradores y apaciguantes. De aquél que sabe que la literatura es eso que queda –y en Tomeo queda de manera deslumbrante– después de haber aplicado a lo escrito las técnicas más abrasivas que se conocen.

Tomeo es feroz al microscopio: ésa es su función. Aunque se trate de una ferocidad estética que se expresa, como tantas otras veces en la historia de la cultura, a través de la risa. O, mejor, a través de lo que queda después de la risa, que es la mueca.



CARLOS CAÑEQUE

*La certera mirada de Javier Tomeo*



### CARLOS CAÑEQUE

(Barcelona, 1957). Es profesor titular de Ciencias Políticas en la Universitat Autònoma de Barcelona. Es autor de numerosas publicaciones, entre las que destacan *Dios en América* (1988) y *Conversaciones con Borges* (1995). Con su primera novela, *Quién*, obra traducida al inglés y al portugués, ganó el Premio Nadal en 1997.

Una calurosa tarde del verano más sofocante que yo recuerdo en Cadaqués, el de 2003, deambulábamos un poco aburridos Javier Tomeo y yo cuando, en una playa de guijarros grises, vimos dos perros olisqueándose sin pudor. Uno era un afgano y, como todos los afganos, era larguirucho y tan huesudo que parecía el esqueleto de un perro más que un perro. El otro era un bulldog, esa deformación oronda y grotesca que los ingleses diseñaron perversamente a mediados del siglo XIX. Tomeo se detuvo para observar en silencio aquel encuentro animal y, tras unos segundos de reflexión, me dijo: «Caño, –así me llama desde el primer día que me conoció– en el género humano nos parecemos todos mucho más que los perros entre sí. Por muy chino que sea un chino o muy negro que sea un negro o muy blanco que sea un blanco, todos tenemos una cara, una nariz, una cabeza y un cuerpo más o menos parecidos. En cambio, mira éstos... Y a todos les llamamos perro y nos quedamos tan anchos».

Creo que esta comparación entre el género humano y el canino es un breve ejemplo de la singular literatura de Javier Tomeo. Una literatura que, como se ha dicho muchas veces, tiene un tono en apariencia rutinario, sencillo y hasta absurdo, pero que está acom-

pañada siempre por una ironía punzante y reflexiva de la que Tomeo no puede desprenderse ni cuando tose. A pesar de que el autor aragonés nos dice que lee poco, que le dan mucha pereza las novelas largas, esas «novelas río», creo que Tomeo es un lector extraordinario. Extraordinario por lo eficaz, certero y lúcido, y porque ha sabido leer como nadie lo que le interesaba para crear un universo propio que, sin embargo, puede recordar a autores del tamaño de Kafka o Beckett. Esta sabiduría que le permite leer lo que le interesa para sacarle partido literario se extiende a su mirada. Una mirada atenta que descubre en la vida real algunas situaciones cotidianas que sólo Tomeo sabe ver y que transcribe en una pequeña libreta que siempre lleva en el bolsillo. Nunca es una mirada ociosa, ni pedante, ni ingenua. Tampoco es banal porque está dirigida a elementos que luego transforma en textos absolutamente suyos. Siempre encontramos en Tomeo un mismo empeño en llevarnos al huerto, a ese huerto en donde cultiva personajes que viven el patetismo de su existencia envueltos en una asfixiante soledad en la que, sólo de vez en cuando, sorprendiéndonos, aparece la ternura.

Tomeo es un autor que economiza lecturas y prodiga miradas. Me parece que su fuente literaria no está tanto en las bibliotecas (el modelo borgeano) como en la realidad que le rodea, en las conversaciones telefónicas que le mantienen pegado al móvil, en los diálogos que escucha en bares y restaurantes, en la relación que mantiene con algunos amigos que poco o nada tienen que ver con los libros, amigos que le cuentan su rutina, sus desvelos, su soledad. Con ansiedad de cazador hambriento, Tomeo quiere impregnarse de realidad y toma el mando del televisor y cambia incesantemente de canal, como buscando algo que puede aparecer en un

telediario, en un anuncio de publicidad o en el programa más canalla de la telebasura nacional. En el huerto de Tomeo abundan los personajes fracasados, grises y bonachones. Estos personajes salen de su rutina y comienzan a andar por la senda de lo insólito tan pronto su creador los pone a prueba y los coloca en medio de una situación determinada. Tomeo se acerca aquí más que nunca a Kafka. Una situación insólita es como un axioma que podemos introducir en un relato. Con frecuencia, las consecuencias de esa situación, tanto en Kafka como en Tomeo, se desarrollan en el cauce de una lógica sin fisuras. Los protagonistas de *La metamorfosis* y *El proceso* comparten con los de *La ciudad de las palomas*, *El cazador de leones* y *Amado monstruo* una misma fidelidad a las consecuencias lógicas que suceden a la situación. No importa que en *La metamorfosis* el monstruo se nos presente al principio y en *Amado monstruo* aparezca al final. Lo importante es que el relato evoluciona a partir de ese acontecimiento que cambia dramáticamente la vida de los personajes.

La literatura fantástica, cuya versión de mayor altura tal vez esté en los cuentos de Jorge Luis Borges, ha utilizado recursos narrativos que también suponen una irrupción de lo insólito en lo cotidiano. Hay en Tomeo algunos elementos que participan de esa tradición, como las alteraciones de la naturaleza física de los personajes (*Amado Monstruo*, *El gallitigre*), la brusca ruptura con la realidad (*La ciudad de las palomas*), la introducción de códigos lúdicos (*El castillo de la carta cifrada*) o la literatura dentro de la literatura (*La agonía de Proserpina*).

Hay otros aspectos que recuerdan en Tomeo el modelo de Kafka: la brevedad y la sistemática omisión de localizaciones concretas. Las novelas *América* y *El crimen del cine Oriente* son dos

afortunadas excepciones realistas a esta regla implacable que conduce a los dos autores hacia la brevedad y las atmósferas metafísicas, abstractas o simbólicas. La brevedad es una característica del modelo narrativo kafkiano. Los dos se sienten cómodos en el género del cuento o en el de la novela breve. Edgar Allan Poe, un autor que Tomeo reconoce haber leído desde el principio de su carrera literaria, es otro ejemplo de brevedad textual (incluso la única novela inacabada de Poe, *Aventuras de Arturo Gordon Pym*, parece un cuento alargado). Si pensamos en relatos de Poe como *El gato negro* o *La carta robada*, es fácil notar una voluntad lúdica, casi policíaca, que con frecuencia está también en Tomeo.

Tomeo nos plantea una paradoja: por un lado, su mirada surge de la realidad que le circunda. Por otro, pocos autores se han alejado tanto del costumbrismo como él. Tomeo no es un retratista de la realidad que se nutre de ella para reflejarla. Sus reflejos son siempre deformaciones paródicas de personajes que no necesitan describirse mucho ya que sus diálogos lo dicen todo en lenguaje muy claro. Por eso, el gran cazador de realidades concretas se hace abstracto, neutro y traducible a muchas lenguas.

El camino hacia la brevedad no lleva a Tomeo a escribir aforismos. Tomeo es un narrador y el aforismo suele tener un sentido más filosófico que narrativo. La mínima unidad expresiva de Tomeo no está en sus textos sino en sus dibujos. En la colección de dibujos publicada en la editorial Destino encontramos la brevedad extrema, el acontecimiento inicial en estado puro, la situación que no va a ser desarrollada; sin embargo, todos sus dibujos tienen un componente que sugiere la dimensión narrativa. Recuerdo un ejemplo de la citada colección. En una llanura inmensa aparece una tropa de soldados en posición de firmes frente a su capitán.

A lo lejos, como un puntito situado en la línea del horizonte, un hombre se aleja corriendo. El capitán dice: «¿a dónde va ése?». No es fácil responder a la pregunta del personaje de Tomeo sin introducir nuevas preguntas: ¿es ese hombre un desertor que huye de la tropa?, ¿es un atleta distraído que corre?, ¿es un mensajero que el capitán envió y olvidó?, ¿un enemigo? Seguramente, Tomeo sería capaz de desarrollar un cuento o una novela a partir de esta situación, pero se queda allí, con la pregunta del capitán y el consecuente silencio que nos lleva a sonreír. Otro ejemplo de esta mínima unidad expresiva de Tomeo lo tenemos en un dibujo en el que aparece una zorra que dice: «Lo peor de la paz es la zeta de zorra». A diferencia del dibujo del capitán y la tropa, en este caso el aforismo se produce enteramente ya que no necesitamos el dibujo para darle sentido.

Entre la novela y el dibujo, Tomeo nos propone el cuento. Confieso que he sido testigo de la producción de varios cuentos que Tomeo engendró a partir de su certera mirada. Quiero decir, que presencié la metamorfosis de las personas en personajes. No voy a decir nombres ni referencias demasiado concretas, pero, en Cadaqués, en el mismo verano antes mencionado, en un bar que se llamaba *El imperial* y ahora *Es cantó*, conocí al francés que aparece en su cuento *Conspiración galáctica*, ese hombre que, en palabras de Tomeo: «Lee el diario en silencio, pero mueve los labios como si estuviese comiéndose las palabras y le supiesen a gloria». Dos días después, cuando Tomeo me había entregado ya el manuscrito, descubrí que el personaje se peinaba como la persona, de atrás hacia delante, cogiendo los pelos en la nuca y planificándoselos en la frente para esconder su calva. Luego conocimos, en el mismo bar, a un argentino gigantesco que nos contó que

su padre le había enseñado a pegar puñetazos letales. Cuando se fue el enorme argentino, Tomeo extrajo su libreta del bolsillo y anotó una frase. Yo tuve la sensación de que estaba cazando y le dejé escribir. Al día siguiente me entregó cuatro páginas en donde había escrito *Boxeadores y pasteleros*, un relato en el que la persona del argentino gigantesco se había transformado en el hijo de un boxeador que habla de su padre con el hijo de un pastelero. El cuento termina con una batalla campal que libra al pueblo costero de un aburrimiento que ya duraba lustros.

Javier Tomeo crea complicidades con algunas personas que le siguen el juego y que sólo verle le sueltan frases que casi podríamos encontrar en Ionesco. Un día pidió un café en un restaurante y la camarera, que lo conoce desde hace muchos veranos, le dijo: «Ten, descafeinado y sin leche, para que no te quedes preñado». A pesar de crear estas complicidades divertidísimas, Tomeo no es un provocador. Es tan pudoroso como lo era su compatriota Luis Buñuel, por eso nunca aparece en sus textos ningún tipo de escatología.

Hoy he terminado de leer en la pantalla de mi ordenador su última novela, que si no cambia de título se llamará *La noche del lobo*. Tomeo comenzó a enviarme a mi correo electrónico las primeras quince páginas de este trabajo hoy terminado. He tenido el privilegio de asistir a su nacimiento y evolución, como queda reflejado en una afectuosa dedicatoria que le agradezco enormemente. Ha sido para mí una experiencia literaria inolvidable. Sencillamente, me parece una de sus grandes obras maestras y aventuro a decir que quedará, junto a otras como *Amado monstruo* o *El castillo de la carta cifrada*, en el recuerdo de las generaciones venideras. Vuelve a ser el Tomeo más puro, el más abstracto y metafísico. Los protagonistas, Macario e Ismael, comparten una situación. Se han

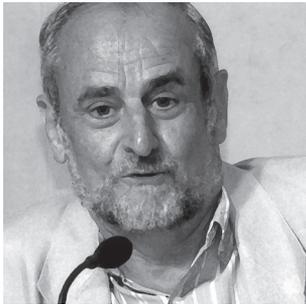
lastimado un tobillo y yacen en el suelo de un camino solitario, apenas separados por unos metros de arbustos que les impiden verse las caras... Y comienzan a hablar. Toda la novela transcurre dentro de esa atmósfera minimalista presidida por una luna que aparece y desaparece entre la niebla, un cuervo al que los dos personajes imaginan enamorado, un mochuelo y unos grillos que cantan. La luna ejerce en Macario un extraño influjo que al tiempo le excita sexualmente y le obliga a fantasear con la idea de convertirse en hombre lobo. Con estos mimbres Tomeo desarrolla un texto cargado de ironía y poesía, en donde aparecen diálogos que a un servidor le han hecho reír hasta la carcajada y que recuerdan, cuando hablan del conocimiento que proporciona «internet», a la mejor tradición española que comienza con don Quijote y Sancho. Son diálogos siempre sazonados con ingeniosísimas variaciones estéticas (ya estoy imaginando el éxito que tendrán estos dos infelices tendidos sobre las tablas escénicas europeas), siempre impregnados de especulaciones tan absurdas como sabias, tan paradójicas como sorprendidas, tan rutinarias como simbólicas. La sinfonía de sonidos y palabras continúa, la luna cobra vida y se hace personaje, los cangrejos en la cazuela tienen un color más hermoso que cuando salen del agua y el hijo de Caperucita roja y el Príncipe azul sería de color violeta... La novela está llena de hallazgos que proceden de una imaginación propia de Leonardo o de Borges o de Ionesco, según se mire, como el que describe «un sistema hidráulico que permitiese a la gente avanzar al tiempo que retrocede». Sigue la ironía a raudales, el sarcasmo de otros aragoneses como Goya y Buñuel, sigue la lógica tomeana. Macario se lamenta de que cuando recita sus poemas largos no puede llegar al final «porque se le despegan los dientes postizos del velo del paladar». Ismael le responde que «los poetas malgastan mucho

papel al dejar tanto margen en los lados»... Sigue la conversación sin caras entre Macario e Ismael, la luna regresa y vuelve a desaparecer entre la niebla, el cuervo se hace poeta y, cuando ya casi llega la ambulancia salvadora, Ismael se acuerda de su mujer y piensa que tal vez le haya traicionado con un repartidor de butano que «tiene la nariz tan grande que puede oler la primavera del año próximo». *La noche del lobo* no sólo es una novela inteligente, creo que merece otro adjetivo, el de genial.

