

FUNCIÓN NARRATIVA DE LA AUSENCIA DE EXORDIO EN *EL CAZADOR DE LEONES* DE JAVIER TOMELO

Ramón ACÍN FANLO
IES Grande Covián (Zaragoza)

Si la ausencia de un preámbulo inicial anunciando el conjunto de la historia por venir suele ser una circunstancia habitual en la narrativa de Javier Tomeo, en *El cazador de leones*¹ tal ausencia es llevada al extremo y, sobre todo desde el punto de vista estructural y temático, es utilizada a conciencia y en grado sumo. La novela, nada más comenzar, queda reducida al monólogo de Armando Duvalier, protagonista solitario y única alma vital de la historia narrada. Sucede así tras el inciso de un tímido narrador que despacha su función con la sorprendente brevedad de una frase («—dice el hombre, apenas le *parece escuchar* al otro lado del teléfono la voz de la mujer—» [9]); una frase, única y escueta, que, para mayor diafanidad, va entre guiones.

Ante esta falta de exordio parece claro que la pretensión del autor es conducir a sus lectores, con rapidez, hasta el meollo de aquello que le inquieta y que desea acabar contando. Sin embargo, desde el mismo inicio de la historia narrada, el autor también muestra su afán por colocar a esos mismos lectores en el permanente y caudaloso —tal vez, incluso hasta sedante— fluir de las palabras. Más todavía: parece que el autor tan solo está interesado en que se navegue y se viva en las palabras, mecidos por el ruido envolvente de los sonidos, al igual que le sucede al fantasioso, solitario, confuso y, a la vez, cotidiano protagonista de la novela. Tal vez de esta forma la existencia —o, mejor, la corrosiva acidez que destila la existencia— pueda aparecer como algo más llevadero y, tal vez, esta sea sentida y vivida de forma más soportable.

¹ Barcelona, Anagrama, 1987. Todas las citas de la novela corresponden a esta edición, de la que en adelante se dan únicamente las páginas entre paréntesis. Las cursivas en las citas son nuestras.

Se presenta *El cazador de leones* como la mayoría de las novelas de Tomeo: aflorando el dramatismo que le va a marcar y a caracterizar desde el mismo comienzo; un dramatismo que, a la vez, es el elemento clave y generador de la obra,² por lo que el resto de la historia acaba convertida en un tozudo circunvalar sobre la misma problemática, que, por supuesto, deviene en central. Una problemática a la que, indudablemente, se le irán adhiriendo otras más durante la travesía lectora, dotando de enjundia y densidad al conjunto. Es decir, en *El cazador de leones* el dramatismo está servido desde la primera frase, aunque, en apariencia, a los ojos del lector, se muestre primero recubierto y hasta oculto debido a la pantalla impuesta por insistentes fuegos de artificio que, con cadencia muy medida, van surgiendo desde la avalancha de las palabras. Únicamente al final, después de mucha traca y de un prolongado arco iris lingüístico, la realidad brillará en toda su dimensión, única e intensa, tal cual es.

A este ejercicio de retardación permanente y, a veces, de ocultamiento responde la idea básica y el esquema estructural de *El cazador de leones*. Y, por supuesto, la anécdota en la que ambos se sustentan. Una anécdota pronta a la bifurcación mientras navega entre palabras. Bifurcación múltiple que ya es típica en la narrativa del aragonés —además de inesperada, en ocasiones— y que, en la novela que nos ocupa, conlleva, por añadidura, la respuesta o el acomodo de principios muy sólidos en Tomeo, tal como se evidencia en algunos fragmentos, llenos de explicación incluso estructural:

Cada número encierra dentro de sí una *multitud de mundos* y cada uno de esos mundos puede *fragmentarse* a su vez en otros cincuenta mil mundos distintos, y así sucesivamente.³ (63)

Los hombres deben explotar sus conciencias, *ampliarlas, aumentarlas, estirarlas*, cualquier cosa antes que permitir que continúen sometidas a un esterilizador proceso de objetivación. (70)

² Este dramatismo, en primera instancia, suele descansar en un esquema de diálogo, el eje dialéctico más habitual en las novelas de Tomeo. Un esquema que contiene en sí mismo el conflicto, la lucha, el enfrentamiento entre dos sujetos y, en consecuencia, el conjunto de procesos donde queda patente tanto el ente de dominación como el dominado. Cuando lo anterior no sucede, o cuando no parece suceder así —es el caso de *El cazador de leones*—, entra en juego el uso de subterfugios que dotan de la corporeidad y de la verosimilitud necesarias: el teléfono constituye un magnífico ejemplo.