Para concluir, quiero decir que Javier Tomeo me parece un escritor admirable por su honestidad y su valentía. Desde *El cazador* hasta su última novela ha sido siempre fiel a sí mismo y nunca ha cedido un solo centímetro a las tendencias del mercado, este mercado que tienta, que ahoga y que hace desaparecer a muchos escritores. Si Javier Tomeo hubiera nacido en un país como Francia, sin duda ya hubiera sido promovido hasta que lo leyeran los niños en los colegios. Creo que los adictos a su prosa debemos seguir rindiendo homenaje a un escritor tan importante. Aunque de eso ya se ocupan en un montón de países y lenguas.

JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS

*La ventana mágica de Javier Tomeo*



### JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS

(Barcelona, 1939). Es poeta, ensayista, novelista y traductor. Ha sido Jefe de Estudios y Director en funciones del Instituto de España en Londres, donde residió de 1965 a 2005, y catedrático de Literatura española y latinoamericana en la Universidad de Westminster. Es crítico literario de *La Vanguardia*. En 1999 publicó su *Poesía Reunida* y, en 2004, *Voces contemporáneas*, selección de ensayos sobre literatura española (ambos títulos en la editorial Acantilado, Barcelona).

La obra de Javier Tomeo está integrada por cinco bloques perfectamente indefinidos: el cuento, la novela, el teatro, el artículo periodístico y los artículos más extensos, en su mayoría conferencias o entrevistas donde reflexiona sobre su concepción de la literatura, de su literatura. Y digo indefinidos por dos razones, porque la frontera entre unos y otros, con la clara excepción de los artículos largos, es muy imprecisa. Esta imprecisión indica aquí interdependencia: son textos en los que la imaginación es la que determina su desarrollo y, al mismo tiempo, reaparecen en los distintos bloques los mismos motivos recurrentes. Por otro lado, la interdependencia entre los textos creativos y los reflexivos se basa en que estos últimos ponen al descubierto algunos mecanismos secretos de la actividad creadora y ofrecen una visión unitaria del conjunto. Al mismo tiempo, prueban algo que no por obvio escapa a muchos lectores: hay escritores que aunque escriban obras amenas, divertidas, de lectura fácil y amable, no pueden ocultar la trabajosa y atormentada elaboración que ha de conducir a una apariencia de facilidad. La municiosa y exigente escritura de Augusto Monterroso es uno de los mejores ejemplos, lo cual explica la escasez de su obra. En Tomeo hay una genuina facilidad, una capacidad extraor-

dinaria para entregarse a la intuición sin perder nunca el control y sin desbordarlo. Hasta tal punto, que el resultado no difiere demasiado de Monterroso. Escritores que revelan las leyes del absurdo para imponer su lógica frente a la encorsetada y dogmática lógica de la realidad convencional. Escritores asimismo que han sido ávidos lectores, de la mejor literatura clásica en el caso de Monterroso, de la literatura clásica y de las más curiosas y diversas ramas del saber humano en el caso de Tomeo.

La originalidad de Tomeo está, precisamente, en que detrás de la intuición se esconde una sólida concepción estética, unos principios que son lo que dan unidad al conjunto pero que no encorsetan a la intuición sino que la estimulan. Lo que intento señalar aquí es cómo se integran en el conjunto de su obra los dos aspectos menos estudiados del escritor: los textos breves de imprecisa definición, en los que voy a centrarme, y los artículos largos. Esta integración implica que más allá y nunca por encima de la intuición, hay una mente disciplinada con unas ideas muy claras sobre su propia escritura.

Las columnas aparecidas en distintos periódicos como *El País*, *El Mundo*, *El Heraldo de Aragón* y, sobre todo, *ABC*, no pueden llamarse columnas periodísticas puesto que, a diferencia de las clásicas columnas que aparecen, por ejemplo, en la última página de *El País*, no son reflexiones sobre la actualidad cotidiana sino reflexiones sobre la vida, sobre la condición humana, sobre el mundo del escritor y sobre tantos otros asuntos tratados todos ellos con voluntad creadora, es decir, que llegamos a la reflexión y a la observación a través de la creación. Más que columnas habría que llamarlas microtextos en el sentido de que hablamos de microrelatos y con leyes parecidas a las de los microrrelatos, impuestas

por la brevedad pero donde la brevedad –como ocurre en poesía con el haikú– no es el único rasgo.

Este carácter de microtextos tiene dos efectos positivos: en primer lugar, no están condicionados por la línea ideológica o por las estrategias políticas del periódico: la libertad, tan imprescindible en la escritura de Tomeo, es aquí igualmente imprescindible; y en segundo lugar, nueva invitación a la libertad, hay una enorme variedad temática, puesto que no necesariamente habla de asuntos de la actualidad. De este modo, a las reflexiones periodísticas de escritores procedentes de la creación como Javier Marías, Juan José Millás, Félix de Azúa, por no hablar de Rosa Montero, Maruja Torres o Manuel Vázquez Montalbán, opone Tomeo las reflexiones creativas. El propio Tomeo ha aceptado este carácter de creación o narración al incorporar algunos de los textos que comentaré aquí a su antología *Los nuevos inquisidores*, donde incluso un largo relato como «El hotel de los pasos perdidos» combina la creación, la proyección de su mundo personal y la reflexión sobre la escritura. Por su carácter antológico, *Los nuevos inquisidores*, publicado por la editorial Alpha Decay en el 2004, es un perfecto ejemplo de esta unidad de visión por la que cada texto de Tomeo es, no prometeico, sino inconfundiblemente protomeico.

Podría decirse que los microtextos son relatos en los que se ve su mecanismo interior. Muchos de ellos están planteados como diálogos entre un tal Ramón y el propio narrador. A lo largo de los artículos Ramón, a quien el narrador llama también Ramoncín, se va definiendo como un verdadero personaje narrativo. Sabemos que está casado, que vive en la parte alta de la ciudad (¿de qué ciudad?: aquí apenas si hay descripciones de lugares), que lleva dentadura postiza, que su apellido empieza con Z, que es un fuma-

dor empedernido de abominables puros, de una gigantesca pipa o de cigarrillos, según convenga al registro del texto, que le sientan mal todos los colores y viste con colores estridentes y que «cuando se viste de naranja parece una bombona de butano», que aborrece la poesía y que está escribiendo una novela en su becqueriano refugio de Veruela, y que es un hombre de psique muy compleja. Del narrador sabemos en cambio muy poco: que se llama Javier, que es fumador aunque no empedernido y que es calvo, «con una ridícula calvicie que convierte mi cabeza en una especie de huevo de Pascua».

No hay aquí una dialéctica y rarísimas veces un enfrentamiento. Y cuando lo hay, no es tanto para mostrar las dos caras o las infinitas caras de la verdad o los distintos niveles de la realidad a los que alude Tomeo en sus textos más teóricos, sino para subrayar el aspecto humano de la relación, es decir, su carácter de personajes. Si discuten es por el placer de discutir y no importa si lo dice uno o el otro: «observo para llevarle la contraria y encender el fuego sagrado de la discusión», uno pregunta y el otro explica, a veces son verdaderas confesiones y sólo a veces Ramón, que en su amor por la tolerancia acepta que «cada cual tiene sus ideas y convicciones», en alguna ocasión «no parece dispuesto a que nadie le lleve la contraria». En todo caso, acepta algo central en la escritura de Tomeo, que «también él es víctima de una civilización mal entendida».

Son, por supuesto, personajes de una cultura enciclopédica y con frecuencia citan a Shakespeare, al poeta Saadi de Chiraz, a Dante, Goethe, Oscar Wilde, George Sand, Baudelaire y Paul Eluard, al siempre admirado Edgar Allan Poe, a Pablo Neruda y, por supuesto, a los clásicos: Filitas, el contemporáneo de Hipócrates, Aristipo, discípulo de Sócrates, Lucrecio, Pitágoras, Dioscórides,

Plotino o Claudio Eliano, «aquel romano que escribía en griego con la galanura de un ateniense». A veces estas referencias surgen de la necesidad de poner a prueba los conocimientos del rival o exhibir los propios, e incluso por puro juego: «Shakespeare tenía razón –me dice, poniéndome una de sus ingenuas trampas culturales– cuando escribió en su Divina Comedia que en nidos de antaño ya no hay pájaros hogaño».

Pero en general tienen un papel decisivo en el mundo de Tomeo, en varios sentidos, ya que en estos textos hay un marcado interés por el mundo mitológico y, relacionado con la mitología, el mundo de los fenómenos, de los monstruos o de la naturaleza, como lo hay por la lengua o, en otro contexto, por la política y por los temas de actualidad. Las fuentes de lectura y de información son, pues, muy variadas. Las más importante son, por supuesto, las lecturas de autores o sobre autores, le atraen los diccionarios y las enciclopedias: «Ramón se encoge de hombros y me dice que en su Enciclopedia no se cuentan esas cosas y que solamente sabe lo que cuenta esa vieja enciclopedia que hace años compró a plazos». Pero puede ser también un comentario curioso leído en un periódico o escuchado a alguien. Por eso entre sus diccionarios preferidos está «el Diccionario de la Calle, que siempre deberíamos tener también en cuenta».

Las lecturas del o sobre el mundo clásico están relacionadas por su interés por la mitología, estrechamente relacionadas con lo que de narrativo hay en los microtextos. La oscura mermelada le hace pensar en Píramo y Tisbe, «aquellos desgraciados amantes de quienes nos hablan Higino y Ovidio». De Aristeo que, «instruido en la apicultura se enamoró de la bellísima Eurídice y amó a las abejas, y lloró amargamente cuando los dioses, para castigarle por haber acosado a la esposa de Orfeo, destruyeron todas sus colme-

nas». «—¿De qué me sirve —se dolió entonces— ser hijo de un dios si mis abejas enferman y mueren?» Y si Aristeo se relaciona con los animales, Afrodita lo hará con los vegetales, porque puede que «el abrazo de Afrodita a las lechugas tuviese algún sentido más profundo que el de atenuar su líbido».

Ya he dicho que dentro de su voluntad narrativa Tomeo crea un personaje como Ramón, como crea a personajes más efímeros, como Margarita, Pepe o Rufino, y a personajes más curiosos: en la pantalla de la televisión «unas mujeres de enormes traseros se movían por el césped tratando de introducir una pelotita», Soledad «hace un par de meses que se puso la dentadura postiza y desde entonces parece que se ríe más», «cuando ya estoy a punto de quedarme dormido, sueño con una mujer que tiene los ojos tan rojos como el camión de los bomberos». Personajes sacados de la vida cotidiana, esa vida cotidiana tan sagazmente observada por Tomeo. Pero están también los elementos creativos surgidos de la literatura empezando, repito, por la mitología. Un papel destacado tienen los monstruos, tanto los que proceden de una tradición como los del presente. Ramón ha leído el famoso libro *Monstruos y prodigios* escrito por el cirujano francés Ambroise Paré, y «ése es su tema favorito. Monstruo por exceso o monstruo por defecto, igual le da, pero siempre a propósito de monstruos». Por eso, «en lugar de hablarme de Drácula, Frankenstein y el Hombre Lobo (que continúan siendo mis monstruos favoritos) empezó a disertar sobre los terneros que nacen con cabeza de hombre». Aunque tampoco hay que hacer mucho caso al narrador, ya que más adelante nos dirá que sus monstruos favoritos «no son ni el Hombre Lobo, ni la horrenda criatura creada por el doctor Frankenstein, ni siquiera el Conde Drácula», sino Carlitos, «aquel curioso niño portugués que nació con dos cabecitas insertas por dos cuellos distintos en un

mismo tronco». La galería de monstruos es muy amplia: está, por supuesto, el diablo, que aquí se presenta a sus víctimas con cara de conejo, los enanos, entre ellos el enano Toribio, o el Monstruo del Pantano, y «la gran variedad de monstruos que un día sí y otro también aparecen en la pequeña pantalla», entre ellos «los políticos que tienen dos lenguas», aunque Ramón opina que «esa especie de individuo es precisamente la que más abunda y que en ese caso, lo monstruoso, por anormal, serían los políticos que tuviesen una sola lengua».

Junto a los monstruos y lo monstruoso están la flora y la fauna, uno de los aspectos más interesantes y en los que se mezclan la ciencia, la leyenda y la fábula hasta producir un registro narrativo. Las referencias a la ciencia son numerosas, aunque Tomeo no le da la razón a Diógenes «cuando dijo que las matemáticas estudian el sol y la luna pero olvidan lo que tiene debajo de los pies». Con frecuencia son observaciones curiosas, anécdotas que, como los monstruos, realzan la amenidad del texto, como la afirmación de Balthazar Richerand en su tratado *Elementos de Fisiología* de que «la longitud desmesurada del cuello es prueba de estupidez, porque cuando alguien tiene el cuello largo aumenta la distancia que hay entre el corazón y el cerebro», el descubrimiento de un equipo de biólogos moleculares de que la mutación de un cromosoma X «fue la causa de que a todos los miembros de una familia mexicana se les llenara toda la cara –a excepción de los labios– de pelos gruesos y oscuros», o el invento del teléfono que tuvo mucho que ver «con las primeras investigaciones que se hicieron para reconocer los hábitos reproductores de los grillos».

Pero es también el interés por la ciencia, especialmente por la botánica, el que subraya su fascinación por la flora y por la fauna, y que está directamente relacionado con la mitología y con lo pro-

digioso: «Puede que lo más hermoso de todo lo que podemos leer en un libro sea precisamente aquello que nos parece menos verosímil, es decir, aquello que nos resulta difícil de creer: el rostro de la ninfa convertida en heliotropo, Dafne transformada en laurel, las hermanas Faetón transformadas en llorosos álamos. El mundo vegetal (árboles, plantas, flores y fruto) ha constituido siempre un importante nexo de unión entre las oscuras fuerzas de la naturaleza, con todas sus implicaciones, y el mundo de la luz». De ahí que los frutos y las plantas tengan atributos como los tiene el fuego o el topacio, y cualidades medicinales. Así, «en el lenguaje de las flores las rosas amarillas sólo significan celos e infidelidad, del mismo modo que las blancas son sinónimo de sigilo y las rosas blancas marchitadas señalan que estamos dispuestos a morir antes de perder la inocencia». Ramón, gran conocedor de la Mitología clásica, le explica que «todas las rosas son hijas del rocío» y que «la primera rosa se cayó al suelo de la cabellera de Aurora, la diosa del alba, mientras se estaba peinando»; las habas inspiraban en los antiguos griegos y egipcios un miedo irracional, mientras que «las mujeres de la antigua Tesalia bebían raíz tierna de orquídea diluida en leche de cabra para incitar los apetitos venéreos de sus compañeros»; y es posible que a la tradescantia le diesen el nombre común de Amor del Hombre «por la fugacidad de sus flores –tan inconsistentes como ciertos enamorados que con tal de conseguir el de su amada, aceptan humillaciones sin cuentos»; «aunque la cebolla es vegetal distinguido, con infinidad de aplicaciones medicinales y culinarias, no alcanza, ni mucho menos, la categoría del sagrado pan, reverenciado incluso por la Biblia». Ramón echa la culpa de su tristeza a la mermelada de moras que ha tomado para desayunar y «el consumo del aceite de oliva aleja el riesgo de sufrir un infarto de miocardio. Cientos de estudios demuestran que los

polifenoles y el aceite oleico contribuyen decisivamente a mejorar varios marcadores bioquímicos que tienen mucho que ver con el desarrollo de las enfermedades cardiovasculares». Por su parte, la higuera es uno de los frutales más antiguos, y, con sus hojas grandes y sus flores diminutas, «pocos árboles, sin embargo, tienen tanto simbolismo». Por eso, quienes asocian la higuera a los ritos de la fecundación, no quieren pensar que la famosa loba del Capitolio que amamantó con su leche a Rómulo y Remo a la sombra de una higuera sagrada, la eligiese simplemente porque «los higos, tal como aseguran los viejos libros de medicina marginal, tengan propiedades laxantes, digestivas y pectorantes». Del mismo modo se resisten admitir que lo hiciesen porque, según nos cuenta Apicius en su *De res culinaria*, «hubo un tiempo en el que cebaban a los gansos con higos, para que los higadillos de las infelices plumíferas fuesen luego más sabrosos».

Este elogio a la naturaleza no sólo tiene una raíz mitológica y científica, sino que está muy relacionado con lo que tiene de fuerza telúrica y al mismo tiempo como exaltación de lo cotidiano con esta fuerza telúrica que es fácil identificar con el Neruda de las *Odas elementales*, al que menciona a propósito de la cebolla «que, como la alcachofa de Neruda, es otro vegetal armado». Tomeo hace un elogio del huerto: «Todos los hombres debieran saber manejar la azada, la hoz y el escardillo, y luego comer lo que sembraron un día». Así, los guisantes, «esos humildes *pisum sativum* de la familia de las papilionáceas», que «lo único que pretenden es continuar desarrollándose pacíficamente esperando con ilusión el día en que sus frutos de vaina casi cilíndrica y semillas redondas se conviertan, por fin, en un sabroso puré o incluso en un delicioso plato de guisantes a la *parissiene*». El tomate, que para Neruda, en su «Oda al tomate», es «un sol / fresco, / profundo, / inagotable,

/ llena las ensaladas / de Chile», aquí es «el rey indiscutible de las ensaladas». Las patatas son afrodisíacas y las habas tienen un doble simbolismo fálico-funerario.

Junto a la flora está la fauna, que también procede de la mitología, de las leyendas, de las supersticiones, de los libros científicos o de la vida cotidiana y que dan asimismo vida a la anécdota y a la fábula en las páginas de Tomeo, que convierte a estos textos en un verdadero Bestiario. Ramón admira el atún de 265 kilos capturado por los pescadores de Hondarribia, a los que más que su tamaño sorprende que en las fechas en que fue pescado permaneciese todavía en las frías aguas del Atlántico. «Ahí tienes pues la verdadera grandeza de este atún –observo. Esa gigantesca criatura prefirió la soledad del Cantábrico y se quedó a solas con sus propios pensamientos, penetrando en el sentimiento y la convicción de su propia naturaleza [...]. No se resignó a ser confundido entre la vulgaridad de su pueblo. Prefirió permanecer en su puesto y morir dignamente.» Este elogio al atún responde a la concepción que Tomeo tiene de lo monstruoso: no sólo porque nos lleva a civilizaciones antiguas que contrastan con la televisada civilización contemporánea y porque estimula a la imaginación fabuladora y nos devuelve al candor infantil de nuestras lecturas, sino también porque, al modo de un fabulista como Monterroso, se convierten en arquetipos de la conducta y la sensibilidad humanas. Por eso no es de extrañar que la abeja entre en conversación con el narrador para explicarle lo que le ocurrió al advertir que algo la diferenciaba de sus otras compañeras y a imaginarse como reina. «Experimenté una extraña premonición de la primavera, todavía lejana, y advertí que la proximidad del zángano me inspiraba sueños imposibles. Entonces llegué a la conclusión de que yo también deseaba ser fecundada. Fue sin duda una mala pasada de la naturaleza. Me

insinué a uno de los zánganos y se echó a reír. –Perpetúate en las flores– me dijo, marchándose a otra parte. Por su parte, el dramaturgo inglés del siglo XVII, Fletcher, «descubrió que el amor hacía ladrar a los perros», y en el barrio de Ramón los grillos se pasan la noche cantando por amor. El poeta conversa con la lechuza y le pregunta, entre otras cosas, por qué cambia continuamente de expresión, a lo que contesta ella con monterrosiana ironía: «Adivínelo usted. [...] Si yo tengo fama de reflexiva, ustedes, los poetas, tienen fama de sabios».

Y es así como llegamos, de la mano de Monterroso, al dinosaurio. Una melancólica tarde de otoño Ramón le cuenta al narrador que los dinosaurios desaparecieron de la faz de la tierra por tontos. «Les faltaba sensibilidad y recibían tarde los mensajes dolorosos y cuando llegaba la noche, otros animales mucho más pequeños se los comían impunemente.» En un giro fabuloso, dentro del mundo de los fenómenos tan frecuente en Tomeo, comenta: «Antes o después [...] los dinosaurios acababan despertándose, pero entonces era demasiado tarde. Hubo más de uno que, al levantar la cabeza, se encontró prácticamente convertido en un inmenso esqueleto». Para revelarnos, en una sorprendente vuelta de tuerca, la naturaleza simbólica y melancólica de un mundo desaparecido. Ramón añade ahora que cree que murieron de soledad. «Advirtieron que eran demasiado grandes para vivir en un mundo de enanos, aquellos monstruos comprendieron que se habían convertido en un anacronismo y optaron por desaparecer.» El monstruo de unos tiempos fabulosos ha sido vencido por los enanos de la civilización.

No hay aquí sentimental añoranza de tiempos pasados, porque el humor distanciador de Tomeo lo impide. A Tomeo le basta con enfrentar pasado con presente, culturas pasadas con la civilización

contemporánea. O ni siquiera hay un enfrentamiento explícito. Unas veces regresamos al fabuloso mundo del pasado: de los tiempos antediluvianos cuando, para decirlo con García Márquez, «el mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre», y donde «las diáfanas aguas del río se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos», un mundo del que lo ignoramos todo y del que sólo sabemos que allí habitó lo que podíamos llamar «el buen salvaje». O regresamos a un mundo igualmente fabuloso, el de la mitología griega. A uno más conocido por nosotros pero donde la historia se confunde con la leyenda, como es el mundo medieval. Está también el mundo de los grandes escritores, de los científicos que nos revelan científica y fabulosamente el mundo de la naturaleza, es decir, el mundo de los sabios.

Y frente al pasado fabuloso pero no idealizado está, en tantos microtextos y en tantas novelas tuyas el mundo cotidiano y gris del presente, un mundo empobrecido que encuentra en la televisión el espejo donde nos reflejamos todos, «la televisión actúa como el peor abrasivo lingüístico e impone su imperio». Y a este mundo opone Javier Tomeo su propia escritura como un revulsivo para encontrar la verdad, no sólo a través de la denuncia de las máscaras que nos ponemos para no reconocernos y para que no nos reconozcan («en estos tiempos de eficaces cosméticos no siempre resulta fácil descubrir a las bigotudas, es decir, distinguir a las mujeres velludas de las que no lo son»), sino a través de la fábula que abre las puertas de un reino perdido que sólo la literatura nos puede devolver. «¿No es acaso pura magia el hecho de aprehender un paisaje humano, una situación vital, traducirla luego por escrito, construir una historia y hacer que los otros la vivan apasionadamente? ¿No es ese el efecto deseado que persi-

que la magia de los narradores». Unos interrogantes que son una afirmación, la que encontramos amenamente razonada en sus ensayos en los que reflexiona sobre la materia de la escritura y de su propia escritura. Pero éste es un tema que dejamos para el próximo homenaje a Javier Tomeo, pues por supuesto se merece más de uno. Por la singularidad de su persona. Por la singularidad y diversidad de registros de su obra.



*Textos de*  
JAVIER TOMEO



*El canto del gallo*  
(inédito)



Se acabaron las vacaciones. Son ahora las cinco y media de la madrugada. Tengo la maleta lista junto a la puerta del apartamento. Quiero ponerme en marcha lo antes posible –antes, incluso, de que rompa el día– porque no quiero encontrar demasiados coches en la carretera.

Salgo a la calle con la maleta al hombro y me cruzo con los últimos noctámbulos. Un coche de Policía Municipal da vuelta alrededor de la Plaza Mayor. En el cielo brillan todavía algunas estrellas y ladran un par de perros. Avanzo con la maleta al hombro hacia el lugar donde hace quince días dejé el coche, y pienso que tal vez esos perros se están contando sus experiencias nocturnas.

–Puede que sólo ladren para despistar a los hombres –sospecho. Puede que esos chuchos sean capaces de entenderse perfectamente con cualquiera de los idiomas que utilizamos los humanos.

Luego, de pronto, salta al aire el canto del gallo. Ha sido casi como un milagro. No me extraña que muchos pueblos antiguos adorasen a ese prodigioso animal, destinado a anunciar a los hombres el milagro renovado del alba. La luz sagrada, el sol es sagrado y los gallos lo saben perfectamente. El canto de los gallos ahuyen-

ta a los últimos diablos de la noche y, sobre todo, les sirve para proclamar a los cuatro vientos su potencia sexual.

–¡Yo soy capaz de satisfacer a las ciento quince gallinas del corral! –Proclama en estos instantes el gallo, mientras el sol asoma por detrás del mar.

El día se promete espléndido. Meto la maleta en el portaequipajes y el gallo vuelve a cantar. Puede, también, que esté anunciando a todo el pueblo el fin de mis vacaciones, a pesar de que fueron tan aburridas como las de cada año.