³ La importancia dada a los números en el universo narrativo creado por el aragonés y su capacidad de fragmentación y ampliación con respecto a la realidad inicial vienen de lejos. Se remite como punto de partida a *El cazador*, publicada en 1967 (2ª ed., Zaragoza, Mira, 1993), donde los juegos matemáticos con funciones diversas —evasión, duda, ampliación, etcétera— constituyen elementos claves, sirviendo además como factores de unión o como elementos de la clara intertextualidad que se observa entre todas las novelas de Tomeo (véase mi ensayo *Aproximación a la narrativa de Javier Tomeo. Simulación, intertextualidad e interdiscursividad en las primeras novelas del autor*, Huesca, IEA, 2000).

El cazador de leones incide también en el misterio agazapado detrás de los números, cuyos posibles mundos van abriendo continuamente espaldas a la ensoñación (pp. 59, 63, 67, 68...) que llevan a realidades ubicadas incluso más allá de la objetividad, es decir, a «un paisaje repleto de posibilidades y sugerencias» (60), tal como afirma el protagonista en la novela.

Nadie puede dudar de que las personas somos números dentro de un grupo⁴ o de que la adición de individuos conforma la colectividad. Gracias a ello, esta colectividad puede ofrecer como resultado una radiografía de conjunto que, obviando y ocultando el detalle, permite generalizar y homogeneizar. Sin embargo, la generalización y la homogeneización, tan habituales en sociedad, acaban siendo un producto *ideal*, con muy poca conexión con la verdadera *realidad*. Acaban siendo la visión superficial que, a la postre, ahoga al individuo porque proporciona una observación únicamente posible desde la apariencia y en su apariencia. El choque entre el *ser* y el *parecer* subyace, por tanto, en la base de las anécdotas que configuran el fundamento de las historias narrativas de Tomeo y, en concreto, la que da existencia a la novela que comentamos. El «parece escuchar» (9) del brevísimo inciso ejecutado por el narrador adquiere sentido.

Las citas precedentes matizan con claridad que el autor va en tal dirección —remito a las ideas que se remarcan en la cursiva—, además de dejar asimismo patente la idea eje o el esquema estructural que las alienta y les insufla vida: las novelas de Tomeo, y en este caso *El cazador de leones*, parten de la anécdota —momento puntual y concreto, a la vez que aparente y superficial— para fragmentarse en mil pedazos, explorándolos, ampliándolos, estirándolos hasta la saciedad, y huir con ello de la temida esterilización que supone la objetivación homogeneizadora y generalizadora. Este proceso bifurcador, dentro de una exploración de tipo comunicativo de la palabra, únicamente puede descansar en el poder de perspectiva múltiple que esta posee.⁵ Por eso, Armando Duvalier vive las palabras. Y, por eso, desde el inicio mismo de la novela es él el que toma las riendas, ahogando al posible narrador, que es quien previamente debería haber dibujado la escena y las circunstancias más significativas y envolventes.

Al autor —como al protagonista clave de la novela—, aunque no lo parezca, apenas le interesan las trivialidades del entorno circunstancial, porque lo que de verdad le atrae es la densidad y el pluralismo de los mundos encerrados y ocultos dentro del *número* que Armando Duvalier conforma en *El cazador de leones*. Y a su búsqueda, casi de forma desahogada, se lanza desde el comienzo de la obra gracias al subterfugio de una interminable perorata, asentada en el hecho, cuando menos verosímil, del uso del teléfono, utensilio que permite presuponer y crear la fantasía de la presencia de un interlocutor —sensación de diálogo—. Asistimos así a la revelación

⁴ Piénsese en la ordenación social y administrativa, donde el número es insustituible —en expedientes, en tarjetas de identificación...—. Pero, dejando a un lado particularizaciones concretas, no debe olvidarse que este está totalmente presente en nuestra misma ordenación personal, tanto individual como del mundo, siendo su uso cotidiano y continuo frente al caos, la confusión... El número, sin alma, actúa como distintivo, es el agente de la individualización identificadora y a la vez es, junto a la palabra, lo que fundamenta la base de la comunicación.

⁵ En *El cazador de leones* ese perspectivismo se halla meridianamente expuesto en la significativa acumulación de nombres que Armando Duvalier otorga a su invisible y callada —también paciente— receptora, que hace posible la presencia de un interlocutor.

sistemática de lo que Armando Duvalier piensa y dice, aunque tal vez pueda ser tan solo pura mascarada. El arco de la perspectiva está abierto. Todo cabe. Desde la posibilidad de un divertimento para un ser solitario que mata el tiempo con llamadas telefónicas, hasta la *catarsis* de ese mismo ser solitario recorriendo el territorio de su cotidianidad más insólita pero no por ello imposible. Al menos, si esta se observa desde la tragedia del aislamiento. En suma, la realidad cotidiana asentada en la paradoja.