*A propósito de la dramaticidad  
de mis novelas*



¿Cómo es posible que un novelista –es decir, que un hombre que escribe historias para ser leídas– vea luego la mayoría de sus novelas llevada a la escena? ¿Es que los textos narrativos y los textos dramáticos pueden superponerse? ¿Tiene el mismo peso específico la palabra escrita para ser leída en silencio en la intimidad de nuestras habitaciones, es un decir, que la palabra escrita para ser dicha en voz alta y, consecuentemente, para ser oída por otra persona distinta del que la pronuncia?

Un famoso crítico de Madrid, López Sancho, de *ABC*, al tratar de explicar esa circunstancia, es decir, el hecho de que un novelista, sin la menor formación dramática, vea casi todas sus novelas llevadas a la escena –se inventó un adverbio– «dramaticidad», y se refirió luego al elevado índice de dramaticidad que puede encontrarse en mis historias.

Hace ya algunos años un novelista de *El País*, con cierta generosidad –con otros colegas se mostró desde luego mucho más mordaz– escribió en alguna parte que mis novelas «no estaban mal, pero que eran como croquetas». Tan parecidas como croquetas, fue seguramente lo que quiso decir.

No le faltaba razón. En mis novelas existen evidentes coincidencias de orden discursivo y semántico. Tal vez con más seriedad, algunos profesores han señalado también la evidente intertextualidad o interdiscursividad que puede encontrarse en todos mis títulos, es decir, las coincidencias de orden narrativo y la coincidencia de determinados guiños literarios. Uno de esos elementos interdiscursivos, por ejemplo, podría ser la presencia en muchas de mis novelas de una lluvia tenue, pero pertinaz, constantemente aludida y reiterada.

Esta lluvia, y son ahora palabras del Dr. Pozuelo Yvancos, catedrático de la Universidad de Murcia, «configura un telón de fondo de creciente melancolía» y «conecta con la creciente atmósfera de tensión y radical soledad de los protagonistas».

Coincidencias, también, en la temporalidad. Todas mis novelas son breves y esta característica común es causa de que todas ellas se parezcan asimismo en su estructura textual discursiva, que muestra un carácter concentrado, limitado al desarrollo intensivo de una anécdota, ocurrida a uno o dos personajes, en un espacio físico muy limitado y con casi idéntica modalidad de discurso, pues casi todas mis novelas son la narración de un diálogo o de un monodiálogo, término que algunos aplican a esos curiosos diálogos en los que sólo es uno el que habla y otro el que escucha. Así sucede, por ejemplo, en *El castillo de la carta cifrada*, en la que sólo encontramos una voz monologal.

Debe ser pues la suma de todas estas características la que determina ese índice de dramaticidad al que se refirió López Sancho. No está de más, sin embargo, que les facilite ahora alguna información adicional sobre mi forma de novelar.

¿Cómo actúo literariamente cuando me siento, pluma en ristre, frente a una cuartilla en blanco con la intención de escribir una

novela? ¿Cómo se me ocurre la historia? ¿Cómo nacen mis personajes? ¿De qué forma se manifiestan? ¿En qué paisajes los sitúo? ¿Por qué razón, invariablemente, son siempre personajes locuaces?

Les diré, para empezar, que mis novelas carecen de verdadero argumento, entendida esta voz, argumento, como sinónimo de historia compleja, más o menos enrevesada, o, si lo prefieren, como sinónimo de armazón más o menos complicado, de paisaje literario complejo sobre el que inciden luces distintas y por el que avanzan los personajes conducidos con mayor o menor destreza por el narrador.

Mis novelas, por lo general, se resuelven en un corto espacio de tiempo, en algunos casos en cuestión de horas y cuando «cojo» a mis personajes, cuando les inicio en el diálogo, en el monodialogo o en el monólogo –porque algunas de mis novelas son largos monólogos– ya no les abandono hasta el final.

Eso no significa, sin embargo, que cuando empiezo a escribir una historia sepa muy bien a dónde voy a ir a parar. En un principio, no tengo una idea muy clara de lo que va a suceder. No escribo, como hacen otros compañeros, de acuerdo con un argumento planificado de antemano y con unos personajes preconcebidos. Lo que hago es obligar a dialogar a mis criaturas entre sí y abandonarlas luego a sus propios sentimientos. Es decir, quien se abandona a sus sentimientos soy yo, el autor, ya que escribo, sobre todo, impulsado por automatismos psíquicos (coincido aquí con los escritores surrealistas de antaño) cuya raíz me resulta, casi siempre, desconocida.

Son pues mis 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 su propio entorno.

El personaje A habla, el personaje B responde, A replica, B contrarreplica, y así sucesivamente, en una espiral interminable, –alguien dijo que mis novelas eran novelas en espiral– pero siempre alrededor de un mismo punto central, un punto que nunca se pierde de vista.

Parto, pues, de un punto muy simple, y poco a poco, como sucede en el famoso bolero de Ravel, me limito a ir añadiendo o incorporando nuevos instrumentos a la línea melódica que recorre y sostiene toda la estructura, señalada al principio de un modo esquemático, pero que, sin perder su implicidad, se expone, finalmente, con todos los instrumentos de la gran orquesta.

Tenemos ya, por lo tanto, dos factores que, a mi juicio, pueden explicar la sugestión que algunas novelas mías han ejercido sobre algunos directores teatrales.

1.- Por una parte: economía de personajes. No hay duda de que, desde un punto de vista táctico, resulta 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, inaccesible por lo lejano.

2.- Por otra parte, esos personajes, limitados en número (uno o dos) se mueven también (como ya hemos dicho) en un espacio físico limitado. Mis novelas se desarrollan en espacios cerrados. Todo lo más que concedo a mis personajes es una ventana por la que pueden asomarse a un patio interior o a un paisaje –como en *Diálogo en Re mayor*– que resulta inaccesible por lo lejano.

Podría ser, pues, que esta claustrofóbica ubicación de los personajes (que escribo 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) podría ser, digo, que esa única acción de mis personajes en espacios cerrados o de salida

muy problemática brindase 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 argumentos muy complejos, no necesitan ser individualizados, 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 ahí, 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, pero que reflejadas en un espejo cóncavo o convexo, parecen mayores.

Utilizo, en definitiva, instrumentos parecidos a aquel prodigioso espejo cóncavo que convertía a los héroes valleinclanescos en esperpentos. Y quisiera añadir, en este punto, que, como Valle Inclán, no deformato los personajes e incluso los paisajes por el simple gusto de deformar, es decir, por una afición gratuita a lo grotesco, sino porque a fuerza de acumular esos efectos grotescos, pretendo obtener síntesis poéticas. Dicen que lo que pretendía el maestro gallego era provocar «a base de los ácidos corrosivos y sales emulsionantes de la deformación, una imagen poética a partir del negativo de la realidad».

Hay además en mis novelas un tercer factor que puede contribuir también a su «dramaticidad». He dicho antes que mis perso-

najes se enfrentan a un largo diálogo que puede prolongarse a lo largo de un centenar o poco menos de páginas y es esa misma longitud la que me aconseja abrir de vez en cuando pequeñas ventanas a lo largo de esos diálogos interminables para no fatigar al lector con un *recit de paroles* tal vez excesivo y, al mismo tiempo, para permitirle tomar contacto con la materialidad de las cosas que rodean a mis incansables interlocutores, es decir, para que el lector atento pueda escaparse, aunque sólo sea por un momento, del diálogo de los dos personajes y escuchar a lo lejos el rumor de la lluvia, el estruendo de un trueno lejano, el gemido del viento, o incluso para que pueda ver con la imaginación el rayo de sol que se cuele por la ventana y que incide precisamente sobre el cenicero de cristal de roca que está encima de la mesa, o la columna de humo que se escapa del cigarrillo de algún personaje y asciende lentamente hacia el techo. Todos esos cortes, que procuro establecer estratégicamente, actúan a modo de respiraderos, o mejor dicho, a modo de apeaderos en los que apenas se detiene el tren de un diálogo que algunos críticos consideran como batallas lingüísticas en las que cada personaje indaga y somete a cerco lo dicho por el otro. Porque habrá que señalar que muchas veces los diálogos en los que se enzarzan mis personajes no son esos diálogos civilizados, imprescindibles en cualquier intento de comunicación social y política en el marco de una sociedad democrática, sino instrumentos por los que uno de los interlocutores trata de imponer su voluntad al otro, o incluso engañarse a sí mismo.

Algunos profesores y críticos han sido muy generosos al referirse a mi forma de utilizar los diferentes registros del diálogo y las mil piruetas, embragues, locuciones y modismos coloquiales a los que recurro con la pretensión de atrapar la atención del lector.

## ANNEXOS / ANEXOS



*Obra narrativa  
y actividades teatrales más señaladas*



## OBRA NARRATIVA

- El cazador*. Ediciones Marte, Barcelona, 1967.
- Ceguera al azul*. Ediciones Picazo, Barcelona, 1969.
- El unicornio*. Editorial Bruquera, Barcelona, 1971.
- Los enemigos*. Editorial Planeta, Barcelona, 1974.
- El castillo de la carta cifrada*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1979.
- Amado monstruo*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1985.
- Preparativos de viaje*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1986.
- El cazador de leones*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1987.
- Historias mínimas*. Editorial Mondadori, Barcelona, 1988.
- Bestiario*. Editorial Mondadori, Barcelona, 1988.
- La ciudad de las palomas*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1989.
- El mayordomo miope*. Editorial Planeta, 1989.
- El discutido testamento de Gaston de Puyparlier*. March Editor, Vallbona de les Monges, 1990.
- El gallitigre*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1990.
- Problemas oculares*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1990.
- Patio de butacas*. Editorial Planeta, Barcelona, 1991.
- Diálogo en Re mayor*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1991.
- Zoopatías y zoofilias*. Editorial Mondadori, Barcelona, 1992.
- La agonía de Proserpina*. Editorial Planeta, Barcelona, 1993.
- Los reyes del huerto*. Editorial Planeta, Barcelona, 1994.
- Nuevo bestiario*. Editorial Planeta, Barcelona, 1994.

*El crimen del cine Oriente.* Plaza y Janés, Barcelona, 1995.

*Conversaciones con mi amigo Ramón.* Ediciones Libertarias, Madrid, 1995.

*El alfabeto.* Xordica editores, Barcelona, 1997.

*La máquina voladora.* Editorial Anagrama, Barcelona 1997.

*Los misterios de la ópera.* Editorial Anagrama, Barcelona, 1997.

*Un día en el zoo.* Círculo de Lectores, Barcelona, 1997.

*La rebelión de los rábanos.* Ediciones Destino, Barcelona, 1998.

*El canto de las tortugas.* Editorial Anagrama, Barcelona 1998.

*Napoleón VII.* Editorial Anagrama, Barcelona, 1999.

*Patíbulo interior.* Ediciones Destino, Barcelona, 2000.

*La soledad de los pirómanos.* Espasa Calpe, Madrid, 2001.

*Cuentos perversos.* Editorial Anagrama, Barcelona, 2002.

*La patria de las hormigas.* Editorial Anagrama, Barcelona, 2002.

*La mirada de la muñeca hinchable.* Editorial Anagrama, Barcelona 2003.

*Los nuevos inquisidores.* Ediciones Alpha Decay, Barcelona, 2004.

*El cantante de boleros.* Editorial Anagrama, Barcelona, 2005.

*Doce cuentos de Andersen contados por dos viejos verdes.* Ediciones Caoba, Barcelona, 2006.

## ACTIVIDADES TEATRALES MÁS SEÑALADAS

1989. Gira de la adaptación francesa de *Amado monstruo* con estreno en el Theatre National de la Colline, a cargo de Jacques Nichet, director del Centre Dramatique de Rousillon. Gira española de *Amado monstruo* con estreno dentro del Festival Internacional de Teatro y Danza (Zaragoza), a cargo de José María Pou y Vicente Díez.

1990. Gira de la adaptación alemana de *Amado monstruo* con estreno en la Schaubühne de Berlín; dirección de Félix Prader, para la 28 edición del Festival Internacional de Teatro de Berlín.

Estreno en Grenoble de la adaptación francesa de *El cazador de leones*; dirección de Yvon Chaix.

1991. Estreno de *El gallitigre* dentro del ciclo «Del autor al actor»; dirección e interpretación de José María Pou.

1992. Estreno en el Teatro del Mercado (Zaragoza) de *Historias mínimas* a cargo del grupo tinerfeño Zaranda Troupe.

1993. Estreno en París de la adaptación francesa de *El cazador de leones*; dirección de Jean Jacques Preau.

Gira en España de *El cazador de leones*; dirección de Jean Jacques Preau.

Estreno de la adaptación alemana de *El castillo de la carta cifrada* en el Kolner Schauspielhaus de Colonia; dirección de Torsten Fischer.

1994. Estreno de *Amado monstruo* en su versión sueca, en el Satsteater de Estocolmo; portuguesa, en el Teatro Art´Imagem de Oporto; e italiana, en el Teatro Rifredi de Florencia; dirección de Angelo Favelli.  
Estreno de la adaptación alemana de *El cazador de leones* en el Schauspielhaus de Hambrugo; director, Titus Selge.  
Estreno en Canarias de *Problemas oculares*.
1995. Inauguración del Festival de Mérida con *Los bosques de Nix*; dirección de Miguel Bosé.  
Estreno de la adaptación alemana de *Diálogo en Re mayor* en el Sattsheater de Sttuttgart.  
Gira por París, Lausanne, Festival de Avignon y Teatro Carlos III de San Lorenzo del Escorial de la versión francesa de *Historias mínimas*; dirección original de Jean Claude Monthiel.
1996. Estreno en la Sala Olimpia de Madrid de *Diálogo en Re mayor*; así como de la versión catalana, ambas bajo la dirección de Ariel García Valdés; y estreno de la adaptación alemana, en el Schauspielhaus de Hamburgo.
1997. Estreno en la Comédie Française (París) de la adaptación francesa de *El castillo de la carta cifrada*; dirección Félix Prader.  
Estreno en el Odéon (París) de la versión francesa de *Diálogo en Re mayor*; dirección, Ariel García Valdés.
1999. Estreno en España de la adaptación de *Los misterios de la Ópera*; dirección Carlos Alfaro.
2000. Estreno en el Theatre Periscope de Quebec de la adaptación canadiense de *Historias mínimas*; dirección de Marie Dumais.

*\*Un cuarto de siglo de crítica literaria en la  
prensa española sobre Javier Tomeo:*

*Luis Suñén, J.L. Giménez-Frontín, Leopoldo  
Azancot, Rafael Conte, José García Nieto,  
Enrique Murillo, Félix Romero, Ignacio  
Echevarría, J. Ernesto Ayala-Dip.*

\* Selecció del Comitè de Redacció / Selección del Comité de Redacción



## *La insistencia de un raro*

*El castillo de la carta cifrada* es ya la quinta novela de Javier Tomeo (Quicena, Huesca, 1931). Las otras cuatro –*El cazador*, *Ceguera al azul*, *El unicornio* y *Los enemigos*–, y sus relatos, repartidos en antologías y revistas, no han sido suficiente para, salvo excepciones, sacar a su autor de esa extraterritorialidad que parece distinguirlo entre el común de nuestros narradores y que, afortunadamente, tan útil resulta a la hora de deslastrar nuestra novela de tantos y tan desafortunados intentos de catalogación.

Pero tampoco es cuestión de tratar a Tomeo como una excepción, como un raro sin más, lo que, si vistas las cosas podría parecer bastante, no llegaría a ser en ningún caso suficiente, y más teniendo en cuenta que ésa es muchas veces una coartada que quiere ser perfecta.

La última novela de Javier Tomeo es un texto que comienza siendo sorprendente para mostrarse al fin como tremendamente lúcido. Un texto que, desde la apariencia de una divertida alegoría, de una parábola llena de ocurrencias, alcanza los extremos de una inteligente meditación sobre la escritura, lo que no resulta extraño, pues de una carta se trata. Una carta que quiere ser ilegible, indecifrible, que no ofrece otra clave para su entendimiento sino la imposibilidad de conseguirlo. El conde de X, Demetrio López del Costillar, no entenderá la carta que le hará llegar Bautista, el criado del marqués remitente; entre otras cosas, porque tal vez el propio conde haya dejado de existir.

¿Reflexión sobre la imposibilidad de comunicarse, sobre la soledad irredimible? Tal vez. Pero también –y si no tomamos la literatura demasiado en serio o, al menos, recordamos que a veces no es verdad– placer cierto de narrar, en el que además la imaginación no se muestra como factor primero.

Ahora que se predica de la imaginación una prioridad que apabulla, ahora que sólo parece de recibo la narración, que se esfuerza, por encima de todo, en la adecuada ordenación de planteamiento, nudo y desenlace; ahora que hasta se reivindica el viejo realismo crítico –que, al parecer, hemos dejado de apreciar, movidos por cruel ignorancia–, aparece una novela, como esta de Tomeo, que, ni realista ni demasiado imaginativa, da a la ficción lo que le pertenece y además hasta divierte a quien la lee.

Tal vez radique la trampa de Tomeo en el uso de la máscara. Porque, ¿puede alguien tomar en serio un relato en el que un marqués solitario aconseja a su criado –que nada dice a lo largo de la novela, sino lo que su amo nos transmite de sus gestos– que para llevar a feliz término su misión de entregar una carta ilegible tenga la previsión de meterse –por si acaso– dos ranas en el bolsillo, se vista de verde y esté dispuesto a recibir sobre sus costillas la cólera del destinatario? Pues bien, en este aparente disparate subyace toda una teoría de la escritura y toda una digresión sobre el papel que al posible lector pueda corresponderle en ella.

Estamos, pues, ante una representación que sugiere paralelismos más amplios. El aparente desinterés del marqués –cuyo amplio monólogo remite inevitablemente (aunque más piadoso Tomeo, con más humor) al del príncipe de Surau, en ese monumental *Trastorno*, de Thomas Bernhard– por su carta –una carta que, a pesar de todo, desea que llegue a su destino– no es sino el aparente desinterés del propio narrador por su discurso.

¿Qué puede importarle al hacedor de la ficción que el objeto de ésta llegue o no a buen término, que se sepa si el conde sigue viviendo en su castillo o construyeron en el solar que ocupara un bloque de viviendas sociales? Nada, sino la perplejidad de su lector, equiparable, sin duda, a la del fiel Bautista.

El narrador no sabe lo que va a ocurrir, por más que intente cubrir cualquier eventualidad posible. Sin embargo, no olvida nunca atizar la desazón de su Bautista-lector. Porque ese lector –como en la novela más tradicional– tratará también aquí de tomar partido y optará siempre por el mensajero, que no otra cosa sino el trasunto de la inseguridad de quien lee ante el discurso mostrará a lo largo de todo él. Lo ético, entonces, se disuelve en la materia del relato –a través además de un lenguaje nada complejo, dotado incluso de un casticismo de la mejor ley– con la plena connivencia de su destinatario.

Es el placer de narrar y el placer de aceptar lo narrado como carente de toda otra nota no estrictamente convertida en literatura. Puede que el marqués se plantee muy seriamente el problema de estar solo, que le preocupe la actitud del conde X ante su misiva, que no le importe la suerte de su criado a lo largo del recado a cumplir; pero dudo, sin embargo, que el narrador, desdoblado ya, separado de la identidad con el remitente de la carta, tenga la misma obsesión.

La parábola es eficaz porque se presenta a través de los resortes del relato y porque éstos se manejan con la soltura que la distancia otorga. No niego la posibilidad de una lectura al pie de la letra, pero, aceptando el juego, me seduce mucho más la tentación de la entrega.

Luis Suñén

*El País*, 14 de septiembre de 1980

## *Javier Tomeo: bien acaba lo que bien empieza*

En 1969 Javier Tomeo (Huesca, 1931) publicó su segunda novela titulada *Ceguera al azul*. Dos años antes había publicado *El cazador* y diez después, en el 79, publicaría *El castillo de la carta cifrada*, narración que deslumbra a buena parte de la crítica hispana y, tras su inmediata traducción, también a la alemana. Hace pocos meses Tomeo repitió fortuna con otra pequeña narración, *Amado monstruo*, en la que lleva hasta sus últimas consecuencias su peculiar técnica narrativa, consiguiendo la que tal vez sea su obra más perfecta. Más adelante intentaré explicar por qué. Ahora sólo quiero celebrar la reedición de *Ceguera al azul*, bajo el título de *Preparativos de viaje*, un cambio que Tomeo justifica reconociendo que «a la luz del presente (el título de 1969) se me antoja impresentable, no sólo por sus pretensiones generalizadoras, sino también por su ingenuidad: reconocer que puede existir una ceguera al azul significa tanto como admitir que el azul existe...». Encomiable es la política de Anagrama al rescatar del olvido el texto de 1969, y no tanto por lo que supone de fidelidad a un autor que ha pasado a formar parte su escudería, cuanto porque nos permite constatar a los lectores la propia fidelidad de Javier Tomeo a su personal escritura en la que, podríamos decir, bien acaba (*El castillo*, *Amado monstruo*) lo que bien empieza.

Existe, pues, una cierta constante en el universo –y en la exposición de este universo narrativo– de Javier Tomeo desde sus primeras obras hasta las últimas. Se trata del conocido (pero en España escasamente practicado) mecanismo en virtud del cual se parte de una hipótesis sólo verosímil en el universo de ficción, para desarrollarla hasta sus consecuencias más extremas en base a una lógica verosímil dentro y fuera del universo narrativo. No estamos, por tanto, ante una manifestación de literatura fantástica (convención narrativa cuya lógica se remite a sí misma), sino a otro género cuya irrealidad (en Babilonia, según Borges, existe una lotería cuyos premios también son castigos; un humilde oficinista, según Kafka, se despierta una buena mañana convertido en insecto) se manifiesta en nuestro universo cotidiano y reconocible (el orden social de Babilonia podría ser el nuestro; la familia que convive con el insecto podría ser la nuestra). De ahí la contundencia del truco, su fuerza corrosiva, su capacidad de turbación. Y empleo a conciencia, sin intención peyorativa, la palabra «truco», precisamente porque la he oído emplear con intención peyorativa refiriéndose a la obra de Javier Tomeo. El «truco», en sí mismo, como cualquier otra convención narrativa, nada invalida y, caso de hacerlo, debiera llevarse por delante algunas de las mejores narraciones de la literatura del siglo, desde Kafka hasta Felisberto Hernández.

La convención narrativa, decía, es la misma en *Preparativos de Viaje* (1969) y en *Amado monstruo* (1985). En la primera un corredor de comercio recibe el encargo de inundar de sillas giratorias un país, Benujistán, sin duda inexistente; en la última novela de Tomeo, un adorable (y odioso) paranoico edípico con más dedos de los habituales en las manos pretende insertarse en el universo laboral de una gran empresa bancaria. Existe, sin embargo,

un cambio de registro apenas perceptible, pero de sumo interés, en la narración de 1985. Si en *Preparativos de viaje* la realidad en la que se desarrolla la inverosímil hipótesis narrativa de partida todavía encerraba alusiones directas a una sociedad histórica determinada (burocracia, censura, policía secreta), tales connotaciones ya han desaparecido en la más reciente obra de Javier Tomeo. Quiero con esto decir que, si *Preparativos de viaje* podía enfrentarnos al ominoso absurdo de una sociedad políticamente represiva, *Amado monstruo*, nos enfrenta, suave pero terriblemente, al absurdo de la lógica de toda sociedad, y concretamente de una sociedad en la que ya no se hace alusión alguna a un clima de represión política. Fiel a sí mismo, Tomeo ha ganado en densidad al desvelar con su cruel sentido del humor no tanto la lógica de la represión, cuanto la lógica misma del sistema organizativo.

El empeño es tan ambicioso que correría el riesgo de caer en el mismo ridículo que el encarnado por sus personajes, de no encontrarnos ante una escritura en clave de humor, todo lo trágico que se quiera, pero humor en definitiva. Un humor, por cierto, también más acentuado en las últimas narraciones.

Que al parecer las obras de Tomeo se vendan más en Alemania y Holanda que en España, también es un hecho que podría interpretarse en clave de humor. Quisiera suponer que al autor de *Preparativos de viaje*, *El castillo de la carta cifrada* y *Amado monstruo*, el dato le hace mucha, muchísima gracia.

José Luis Giménez-Frontín  
*La Vanguardia*, 29 de mayo de 1986

## *El cazador de leones*

Mayoritariamente abocada bien a lo social, bien a lo estrictamente personal, la narrativa española de hoy cuenta con pocas obras que, como *El cazador de leones*, integren lo particular y lo general.

Y es lástima, pues el camino hacia esa integración es el que siguen los novelistas con aspiraciones realmente altas. De apariencia modesta –cuenta con un número reducido de páginas, se presenta como el monólogo de un hombre que habla por teléfono con una desconocida, con la que entrará fortuitamente en conexión telefónica algún tiempo antes–, nada en *El cazador de leones* revela, no obstante, al lector distraído que sus objetivos son importantes. Y, sin embargo, ¡que riqueza de perspectiva encierra esta novela corta! Cierta tiempo de relación entre un hijo y una madre, la dificultad de entrar en contacto real un hombre con una mujer, el papel compensatorio de la imaginación son algunos de los temas que, directa o tangencialmente, aborda Javier Tomeo en este libro de apariencia inocente. Se trata de una obra que constituye un verdadero *tour de force*, pero que está escrita con desnudez y sin coquetería, sin que el autor descienda en ningún momento al ámbito de lo meramente ingenioso, de lo falsamente trascendente: lo trascendente, aquí es un luz que emana de lo, en apariencia, trivial.