El escaso interés de un presente puntual deja así paso a la bifurcación en dos direcciones básicas que, a su vez, pueden fragmentarse y fragmentarse de nuevo en otras muchas: pasado y futuro caminarán a lomos de memoria e imaginación, construyendo y dotando de sentido a las nuevas realidades que puedan ir surgiendo a lo largo de la historia narrativa. El tiempo acaba conformándose como el quicio básico: si algo somos los humanos, ese algo se reduce a tiempo. Pero un tiempo que se vive en el instante, acotado y definido por la memoria (evocación) y por la imaginación (creación). Circunstancia que permite diferenciar, con claridad, la esencia e intensidad habidas entre cronología y vivencia.⁶

Ante esta diferenciación es comprensible la prisa del autor por dotar y dar protagonismo a Armando Duvalier y también la esquiva y mínima presencia de un fugaz narrador. Lo que cuenta es explorar la conciencia, se cuente o no con interlocutor.⁷ Y a esta prisa se entrega *El cazador de leones*, haciendo que su protagonista bucee por el inmenso mosaico de la posible realidad, donde el recurso de la imaginación es vital a la hora de enfrentarse a la existencia y a su comprensión. Porque de eso se trata: de entender la existencia.

Bajo la cotidianidad más común, bajo la mayor trivialidad pueden ocultarse auténticas tragedias o tragedias que, al menos, lo son para quienes tienen la mala suerte de padecerlas. Y ante este padecimiento, cuando es intenso e insufrible —o sea, por lo general, siempre—, apenas existen salidas cauterizadoras, salvo, claro está, la salida total y definitiva que encarna la muerte como fin de toda existencia. *El cazador de leones* propone una apuesta diferente porque busca refugio en otras posibilidades totalmente alejadas de la no-existencia. La desesperanza y el sufrimiento, a pesar del sinsentido, empujan a Armando Duvalier hacia el diván del psiquiatra; es decir, a refugiarse en el océano inagotable de la retórica que acaba dando cuerpo y vida a la

⁶ Aunque en las formas coincidan —las cien páginas de la novela podrían fácilmente configurar el trasunto cronológico de una larga llamada telefónica—, la sensación es del todo diferente: la intensidad de lo vivido supera con creces, desde el punto de vista de cualquier lector, la sensación cronológica del tiempo transcurrido. Es más, el recuerdo de la cronología se difumina ante la potencia de lo vivencial.

⁷ Los silencios y los puntos suspensivos —además de las interrogaciones y los modismos reiterativos referenciales— dejan entrever la existencia de un interlocutor al otro lado del teléfono. Y, también, sus posibles comentarios como respuesta lógica a cada disparo verborreico de Armando Duvalier. Exista en carne y hueso o sea simple creación del fogoso protagonista da lo mismo. El teléfono crea la verosimilitud comunicativa y, por tanto, la fluencia de palabras en las que navega, habita y vive —soñando o no— el protagonista.

novela y a quien la protagoniza. Y con esa retórica y en esa retórica se vive, momentáneamente tal vez. Pero se vive, por lo menos, atenuando los miedos que acechan, aminorando la soledad que roe y carcome y dulcificando la amargura del tiempo. Armando Duvalier, un hombre ya tallado e inutilizado a lo que parece para la acción, echa mano de la palabra y con ella edifica una realidad salvadora. Edifica *su* realidad. De esta forma consigue cubrir de momento —o explicarse— las necesidades más perentorias. El resultado podrá ser un edulcorado artificio, una evasión puntual, una suprarrealidad pasajera..., pero siempre supone la salvación —se repite: tal vez momentánea e, incluso, breve— de una existencia que se siente angustiada y cruel. La estrategia es tan vieja como la misma vida y como la misma literatura. Y responde a la inevitable necesidad de dialogar,⁸ evitando asumir así el difícil cáliz de la soledad y de la incomunicación; cáliz al que tenderá Armando Duvalier y que tanto caracteriza a la gran mayoría de los personajes creados por el aragonés. Al tiempo esta estrategia responde también a una innegable necesidad de confesión o de descargo de conciencia,⁹ confirmada, de tanto en tanto, mientras se lleva a cabo el avance lector de esta u otras obras de Javier Tomeo.

Ahora bien, para llegar a edificar este diálogo evasivo o explicativo, esta confesión o ese descargo de conciencia, Tomeo parte habitualmente de un anclaje realista, cotidiano. Nunca, en sus novelas, la avenida de las palabras surge de la nada ni descansa en la improvisación. En cada ocasión existe una circunstancia, mínima y celular, que ejerce el papel de comienzo que, después, deviene en impensada, monumental y trabajada arquitectura lingüística. Tomeo se sirve de lo anecdótico o de algo, en apariencia, modesto e, incluso, sin valor alguno para desencadenar la torrencialidad de una retórica con la que poder sobrellevar la vida o, yendo más lejos, comprenderla en parte. En lo insignificante se esconde la trascendencia o, de no ser la trascendencia plena, sí, al menos, la posibilidad de esta, capaz de proyectar una luz acerca de la condición humana, que, en el fondo, es lo que preocupa al autor.

En el comienzo de las novelas de Tomeo la anécdota insignificante y mínima actúa como motor narrativo,¹⁰ llevando, a través del tiempo —un antes y un después, por lo general—, hasta su vivencia y a su vivencia.

⁸ «[...] le confieso que, en el fondo, ni siquiera aspiro a que me comprenda. No pretendo tanto. *Tengo suficiente con saber que, por lo menos, me está escuchando*. Sí, sí, no se sorprenda, pero me basta con saber que ahora mismo, en algún lugar misterioso de esta ciudad en la que la gente ya no se reconoce, un adorable personajillo está al otro lado del teléfono» (19-20).

⁹ José-Carlos Mainer lanza la pregunta de si no hay algo del «¿... Camus que construyó en *La Chute* la epopeya de la confesión oral sin destinatario ni sentido?» (*Diario 16*, 31 de octubre de 1987). El carácter retórico resulta obvio: la comparación de un trascendental Camus frente a la sencillez de un Tomeo más bien humorístico y surreal. Sin embargo, interesa el concepto de «confesión». El teléfono rompe artificioosamente la falta de destinatario, pero el sinsentido pervive y la oralidad fluye del tono conversacional, apoyado, por ejemplo, con el uso de refranes, modismos y similares.

¹⁰ Véanse, para mayor detalle en lo relativo a su funcionamiento y función en el conjunto de las novelas del aragonés, mis libros *Los dedos de la mano* (Zaragoza, Mira, 1992, pp. 15-17) y *Aproximación a la narrativa de Javier Tomeo*, ya citado (pp. 69-90).

En *El cazador de leones* la llamada telefónica que abre —y, por supuesto, cierra— la novela configura lo esencial de la anécdota, pero, al mismo tiempo, supone también el anclaje de la realidad física y la sensación tangible de la circunstancia concreta. El hecho físico en sí de la llamada proporciona un antes y un después del que tirar del hilo y, en consecuencia, acciona la posibilidad de la bifurcación continua e inacabable, tan propia al quicio técnico y estructural del universo creativo del aragonés. Una vez marcados los números en el aparato de teléfono, tal como matiza, tan brevemente, el fugaz narrador —«apenas le *parece escuchar* al otro lado del teléfono la voz de la mujer»—, la comunicación puede darse. Y a ella responderán las noventa y cinco páginas siguientes de la novela. Aunque esta no llegue a ninguna parte. Después de noventa y dos páginas de la cháchara de Armando Duvalier con su callada interlocutora —desde el punto de vista de la novela sería más acertado hablar de *respuestas omitidas*—, la novela acaba como empezó, cerrando en falso una pregunta retórica. ¿Hay mayor conocimiento entre Armando y Nicolasa, suponiendo que este sea su nombre?, ¿alguno de ellos ha conseguido salir de su aislamiento y soledad?, ¿ha habido conexión entre emisor y receptor?... Aún más: ¿ha existido, de verdad, la llamada telefónica?, ¿existe Nicolasa?

No obstante, previamente interesa observar el uso dado al verbo *parecer* apuntado por el narrador en la fugacidad de tan significativo exordio. E interesa observarlo porque introduce una llamada a la incertidumbre que ya no dejará de aletear en toda la historia. Y, asimismo, porque con ella se da entrada a la posibilidad del contraste, de la posible negación o falsedad de todo cuanto se dice y afirma. *Parece escuchar* no es lo mismo que *escucha* y, por tanto, el diálogo inherente a una llamada telefónica, que presupone en sí misma la presencia de un interlocutor, puede derivar en simple monólogo; en consecuencia, la mujer receptora, tan inconcreta y sin nombre —no se olvide el valor del perspectivismo lingüístico que atesora—, puede llegar a no poseer existencia. El diálogo devendría así en descargo de conciencia y la mujer en la *creación* de una realidad sobre la que acomodar el río de palabras con las que explicarse la existencia a la vez que ofrecen la posibilidad de evadirse de su crudeza.

Sobre esta trama mínima, aparentemente sencilla y, sin embargo, plural, se van depositando materiales diversos y de manera muy continua. Es, pues, una anécdota que se asienta en la conjetura y que se llena de conjeturas, creciendo en interés tanto por lo que se deriva de la fragmentación a la que se entrega (nuevos supuestos y materiales) como en lo que se infiere de su posible falsedad, taimadamente anunciada en el mencionado verbo *parecer*. Llegados a este punto y dando un salto más en el vacío, incluso podría preguntarse sobre la existencia misma del protagonista, puesto que él mismo duda cuando llega a decir que es «una especie de *fantasma* que se ha colado de rondón en la intimidad» (54) de la casa de Nicolasa.