¿Qué más supuestamente trivial, en efecto, que el juego del macho y la hembra entre dos seres mediocres? ¿Qué más supuestamente trivial que el uso de la fantasía verbal por parte de un hombre solitario, traspasado por el dolor de la ausencia de lo femenino? ¿Qué más supuestamente trivial que la aceptación de su destino de soltera por parte de una mujer madura, poco agraciada y convencional, proyectada hacia la soledad del miedo inducido al varón? ¿Qué más supuestamente trivial que la huida de él cuando por fin encuentra una mujer que lo acepta tal como es, y que, al hacerlo, lo fuerza de manera indeliberada a dar a sus contradicciones, a mirar de frente la causa de su desdicha: una madre vampiro—para usar la terminología de Tomeo—? Pues bien; nuestro autor ha sido capaz de asumir lo que otros considerarían trivial, y, tomándolo como punto de partida, de hacer ver al lector qué dramas esenciales yacen agazapados bajo las más convencionales apariencias, qué conexión existe entre lo tenido por insignificante y los aspectos más oscuros de nuestra condición. (Si no quiere quedarse en la cáscara de este libro, el lector tendrá que hacer un esfuerzo y proceder a llevar a cabo una lectura activa del mismo; una lectura interpretativa de los signos que Tomeo le va suministrando, ya que el autor se abstiene de conceptualizar el material vivo de su relato a fin de salvaguardar el valor revulsivo de la temática abordada.)

La temática en cuestión puede ser reducida, para facilitar la comprensión inmediata de la novela, a tres líneas de análisis.

Nos encontramos, en primer lugar, con la representada por el fragmento, de importancia decisiva, en el cual el protagonista masculino de la novela habla de la figura siniestra de la madre abusiva, y por aquel otro en el que reconoce que él ha sido víctima de tal figura: con una gran economía de medios. Tomeo consigue hacer-

nos palpar la presencia de una de esas mujeres que, aprovechando la indefensión de un hijo varón y bajo pretexto de una amorosidad excesiva, por pretendidamente incontrolada, de su parte, lo utilizan –sin preocuparse por el sufrimiento a que le condenan de por vida– para ejercitar sin riesgo su maníaca voluntad de poder, y para compensar, a su través, sus propias frustraciones.

Sigue en importancia a este tema el del recurso a lo imaginativo en el hombre para evitar enfrentarse con la realidad de quién es: en este caso concreto, la madre convenció a su hijo de que, por tener seis dedos en cada mano, era un monstruo, y de que, por consiguiente, ninguna mujer, fuera de ella, le aceptaría; y él, aceptando dicho veredicto, sólo se permite soñar con la mujer, limitando sus contactos con lo femenino a fortuitas conversaciones telefónicas, que le permiten dar de sí una imagen verbal que no se corresponde con los hechos; una imagen claramente compensatoria: es –sueño infantil encarnado– un cazador de leones.

El tercer tema es el de la mujer que, previsiblemente ha sido objeto de una manipulación semejante a la sufrida por el hombre, pero que, más valiente por naturaleza –un rasgo de la condición femenina que tantos fingen ignorar– sólo espera la ocasión de poder mirar de frente la realidad liberadora, pero que se ve finalmente defraudada por la debilidad del varón. Aquí, Tomeo da toda su medida como novelista: su protagonista femenina, a la que sólo conocemos indirectamente a través de la reacción del hombre con quien ella habla a lo largo de toda la novela, tiene una presencia arrolladora, es uno de los más vivos personajes de la novela española reciente.

La temporada novelística empieza esperanzadoramente: *El cazador de leones* es una novela de importancia indiscutible y

ajena por completo a los esterilizadores planteamientos de los pos-modernos y pseudovanguardistas. Sólo queda, en consecuencia, esperar que sea seguida por otras narrativas de interés, y que ella sea acogida como realmente se merece: con aplausos.

Leopoldo Azancot

*ABC*, 19 de septiembre de 1987

## *Somos monstruos*

Ya se ha convertido en un dato inexcusable: cada dos años, más o menos, hay que hablar de Javier Tomeo, desde que la editorial Anagrama lanzara, en 1979, la que hasta hoy es su obra maestra, *El castillo de la carta cifrada*. Esta editorial ha conseguido imponer a Tomeo entre los jóvenes narradores de su escudería pese a bordear la cincuentena, y verlo traducido en Alemania, Holanda, Brasil, Francia, Italia, Reino Unido y Estados Unidos. Sin duda alguna, Tomeo es el narrador español que más expectación ha causado en el extranjero en el último lustro, como lo muestran las excelentes críticas aparecidas en Alemania y Francia sobre sus libros.

Tomeo no es un estilista ni un formalista, aunque en ocasiones se disfrace de esto último con tosca sabiduría. Apareció en el contexto de las letras españolas en momentos de desconcierto y confusión. Su extraño y disciplinado humor, frío y hasta helado muchas veces, sus fantasías a ras de tierra, su coloquialismo aparentemente simple pero manipulador, consciente de tópicos expresivos, le convertían en un escritor al margen de modas, tendencias y capillas. No triunfó entonces, y se habló de un Kafka humorístico o de un escritor tímidamente fantástico a su respecto. Tampoco su prosa, deliberadamente elemental, le ayudó demasiado. Pero Tomeo es un bloque aragonés, un escritor tenaz que posee un

mundo propio y una perfecta concepción de su escritura, que sólo necesitaba encontrar un hueco apropiado. Y, al final, Herralde lo descubrió –aunque fuera en otra de sus colecciones, «Contraseñas», pues Anagrama no se había lanzado todavía por aquel entonces al cultivo masivo de la joven literatura hispánica–, y precisamente con el mejor de sus libros. El resultado está ahí, lo cual muestra por lo menos el peso específico del escritor, ajeno a toda suerte de publicidades y manipulaciones propagandísticas o comerciales. Se ha tratado del encuentro feliz de dos trayectorias preexistentes, la de un escritor y la de una empresa editorial, que en un momento determinado coinciden y construyen algo juntos. No hay casualidades a este respecto ni artificio alguno. Lo menos que hay que hacer es reconocer la autenticidad de este singular producto.

Hasta el momento, de la obra de Tomeo, desigual, con algunas caídas graves, pero donde hay aciertos indiscutibles, lo mejor está en *El castillo de la carta cifrada*, su novela más intelectual, y en *Amado monstruo*, la que ofrece más carne. Son dos obra muy diferentes, pero que sin embargo ofrecen una estructura en común, la del monólogo protagonista. A diferencias de otras obras, basadas en el diálogo exacerbado –como *Diálogo en Re mayor*, que encierra aciertos y caídas a la vez– o en la técnica del diario –*Los enemigos*, tal vez la más floja–, sus novelas mejoran conforme se unifican en el tono personal, pues sus monólogos resultan más concentrados y delirantes, esquivando todo elemento de divagación, y también conforme se adelgazan. Es evidente que sostener un monólogo todo seguido durante más de 100 páginas puede cansar o caer en el discurso y la divagación.

Y éste es el camino elegido en este *Cazador de leones* –Tomeo repite título, aunque sólo sea a medias–, que en ocasiones pudiera ser considera como una continuación o un nuevo avatar de *Amado*

*monstruo*. Pues los monstruos, las metamorfosis extrañas y delirantes abundan en la obra de Tomeo, para quien «todo monstruo es un mensaje amoroso no captado, un amor frustrado».

El personaje, o la voz que habla en este real o ilusorio «cazador de leones» aferrado a través del teléfono a una voz femenina, traza una fábula elemental: todos somos monstruos, todos vivimos a caballo entre la realidad y las ilusiones. Y toda mujer es en cierto modo un territorio desconocido donde se vuelcan heroísmos y frustraciones.

Las locuras de Tomeo están muy bien controladas en las mejores ocasiones y sus delirios anclan en la vida real muy por encima de sus apariencias. Javier Tomeo es uno de nuestros narradores más personales, más originales, poseedor de un mundo tan personal como inconfundible, un investigador cuya tenacidad y rigor estructural superan sus aparentes tosquedades. Un ejemplo de honestidad narrativa, de sencillez, modestia y coraje que nos ha dado ya algunas de las fábulas más inquietantes y sólidas de nuestra más reciente narrativa. Pues también nuestros delirios nos reflejan.

Rafael Conte

*El País*, 15 de octubre de 1987

## *El mayordomo miope*

Javier Tomeo publicó su primera novela en el año 1987, *El cazador*. Aragonés de nacimiento, estudió Derecho y Criminología en la Universidad de Barcelona. El escritor pronto fue seguido de la atención de los lectores y de la crítica. Sus dotes imaginativas se aplicaron a una manera de narrar muy peculiar, que le apartaba de las corrientes literarias al uso. A aquel título siguieron *Ceguera al azul*, que ha sido reeditada, recientemente, con el título de *Preparativos de viaje*. Obtuvo el Premio Ciudad de Barbastro con *El unicornio*, y a estos títulos siguieron *Diálogo en Re mayor*, *El castillo de la carta cifrada*, *Amado monstruo* –que ha sido objeto de una adaptación teatral, y que se ha representado en Francia y en España–. Otros libros suyos han sido traducidos a diversos idiomas.

Javier Tomeo posee inventiva, es audaz en sus argumentos y su prosa siempre tiene la virtud de inquietar y de conducirnos con sus personajes a ambientes de un sugestivo interés. *El mayordomo miope* se sitúa en un imaginario tiempo futuro y en una misteriosa ciudad, que aparece desarrollándose en una vida racionalizada a su manera, donde sus protagonistas discurren con una síntesis de ideas y compromisos tanto sociales como humanos de una compli-

cada y sorprendente acción. Una larga conversación sostenida por el superintendente general y el mayordomo miope, a punto de jubilarse, cubre el tiempo de la novela. El mayordomo está sometido a la palabra del XXX; va a visitar la misteriosa ciudad vecina donde puede producirse una involución en los seres que la habitan y convertirse en orangutanes. Un acusado sentido del humor preside toda la narración donde el sarcasmo conduce acción y parlamento. La vida de un espacio y otro está separada físicamente por una empalizada, que divide dos campos de sombría realidad.

El mayordomo es adoctrinado para que pueda desenvolverse en su aventura. El superintendente ha tenido sometido al mayordomo a una tensión amenazadora. Le quita las gafas y habla con él a través de una cortina de humo. Los cabileños tienen un sobrecolector aspecto. Por unas fotografías es informado el mayordomo de sus atuendos y sus costumbres.

El mayordomo ya dispuesto a partir es informado de la existencia de un jefe de revolucionarios, vecino, que debe vigilar a su llegada. El temor del superintendente se acentúa en la conversación interminable con su criado, que, a sus años –pasa de los setenta–, está enamorado de la mujer del superintendente y que escribe versos, a veces en los puños de las camisas de su señor.

Cuando el superintendente cree que ha aleccionado suficientemente a su criado le devuelve las gafas. Le explica detenidamente porque ha elegido a un miope para que sirva de espía... «Los miopes que renuncian a sus gafas (como hizo usted hace un momento, aunque fuese atendiendo a mis sugerencias) 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 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 cuando en cuando para comprender mejor que nadie el misterio de los puntos cardinales.»

El diálogo de los dos personajes termina en la madrugada. El mayordomo contempla por un momento, desde una ventana que se abre la luz de la luna, la ciudad de los cabileños y se dispone a partir. El epílogo de la novela relata el encuentro con el manuscrito, en un anaquel de botellas de un bar de la ciudad en una libreta «turquesa y plastificada», donde se pone en duda la existencia de la propia ciudad, de la empalizada que divide a los ciudadanos y dónde estaba situada realmente. Se duda de la existencia de los personajes y sobre todo de la posibilidad de que hubiera un viejo, poeta y miope, que fuera a cumplir una misión de tan extraño carácter.

Javier Tomeo ha escrito un libro interesante y verdaderamente singular en nuestra literatura. Ha conseguido en muy poco espacio un discurso misterioso y profundo. Hay veces que se desciende a un tono que puede perder entidad comunicativa. Inventar tiene unos límites y la acción no debe traspasar ciertas fronteras de verosimilitud, pero una narración que consigue ponerse al lado de las más vivas y originales del género ha nacido de la pluma de un escritor en el que deberíamos poner toda la atención y toda la confianza.

Javier Tomeo puede parecer un autor inglés. La nitidez de su prosa está en todo momento al servicio de un propósito certero. Inquietar, interesar y salir del trance novelístico con holgura. Una novela que se puede recomendar sin reservas. El reflejo que se quiere ver de una sociedad actual y la «sátira alegórica» son valores acaso secundarios. Lo principal es que se ha conseguido un

interés, que puede durar lo que la velocidad con que estas páginas están escritas.

José García Nieto  
De la Real Academia Española  
*ABC*, 6 de enero de 1990

## *El algodón no engaña*

Dejando a un lado los libros primerizos que no han sido reciclados por su propio autor, la obra publicada por Javier Tomeo desde la aparición de *El castillo de la carta cifrada* (Anagrama, 1979) forma un bloque de notable coherencia y singularidad indiscutible, con características formales y visión del mundo inamovibles, aunque sometidas a leves variaciones siempre enriquecedoras. Nadie puede ya llamarse a engaño respecto a los libros de Tomeo, que son siempre el mismo libro sin volver nunca a ser el mismo gracias a ciertas modificaciones del esquema básico.

*El mayordomo miope* procede formalmente de *Amado monstruo* (Anagrama, 1985), pues consta de un solo diálogo narrado desde el punto de vista de uno de los interlocutores, que acota las intervenciones, las sitúa en su contexto y unifica el conjunto. Por el tema, sin embargo, la nueva novela de Tomeo recuerda la serie de las parábolas, desde *Preparativos de viaje* hasta *La ciudad de las palomas* (ambas en Anagrama, 1987 y 1989).

Así pues, este mayordomo que vuelve hacia nosotros su mirada miope engaña tan poco como el algodón y nos devuelve las preocupaciones esenciales y al estilo personal de un novelista poco dado a las incursiones que puedan alejarle de su propio territorio. Quienes busquen acción, realismo, sociología, costumbre o psico-

logía, mejor será que abran las páginas de otros libros, pues en éste no lo van a encontrar.

Pero los que estén interesados en una civilizada reflexión sobre lo incivilizados que somos todos, los que estén dispuestos a pensar amablemente en torno a lo que Freud llamó el «malestar de la cultura», prepárense a hincarle el diente a un tomito cuya brevedad oculta convenientemente un pensamiento que será todo lo intuitivo que se quiera, pero que también es inconformista, sincero y necesario en este momento de nuestra sociedad.

La excusa narrativa en esta ocasión viene dada por el retiro del mayordomo del superintendente de la ciudad Z., población, por cierto, dividida en dos por una empalizada que separa a los ciudadanos más supuestamente refinados de los cabileños, un grupo que parece estar degenerando hacia la animalidad en un proceso de evolución darviniana a la inversa. El superintendente llama a su lado al mayordomo para pedirle que aproveche ese momento para rendirle un gran servicio a su ciudad.

Convencido de que todo poder es abuso, Tomeo está magnífico en las escenas en las que el superintendente le impide usar las gafas a su cegato mayordomo, pues el sadismo aparece descarnado, brutal y sutil a un tiempo. Tomeo, sin embargo, es también un hombre convencido de que todo poder puede ser burlado, y está soberbio en esas otras escenas de vibrante justicia poética en las que el mayordomo recuerda ciertos amoríos de juventud.

Y para que no faltase ningún ingrediente de los que caracterizan la marca, hay una escena de costumbrismo sublimado que no tiene desperdicio. Me refiero a cierta *partie de campagne* distorsionada, con transistor y niño pesado incluidos, que los lectores observamos a través del ojo de una cámara de vídeo. Los cabileños resultan francamente grotescos, mas no por ello parecen mercedores de

empalizadas ni demás clases de castigo. Al fin y al cabo no son más que nosotros mismos vistos a través de un espejo que ni siquiera distorsiona tanto.

Enrique Murillo

*Diario* 16, 28 de noviembre de 1989

## *Un sentido último*

*El gallitigre* –tercera de las piezas que Javier Tomeo presenta en Planeta– supone una ruptura, un cambio, con respecto a las obsesiones del narrador aragonés; si en su obra anterior encontrábamos un registro cercano al del absurdo en el vacío, sin sentido final, en ésta entramos de lleno en los cimientos de una condición moral: ¿hay alguien detrás de nosotros, meras marionetas, que maneja los hilos, nos condiciona en las elecciones y nos obliga a seguir un camino pautado?

Sobre esa simple premisa –por otra parte muy socorrida en la literatura, ya casi un tópico–, Javier Tomeo construye una novela singular que indaga en los mecanismos de la creación (física y literaria): un novelista escribe una novela sobre un circo recién instalado en una pequeña ciudad, creando dos espacios, la realidad del creador y la ficción de los habitantes de la carpa, que se interrelacionan mientras intervienen directamente sobre el lector/espectador.

Elemento indispensable del circo, el payaso (identificación del autor y protagonista de la novela), desea encontrar un animal emblemático, totémico –nadie debe carecer de uno que lo represente en sus cualidades–; para dar con él, va interrogando a sus compañeros de pista, domadores, tramoyistas, equilibristas, que se muestran especialmente lúcidos y argumentan con una convicción poco frecuente. Así observa las virtudes del elefante, de la pantera,

del león, del cocodrilo, a través de historias fantasiosas, de tradición oral y escrita, que no consiguen asombrar al hacedor de risas. Una breve trama, apenas minúscula, que sostiene todo el aparato narrativo.

Existe entonces una superposición de planos, nada frecuente en la ficción anterior de Javier Tomeo que se movía en una sola dirección de principio a final: la materia literaria (el circo), lo metaliterario (el proceso de creación), la realidad y su ignoto soporte (el sentido de la narración). *El gallitigre* se deshace con cierta violencia de las claves habituales de Tomeo, básicamente idénticas en su puesta en escena –diálogo, continuidad entre tensiones de agudeza verbal– acercándose a una mayor complejidad, muy teatral en movimientos, con abundancia de personajes y delineando más lo narrativo. Enlaza, por otra parte, con uno de los mundos más queridos de Tomeo, el de los animales y su significado simbólico, del que mostró sus conocimientos en su *Bestiario*.

Innovación y tradición punteadas por esa reciente inquietud metafísica –rastreada en sus anteriores novelas, pero para nada tan expuesta– a lo largo de *El gallitigre*, un impulso más en la fecunda prosa de Javier Tomeo, desbordado en el precipitado y violento término de los protagonistas, que abandona en bastante medida el humor (como se advertía ya en *La ciudad de las palomas*) y se interroga por la razón última. «Podría decirse, sin embargo, que ese final, en cierto modo, le ha sido impuesto por alguien a quien el narrador ni siquiera conoce.»

Félix Romero

*Diario* 16, 1, de noviembre de 1990

## *Pájaros derrotados*

El imposible romance de una prostituta con un borracho; así de escueta es la trama argumental de esta última y recomendable novela de Javier Tomeo, *El crimen del cine Oriente*, que supone una nueva vuelta de tuerca a su singular trayectoria literaria. Inspirándose en un hecho de sangre ocurrido en una capital de provincia española, allá por los cincuenta, Tomeo se apropia de los dos personajes centrales del suceso dejando de lado la crónica negra del mismo –apto para toda suerte de tremendismos–, se limita a explorar la más inocente y perversa de las conjeturas a propósito del crimen. El resultado es una tragedia en tono coloquial, íntimo y jocoso, casi costumbrista. Lo cual tiene por efecto destacar más acusadamente la obscena fatalidad que preside los hechos.

En forma de monólogo, María, la protagonista del relato, una puta cuarentona que se juega acaso la última posibilidad de enderezar su vida, hace prolijo recuento de la cutre relación que, durante poco más de una semana, mantiene con Juan, el acomodador del cine Oriente, un tipejo malcarado y envilecido que, al igual que ella, sobrevive entre las ruinas de sí mismo. Pese a la buena voluntad de María, dicha relación no llega a ser más que un sórdido tráfico de humores y apetitos, de bruscos ademanes y caricias, dominada siempre por las urgencias de carnalidad resignada a la

mediocre satisfacción de sus instintos, por los despechos de una sentimentalidad continuamente traicionada.

Aun tratándose, como suele ocurrir en las novelas de Tomeo, de una novela esencialmente dialogada, las palabras que los personajes intercambian entre sí nunca entrañan comunicación real, antes actúan los *ruidos* que los cuerpos no cesan de producir (al dormirse, al amarse, al digerir... se trata casi de una novela de una casi pornográfica ordinariez). O más exactamente, como sonidos de animales –rugidos, bramidos, quejidos– que delatan una atroz soledad.

Hay un hermoso pasaje en que esto aparece expresado elocuentemente. Desde su ventana, María coquetea a distancia con el portero de noche de una fábrica cercana. En cierto momento, empieza a silbar para llamar su atención. El portero le responde de igual forma, y así pasan los dos un buen rato, silbándose recíprocamente: «Con aquellos silbidos nos estuvimos diciendo bastantes cosas, pero nadie hubiera podido saber qué cosas eran ésas, entre otras razones porque tampoco lo sabíamos nosotros. Da un poco de risa pensarlo, pero hoy creo que aquella noche el portero y yo fuimos como dos pájaros intercambiando mensajes de soledad».

La inquietante anomalía que suele caracterizar a los diálogos de Tomeo, la tensión que los recorre, también –conviene subrayarlo– su notable comicidad, son producto de esta radical incomunicabilidad de sus interlocutores. En tanto que el poderoso, casi agobiante, erotismo que –como aquí– tan frecuentemente emanan obedece, por lo mismo, a que, es su impotencia, las palabras cargan de esa inmediatez que los cuerpos sólo obtienen mediante la violencia o el acto sexual.

Como sea, el resultado es esa dimensión casi gestual de los diálogos, que tanto ha influido en la fortuna obtenida por las novelas

de Tomeo en el teatro. Aunque de nuevo debe hacerse constar que el arte de Tomeo es esencialmente narrativo. Que su arte consiste, precisamente, en desarrollar siempre esos diálogos desde la perspectiva de un narrador que da cuenta de los mismos, haciendo sus propias conjeturas sobre las palabras del interlocutor, e introduciendo así un poderoso elemento de distorsión.

Una vez más es ese narrador la creación más portentosa de Tomeo. Y más que nunca aquí, en donde asombra el decoro con que maneja una voz femenina llena de complicados matices. Si se hace caso omiso de la macabra anécdota que da lugar al relato, y que se endosa del mismo de un modo más bien torpe (lo que deriva sin duda del escaso interés que el autor siente por ella), se advertirá que Tomeo ha dado un paso sustancial al despojar a sus personajes, como a la situación en que se encuentran, de la excentricidad que en otras ocasiones los caracteriza. Ésta es una historia de personas vulgares, o mejor dicho: que se quieren vulgares, «pero que por mucho que se empeñen no pueden serlo». Y es esta abrumadora derrota la que pone de relieve, con más crudeza que nunca, el carácter monstruoso de la realidad misma.

Ignacio Echevarría

*El País*, 30 de septiembre de 1995

## *El Napoleón que llevamos dentro*

Javier Tomeo prosigue su tarea de representar la naturaleza humana en su estado más puro. No en su estado de pureza, que no la tiene, sino en su devenir recurrente de alienación, estupidez o extrema soledad. Tomeo ha organizado su narrativa con un lenguaje refractario a la autocomplacencia. El placer de leerlo estriba en esa desnudez de recursos retóricos. Y así se ha fabricado su propia retórica. Es el placer de lo justo, de lo radicalmente necesario. Tenemos que poner mucha atención en lo que dicen sus personajes, no en dónde lo dicen. Y en cómo lo dicen también hay que reparar, porque en esa instancia disfrutaremos con el sello de su escritura. Atención, pues, y oído. Cuando en una novela suya encontramos un espacio o un tramo de tiempo reconocible, como sucede excepcionalmente por ejemplo en *Máquinas voladoras* o *La ciudad de las palomas*, esos elementos tienen la función de un mensaje más escondido, nos sirven como metáforas o símbolos.

En *Napoleón VII*, asistimos a una operación más compleja, más rica en interpretaciones que la que indica su aparente sencillez discursiva. En una primera aproximación diríamos que estamos ante la narración de un delirio. Hilario, un jubilado entregado a todo lo que se escriba sobre Bonaparte, se cree el mismísimo emperador. Aquí al escritor aragonés no le importa que recordemos un fundamento cervantino. Hilario se hincha de lecturas napoleónicas y

como resultado tenemos a un Napoleón en miniatura. Pero esto resulta demasiado fácil, para el lector y, por supuesto, para el mismo Tomeo. El autor de *El castillo de la carta cifrada* ha leído tantos libros sobre Napoleón como el mismo personaje que construye. Y mientras Hilario se cree dirigiendo a sus soldados a grandes empresas históricas, Tomeo nos desliza su propia *biografía* sobre el emperador. Así sabemos que el emperador gustaba de Corneille, que se extasiaba mirando las nubes y que su plato favorito era el pollo con ajo y aceite. Y que su sapiencia matemática, aparte de servirle probablemente para calcular la trayectoria de un proyectil, también la sabía usar para prometer fríamente los muertos exactos que iban a producirse en una próxima y patriótica batalla. Y así también, detrás del narrador omnisciente de esta novela, encontramos al mismo Tomeo dirigiendo los hilos de su relato, haciendo que Hilario no sea un delirante cualquiera, sino un verdadero creador de voces, de Murat, Josefina, Bourraine, un lastimoso representante de nuestros días que tiene que hacer algo decisivo en su vida para que alguien sepa que existe, ya que parece que ni siendo Napoleón sirva para mucho.

Me ha gustado esta novela y me ha gustado mucho. Creo que nos dice que tengamos cuidado con el Napoleón que llevamos dentro. Y es posible que también nos diga que a veces no tenemos más remedio que creernos un patético emperador. Ya lo dijo Lacan: «Un loco es alguien que se protege de la locura del mundo».