Por otra parte, tampoco debe olvidarse que se trata de una anécdota tendente hacia el devenir, apoyada en futuribles —capacidad de creación— y que, cuando

se refugia en el pasado, en la memoria, aunque sea de forma momentánea, debido al carácter recreador de la evocación, en gran medida tiende a poseer dosis de creación. Futuribles y sueños, recreación de la memoria e imaginación conforman de raíz al Armando Duvalier de *El cazador de leones*, quien, de tanto en tanto, confiesa su total entrega a tales actividades.¹¹

¿Hacia dónde se dirige o, más concretamente, dónde suele concentrar todo su peso esta anécdota? Es sabido que Tomeo gusta en sus novelas de los espacios cerrados y de circunstancias y sucesos que acaecen en tales espacios. Cuanto más concentrados, reducidos, aislados y solitarios, mejor. Ello se debe a la necesidad de explorar mundos ocultos y de hacer estallar el conflicto, ya sea entre dos personas o, en su imposibilidad, dentro de una misma persona para conseguirlo. Por ello, la célula familiar, por presencia o ausencia, es tan habitual en el universo de Tomeo. El hogar —o, siendo más precisos, una habitación en concreto—, asentado en la ineludible convivencia, obliga al contacto y al regate constantes. La mínima distancia y la máxima complementariedad exigen respuestas que conllevan el diálogo, donde el dominador se encumbra sobre el dominado. Es decir, la presencia jerarquizada de un amo y un siervo. Por ello, el universo creado por Javier Tomeo está lleno de madres que acechan a sus vástagos desde la oscuridad o la lejanía (véanse las páginas 73 y 74 y el aspecto de la madre-vampiro); de seres que dominan el territorio e imponen sus manías como órdenes; de conflictos donde el dominado nunca consigue entablar comunicación, aun contando con todos los medios, y padece el cerco y la soledad con suma angustia...

En *El cazador de leones*, ejecutando una vuelta más de tuerca, el conflicto básico, con la soledad y la incomunicación como asiduos acompañantes, adquiere una dimensión todavía más aflictiva y radical. El espacio y las circunstancias del entorno son parecidos a los desarrollados en otras novelas,¹² pero la situación personal del protagonista presenta mayor extremismo, mayor aislamiento, una soledad suma: vive solo y, tal vez, nadie escucha su conversación al otro lado del teléfono.¹³

¹¹ Veamos algunos ejemplos de imaginación y de futuribles: «Usted, amiga mía, que ha de ser forzosamente una mujer bellísima. Hace un momento, y no me pregunte por qué razón, me la imaginé pequeña y frágil» (20), «la imaginación [...] sirve incluso para superar tardes tristes como la de hoy» (45). El dibujo de la mujer a lo largo de *El cazador de leones* es una perfecta muestra de esta función del vuelo imaginativo y, sobre todo, de la acomodación al momento puntual dentro del alud retórico en el que tiene vida: «Los sueños son inmortales y solo ellos nos permiten acariciar la luna con la punta de los dedos» (39-40), «valen más aquellas mentiras en las que creemos [...] que creer en las verdades que no acaban de satisfacerlos» (40).

¹² Desde *El cazador*, en 1967, el cuarto diminuto que da a un patio interior como único mundo posible acompaña a todos los protagonistas. La falta de luz, la lluvia y su monotonía, las voces que llegan desde el exterior, las ventanas, las manchas en el techo... son vías de escape, llaves de fantasía que dan vida (véase la página 85, por ejemplo).

¹³ Después de ciertos momentos de ambigüedad («La verdad es que su silencio me intranquiliza», por ejemplo), Armando Duvalier comenta, casi como en una confesión, lo siguiente: «Hace un momento llegué incluso a pensar que estaba hablando solo, pegado a un teléfono que no me comunicaba con nadie» (66). El esquema se repetirá en otras obras, bien con el ordenador, bien con la televisión, objetos de comunicación que ejercen en la novela una función contraria, pues, en realidad, niegan tal posibilidad de comunicación.

Al principio de su verborrea Armando Duvalier, para ganarse a la mujer que dice escucharle, fantasea con viajes y cacerías por una África que sabe demasiado a postal. Fantasías que poseen y presentan un toque premonitorio y acumulativo. La duda, uno de los ejes básicos en *El cazador de leones*, revolotea a cada nuevo disparo lingüístico del protagonista; es decir, cada vez que este intenta apabullar a la posible interlocutora. Es normal que la duda vaya comiendo terreno a la entereza que Armando mostró al comienzo de la novela, hasta llegar a su casi total desaparición. Se trata de dibujar este proceso ascendente que, llegado a su clímax, solo permite el fin de la novela con un rápido descenso, tal como sucede. Así, desde el comienzo donde el yo autobiográfico destila seguridad, dominio y conocimiento mundano, se llega, mediada la novela, a situaciones intermedias y llenas de ambigüedad y de corte casi confesional, donde Armando apunta que «no debiera de extrañar a nadie que un hombre gordo y solitario, con las pantorrillas atormentadas por las varices y que apenas puede ver más allá de sus narices, y que además (sí, sí, también eso), *se pasa casi todo el día encerrado en su habitación*, pueda saber tanto como el más intrépido de los viajeros» (42); o que es «un humilde hombre que ha nacido para admirar la belleza a distancia, *desde el escondrijo de su mediocridad...*» (79). Todo un cambio, significativo y muy visible, que finaliza con la identificación de una nueva realidad donde se intuye la negación de lo afirmado anteriormente, cerrando de esta forma el proceso que el autor pretende desarrollar: «Yo también *le estoy hablando desde una habitación interior* que da a una especie de pozo. No hay jardines frente a mi ventana. Para poder descubrir un trocito de cielo tengo que sacar medio cuerpo fuera y doblarme como un contorsionista» (83), «toda mi rebeldía se reduce [a] *huir del mundo real para refugiarme entre las bambalinas de mi fantasía*» (84), porque «*Soy un pobre iluso, un ser absurdo que se pasa la vida encerrado en un cuarto interior [...]. Un falso cazador que solo puede disparar con pólvora y que solo caza leones de peluche*» (85).

En realidad, la evolución del personaje a través del diálogo telefónico nos muestra otras muchas cosas, pero ante todo desvela *la realidad* de Duvalier. Esta no es una realidad única e inamovible, como parece querer transmitirnos el protagonista con su conversación unidireccional, sino una realidad múltiple y cambiante. El Armando Duvalier aventurero (safaris), hombre de mundo, caballero, príncipe azul (para Nicolasa) y de porte clásico (lenguaje arcaico, lisonjero y ñoño), deviene, con el paso de la llamada telefónica, en un ser mentiroso (fantasía) y solitario (¿no lo es también Nicolasa, si existe?), en un hombre vulgar e, incluso, en una persona grosera e impertinente. Esa es su *auténtica* condición y realidad.

Pero esta condición y esta realidad aún disparan más sorpresas, puesto que esconden también dosis de monstruosidad, algo típico en Javier Tomeo. Tal vez sería más acertado hablar de múltiples formas de monstruosidad, pues es lo que en el fondo delinea de verdad a Armando Duvalier. Junto a la deformidad física —seis dedos, elemento intertextual anunciado en *El cazador* y clave, por ejemplo, en *Amado monstruo*—, no debe obviarse la deformidad espiritual que la evolución antes mencionada nos muestra. La máscara de la lisonja y la de la vivencia, en palabras

que contienen sentimentalismo, esconden por ejemplo grosería, vulgaridad y cruel ordinariéz, tal como aflora al final de la novela. Sin olvidar tampoco otros aspectos más profundos, como las referencias a la ruindad del dominado y la sumisión (páginas 73, 74, o la madre-vampiro ya citada).

No hay duda, al acabar este proceso de clarificación mental, este descargo de conciencia o, en suma, esta confesión, se observa que el protagonista de *El cazador de leones* está construyendo con palabras y se construye sobre las palabras. Con ellas vive su vida (recreada, fantaseada, soñada). Las palabras han fluido en la dirección adecuada por el espejismo de un interlocutor que jamás se ha hecho visible porque su realidad y su existencia dependían, también, del espejismo de la palabra. Toda la novela es la emisión de una sola voz, un discurso que camina hacia el futuro próximo, alimentándose de sí mismo.¹⁴ Y, por ello, no existe como tal ninguna preparación previa a la historia, ningún exordio clarificador y con capacidad de centrar los contornos desde el principio. Todo se está creando en la palabra. Lo único real —incluso podría apuntarse que posiblemente real— es Armando Duvalier colgado al teléfono. El texto, como la anécdota que lo sustenta, se alimenta mientras se desarrolla, se bifurca, tornándose tiempo y vida. Tiempo y vida, dos *realidades* que se escapan de la lógica, que angustian al personaje, que se desdibujan continuamente en su necesaria comprensión.