J. Ernesto Ayala-Dip  
*El País*, 20 de marzo de 1999

## *Las piezas de un mundo absurdo*

Aunque en otras ocasiones me he referido ya a varios de los excelentes libros de Javier Tomeo quiero destacar este nuevo (*Los nuevos inquisidores*), porque se trata de su mejor antología de cuentos, que además, pese a no ser del todo nuevos, es quizás la mejor de las introducciones a su literatura, una de las más poderosas de las letras españolas de nuestro tiempo. Y hay algo más: para empezar pese al ritmo casi inexorablemente anual de sus publicaciones –cuarenta libros en apenas medio siglo, más o menos–, Tomeo escribe mucho más y casi sin parar. Nutre con sus cuentos y artículos, que muchas veces son lo mismo o lo parecen, numerosas publicaciones de todo tipo que en ocasiones recoge después en libros y otras no; de ahí la importancia de esta antología, que si bien toma relatos de libros anteriores también presenta otros muchos completamente nuevos, y alcanza su representatividad merced a sus temas más que a sus estilos, pues Tomeo, que no se parece a nadie, no se presenta nunca como un «estilista» propiamente dicho, siempre lo disfraza por debajo mismo de su texto, oculto por lo falsamente sencillo de su estilo. En él se cumple a la perfección la clásica definición de que el estilo no es solamente la escritura sino el hombre.

Así las cosas, este Tomeo siempre oculto o enmascarado de sí mismo nos ofrece siempre tal variedad y diversidad de temas que rechaza desde dentro toda posible monotonía, toda hipotética acusación de repetitivo que pueda lanzarse contra él. No hay dos croquetas iguales cuando son buenas –fue una de las acusaciones que se le lanzaron– pues toda calidad es siempre singular y la excelencia implica lo particular.

Se suele hablar en función de esta originalidad de extrañas influencias anteriores, Kafka, Charlot, Buñuel, Buster Keaton o Woody Allen, pero yo creo también en alguno de sus antípodas, como André Malraux, que al menos dijo aquello de que «todo pensamiento que se piensa hasta el final desemboca en el absurdo», lo cual justificaba su agnosticismo, mientras que en el de Tomeo da paso a una ironía feroz que lo arrasa todo sin aparentarlo, a un relativismo global que le permite jugar con todo criticándolo desde su interior. Pues luego, una vez establecida la situación inicial, esto es, el punto de partida que lo desencadena todo, le basta seguir «lite-ralmente» su discurso para darle la vuelta al sentido –o a los sentidos– que muchas veces se vuelven del revés de manera tan disimulada como quien nunca ha roto un plato.

También he dicho otras veces que la excelencia de Tomeo reside sobre todo en sus principios, que son espectaculares (discretamente), más que en sus finales, que suelen ser «abiertos» en la mayoría de las ocasiones, o al menos con más frecuencia de la debida, pues acostumbra a dejar sin resolver la mayor parte de sus novelas, que por eso resultan por lo general breves, aunque también alcanza en estas dimensiones lo magistral, como en *El castillo de la carta cifrada* y *Amado monstruo*, perfectamente cerradas en sus (falsas) aperturas. Y de ahí también que su maestría se esconda mejor en esas formas breves de los relatos, que aquí por ejemplo

se despliegan con tal dominio que sirven como la mejor introducción a su obra entera. En cierta medida, no es la primera vez que publica libros de cuentos, reunidos por su forma (*Historias mínimas*), por su tema (*Problemas oculares*), su moral (*Cuentos perversos*), su simbolismo (*Zoopatías y zoofilias*) y así sucesivamente, pero sí debo decir que se trata en estos *Los nuevos inquisidores* de una mayor representatividad, y que me gustaría saber quién ha sido el responsable de esta excelente edición para anotarle en su haber como un mérito que le corresponde.

Por último, el hecho que desde el principio Javier Tomeo haya optado por un camino excéntrico, más irrealista que antirrealista, no le ha convertido nunca en idealista o descomprometido, ni mucho menos. Trata de problemas de hoy, de nuestra misma sociedad actual, de ahora y de siempre, políticos, morales, costumbristas y eróticos, con una soltura rayana siempre con la sencillez, traspasada por el humor, la fantasía y la más terrible ferocidad que pueda imaginarse. Todas sus historias tienen más de un sentido, la mayor parte de las veces dos, y otras muchas algunas más. Por debajo de una terrestre literalidad fantástica y humorística hay siempre un subterráneo manantial de un simbolismo oculto manifiesto que todo lo atraviesa y fecunda hasta la exasperación, contra todo nacionalismo, autonomismo, machismo y feminismo, contra toda dictadura real, o escondida, todo tópico, todo falso idealismo, todo prejuicio, los medios de comunicación (sobre todo la televisión), una defensa de nuestra animalidad y una apología perpetua de la monstruosidad de los seres humanos, desde lo que llamamos incomunicación total en la que todos estamos sumidos. Instintivo, personal, inalterable, realista y fantástico, simbólico y paródico, lineal, vertiginoso, humorístico,

trágico, sencillo, tierno, siempre transparente, tosco y amable, nos cuenta que quizá sabe comunicar algo más que todos los demás, que así seguimos siendo sus deudores y le damos gracias por ello.

Rafael Conte

*El País*, 26 de junio de 2004





*Imatges de l'homenatge / Imágenes del homenaje: Col·legi de Periodistes de Catalunya, Enrique Badosa, Javier Tomeo, Joan de Sagarra, Carlos Cañeque, Nora Catelli, Juan Antoni Masoliver Ródenas.*

## CUADERNOS DE ESTUDIO Y CULTURA

### **1. Luis Romero: 40 años de literatura**

Julio Aróstegui, José Corredor-Matheos, Jean-Jacques Fleury, Luis T. González del Valle, Joaquín Marco, Ignasi Riera, Manuel Serrat Crespo.

### **2. Balance de cinco años de vigencia de la Ley de Propiedad Intelectual**

Enrique de Aresti, Jordi Calsamiglia, Eduardo Calvo, Alexandre Casademunt, Roc Fuentes, Federico Ibáñez, Vicenç Llorca, Ferran Mascarell, Pau Miserachs, Juan Mollá, Guillermo Orozco, Francisco Rivero, Alfonso de Salas.

### **3. Seminario Abierto de Literatura (Pablo García Baena, Carlos Edmundo de Ory, María Victoria Atencia)**

Neus Aguado, Ángel Crespo, Jaume Pont, Adolfo Sotelo.

### **4. Juan Ramón Masoliver: 60 años de creación, crítica y traducción literarias**

Laureano Bonet, Valentí Gómez i Oliver, Juan Antonio Masoliver Ródenas, Joaquim Molas, Teresa Navarro, Joan Perucho.

### **5. En torno a la obra de Ángel Crespo**

Josep Maria Balcells, Bruna Cinti, José Corredor-Matheos, Didier Coste, Bruno Rosada, Joaquim Sala-Sanahuja, Andrés Sánchez Robayna.

### **6. El universo literario de Ana María Matute**

José Agustín Goytisolo, Kjell A. Johansson, Oriol Pi de Cabanyes, Esther Tusquets.

### **7. Las tradiciones literarias**

Neus Aguado, Vicenç Altaió, Carmen Borja, Antoni Clapés, Josefa Contijoch, Carles Hac Mor, Rodolfo Häsler, Feliu Formosa, Pilar Gómez Bedate, Rosa Lentini, Joaquim Sala-Sanahuja, Víctor Sunyol.

### **8. Manuel de Seabra (Liaj multaj**

*patrioj, Sus muchas patrias, Les seves moltes pàtries, As suas muitas pátrias)*  
Dimitër Ángelov, August Bover i Font, Basilio Losada, Herbert Mayer, Eduardo Mayone Dias.

### **9-10. Pervivencia de los libros sagrados**

José Antonio Antón Pacheco, Victoria Cirlot, Francisco Fortuny, Claudio Gancho, Clara Janés, Miquel de Palol.

### **Creatividad y literatura:**

#### **una perspectiva interdisciplinar**

Ramon Castán, José Corredor-Matheos, Miquel de Palol, Albert Ribas, Rosa Sender, Jorge Wagensberg.

### **11. Homenaje a Carmen Kurtz (1911-1999)**

Javier García Sánchez, Pere Gimferrer, Ana María Moix, Assumpta Roura, Montserrat Sarto, Maruja Torres, Josep Vallverdú.

### **12. La traducción,**

#### **un puente para la diversidad**

Ricardo Campa, Paola Capriolo, Ingeborg Harms, Elisabeth Helms, Kary Kemény, Petr Koutný, José Antonio Marina, Francine Mendelaar, Olivia de Miguel, Frans Oosterholt, Daniel Pennac, Ángel Luis Pujante, Edmond Raillard, Manuel Serrat Crespo, Martine Silber, Boyd Tonkin, Fernando Valls, Gareth Walters, Beth Yahp.

### **13. Homenaje a Enrique Badosa**

Ramón Andrés, Luisa Cotoner, José Luis Giménez-Frontín, Esteban Padrós de Palacios, Carme Riera.

### **14. Homenaje a Víctor Mora**

Enric Bastardes, José Luis Giménez-Frontín, Josep Maria Huertas, Esteban Padrós de Palacios, Maria Lluïsa Pazos, Ignasi Riera.

**15. Homenaje a Francisco Candel**  
David Castillo, Rai Ferrer, Eugeni Giral,  
Josep Maria Huertas, Maria Lluïsa  
Pazos, Francesc Rodon.

**16. Homenaje a Sebastià Juan Arbó**  
Félix de Azúa, Josep Maria Castellet,  
Eduardo Mendoza, Joaquim Molas.

**17. Tres maestros andaluces de la poesía: Alfonso Canales, Manuel Mantero, Rafael Montesinos**  
José Ángel Cilleruelo, José Corredor-  
Matheos, Pilar Gómez Bedate.

**18. III Jornadas Poéticas de la ACEC**  
Sam Abrams, Sebastià Alzamora,  
Francesco Ardolino, Hèctor Bofill,  
Guillermo Carnero, Enric Casasses,  
Mariana Colomer, Manuel Forcano,  
Pilar Gómez Bedate, Valentí Gómez i  
Oliver, Joan Margarit, José María Micó,  
Víctor Obiols, Marta Pessarrodona,  
Marina Pino, Susanna Rafart, José  
Francisco Ruiz Casanova, Iván Tubau,  
Jorge Urrutia, Carlos Vitale, Esther  
Zarraluki.

**19. IV Jornades Poètiques de l'ACEC /  
IV Jornadas Poéticas de la ACEC**  
Joan Elies Adell, Dante Bertini, Hèctor  
Bofill, Carmen Borja, Antoni Clapés,  
Meritxell Cucurella-Jorba, Bartomeu  
Fiol, Sergio Gaspar, David Jou, Rosa  
Lentini, Daniel Najmías, Cristina Peri  
Rossi, Míriam Reyes, José Ramón  
Ripoll, Màrius Sampere, Alberto  
Tugues, Jordi Virallonga.

**20. Salvador Pàmiker: Homenatge /  
Homenaje**  
José Corredor-Matheos, Jorge Herralde,  
Beatriz de Moura, José Luis Oller-Ariño,  
Xavier Rubert de Ventós, Iván Tubau.

**21&22. La violència de gènere a la  
literatura i les arts / La violencia de  
género en la literatura y las artes**  
Manuel Baldiz, Lucía D'Angelo, Manuel  
Delgado, León Febres-Cordero, Natalia  
Fernández Díaz, Sabel Gabaldón, José  
Luis Giménez-Frontín, José Monseny,  
Cristina Peri Rossi, Marta Pessarrodona,  
Marie-Claire Uberquoi, Javier Urra.

**23. IV Centenari Quixot /  
IV Centenario Quijote**  
José Luis Giménez-Frontín, José María  
Micó, Carme Riera, Antonio Tello.

**24. V Jornades Poètiques de l'ACEC /  
V Jornadas Poéticas de la ACEC**  
Montserrat Abelló, Anna Aguilar-Amat,  
Sebastià Alzamora, Ana Becciú, José  
Ángel Cilleruelo, Carles Duarte,  
Federico Gallego Ripoll, Carles Hac  
Mor, Clara Janés, Mario Lucarda,  
Antonio Méndez Rubio, Ponç Pons,  
Antoni Puigverd, Manuel Rico, Paolo  
Ruffilli, Rolando Sánchez Mejías, Teresa  
Shaw, Julia Uceda.

---

*Consulteu en la secretaria de l'ACEC  
sobre la disponibilitat d'exemplars dels  
números no exhaurits. / Consulte en la  
secretaría de la ACEC sobre la disponi-  
bilidad de ejemplares de los números no  
agotados.*

[www.acec-web.org](http://www.acec-web.org)  
[secretaria@acec-web.org](mailto:secretaria@acec-web.org)