Comprender la existencia se torna imposible. Siempre el sinsentido, el absurdo fluyen en la raíz, anegándolo todo. Y más si ese fluir se produce en soledad y en el aislamiento de la incomunicación, tal como se desprende de la novela. El vacío, entonces, se posesiona de todo. Le sucede a Armando Duvalier, quien para sentirse vivo suele echar mano de la locuacidad. Y lo hace porque sabe que los números y las palabras, al nombrar situaciones, crean la ilusión de existencia. Si los números son «puertas abiertas hacia mundos maravillosos que nada tienen que ver con nuestras realidades objetivas» (68-69) y que «están siempre en función de nuestra capacidad de ensoñación» (63), las palabras van más allá. Las palabras, al no existir los hechos y las circunstancias que darían cuerpo al mundo —es decir, sentido—, cuando menos, al poder nombrarlos, dibujan y sustituyen a la materia que debería conformarlos. Hablar, por tanto, es crear. En suma, la palabra, por lo menos, inculca ilusión de realidad. Y Armando Duvalier se entrega a ello, torrencial. La palabra para él, aunque sucedáneo, significa vida, realidad. Se explica, de nuevo, por qué *El cazador de leones* no hace uso del exordio. La necesidad acucia.

¿Qué necesidades acucian a Armando Duvalier? Como cualquier hombre, este responde sobre todo a aquellas necesidades que constituyen el fundamento de su individualización masculina, su función como macho. Es muy consciente de que el destino le ha marcado —«nacemos etiquetados y es inútil que nos rebelamos

¹⁴ Véase «El cazador de leones. La retórica como soledad», de Francisco Solano, en *Reseña*, 5 (1987).

contra nuestra suerte» (14)— y de que no puede variar ese destino, estando obligado a actuar de conformidad con los dictados de las leyes de la naturaleza. La complementariedad sexual, la dependencia y perpetuación de la sangre, la necesidad de la pareja, la comunidad de ilusiones e intereses y aspectos similares se imponen como esenciales. Esenciales para existir a pesar de dudas, deseos y probabilidades.¹⁵ Pero Armando Duvalier es un solitario,¹⁶ inhabilitado para la acción —«los hombres como yo se sienten ya demasiado cansados para seguir luchando» (17)— y que casi ya no espera nada de la vida —«le confieso que, en el fondo, ni siquiera aspiro a que me comprenda» (19)—. Sin embargo, pese a su anodina y vacía vida, necesita darse respuestas. Se sabe «una infeliz víctima de ese feroz instinto de reproducción que empuja constantemente a los hombres por el camino del amor» (22), las mujeres le apasionan, el sexo le atrae, necesita complementarse tanto en su masculinidad como en su espíritu, otorgar a alguien su afecto... Lo que no sabe o no puede es cómo llevarlo a cabo. Lo suyo es preguntarse:¹⁷ «¿dónde puedo encontrar esa mujer soñada que sea al mismo tiempo capaz de comprenderme y de aceptarme? ¿Cómo puede encontrarla un hombre como yo, que vive perpetuamente encerrado dentro de sí mismo? ¿Será cierto que estoy condenado a vivir siempre solo? (23). En suma, al no poder en realidad vivir, se afana por buscar otra forma de conseguirlo. Otra forma que puede esconderse en las palabras. Y se entrega a su búsqueda, buceando en su angustia interior, para aplacar su aflicción aunque sea de forma breve, muy breve, un instante: mientras habla.

La imaginación, la recreación, la memoria —libros y leyendas, por ejemplo, tan traídas a colación en *El cazador de leones*— disparan su locuacidad hasta límites insospechados, por veredas impensables. Todo con tal de evitar la trascendencia que le supura su pensamiento. Al final, esta desatada verborrea tendrá mucho de confesión personal y dejará traslucir un existir atenazado por la congoja, además del dolor añadido que le inyectan el vacío y la imposibilidad de comunicación coadyuvantes. Asimismo, de forma más concreta, mostrará las carencias, las apetencias insatisfechas, los miedos, las perversiones, la monstruosidad física... O sea, todo el arco iris de un existir patético que sin embargo el autor, de forma sabia, evita que

15 «¡Ah, si los hombres pudiésemos reproducirnos sin necesidad de hembras! ¡Si pudiésemos prescindir de las mujeres! ¡Si esos hijos que tanto deseamos pudiesen nacer de nuestra inteligencia y de nuestra sensibilidad, del mismo modo que Minerva brotó de la cabeza de Júpiter! ¡Si fuésemos como esas flores bisexuadas que tienen estambres y pistilos!» (22).

16 Apenas ha comenzado *El cazador de leones*, Armando Duvalier confiesa sentirse «solo en esta gran ciudad» (11) y afirma que sus amigos han desaparecido —«esta ciudad se despobló de amigos» (13)—, que en realidad es «un tipo tímido que vive encerrado dentro de sí mismo, con la mirada vuelta casi siempre hacia los desolados paisajes de su alma...» (15). En estas citas se observa también la importancia que posee la *ciudad*, lugar de comunicación por su carácter de reunión de individuos, para remarcar los procesos de aislamiento y soledad. La idea, presente siempre en las novelas de Tomeo con carácter de corte intertextual, aflorará pujante en *La ciudad de las palomas*.

17 La interrogación domina el texto. Este dominio no solo es debido, como cabe esperar, a la obligada respuesta del esquema conversacional (pregunta/respuesta) en el que se asienta la llamada telefónica. En especial, se deriva también de la misma esencia de la problemática: a Armando Duvalier, un hombre sin acción, únicamente le queda el recurso de preguntarse para llenar el vacío de su existencia, totalmente preñada de silencio.

descanse en los terrenos de la filosofía. La socarronería y el humor, junto al tono popular y funcional —conversación, oralidad en ocasiones...— derivado del subterfugio de la llamada telefónica, lo hacen posible. Tomeo implica al lector en la conversación telefónica mediante la bifurcación constante, asentada siempre en la sorpresa, el humor o la inesperada salida de tono..., mostrando así la faz cambiante del que habla.

Vivir en las palabras conlleva colocar en una misma y única dimensión todos los materiales narrativos utilizados, dar un tratamiento semejante a la ingente pluralidad de temas y tratar de igual manera realidad, azar, absurdo, lógica y fantasía.¹⁸ Se trata de soldar la incoherencia de un discurso compuesto de procedencias mil con el conseguido fluir narrativo que respira naturalidad y sutileza en el hilado. Y en este el lector es obligado a ser parte activa sin casi notarlo. En *El cazador de leones* no sirve quedarse solamente con la simpleza de penetrar en el argumento, sino que late una obligación —que se dispara de forma imaginativa y creativa— de comprensión, de ir más allá del detalle y de las pequeñeces que nos cuenta Duvalier. En una realidad cambiante, también el lector cambia mientras va levantando las máscaras con las que intenta cubrirse el protagonista.

Armando Duvalier se miente y miente a su posible interlocutora —y al lector— describiendo un mundo exótico de tecnicolor y lectura ñoña que él, que es quien relata, afirma ser la *realidad*. El *parece* del narrador en su brevísimo exordio iniciando la historia de *El cazador de leones* adquiere, otra vez, un valor diáfano. *Parecer* acaba equiparado a *ser*. Y, por tanto, la leyenda, la invención, la locura y la realidad ya pueden conformar materiales situados a un mismo nivel, vistos desde idéntica dimensión narrativa. Tal mixtura descansa en cauces muy diferentes, pero se les acomoda en las mismas leyes del lenguaje. Así se evita que desentonen en la visión final de la *realidad* narrada. La comicidad, el esperpento y lo convencional intercalan e intercambian funciones cuando la necesidad lo exige y crean una aceptable racionalidad en todo lo que acaba siendo transmitido. No debe olvidarse que es la primera persona la usada en la novela y que es el mismo Armando Duvalier quien actúa de transmisor, lo cual otorga sensación —o la ilusión, como al protagonista— de mayor conocimiento, mayor proximidad y menor distorsión con respecto a lo narrado en la novela.

La mujer, el amor y el sexo, como los elementos más necesarios de una masculinidad no completada, aparecen continuamente como resortes del conflicto. Son el eje y el *leitmotiv* de la novela y del personaje. En parte el fugaz narrador en su mencionado exordio ya da pie a esta posible existencia, pero es Armando Duvalier, acomplejado por la carencia e imposibilitado para dar la vuelta a la situación, quien

¹⁸ Sobre su proceso racionalizado y su funcionamiento narrativo, véase mi libro *Aproximación a la narrativa de Javier Tomeo*, ya citado, pp. 45-58 y 75-90.

descubre la auténtica realidad. Y lo hace echando mano de una posibilidad doble. Por un lado particulariza en la probable mujer al otro lado del hilo telefónico y motivo de atracción sexual e, incluso, espiritual; y, por otro, generaliza trayendo como modelos explicativos leyendas, tradición, mitología, literatura, memoria e invención. Esta doble posibilidad sufre casi un proceso de fusión mientras se va avanzando en la lectura. Un proceso que, de nuevo, tiene lugar en el inmenso océano de las palabras.¹⁹

Es en este mar donde Armando Duvalier ensaya su plural gama de galanteos, dibujando con ellos los contornos de la realidad de una vida, la suya, hasta entonces oculta. Y resulta clarificador el proceso ascendente que describe hasta llegar al clímax y su estallido, al que, por supuesto, acompañará un descenso veloz.

El casto «señorita» (9) apoyado en un respetuoso «usted» (10) del comienzo sufrirá un sinnúmero de mutaciones a golpe de concesiones, efluvios, apasionamientos..., que, además de mostrar lo esencial del conflicto dialéctico o la aproximación —más imposible que otra cosa— amorosa entre dos sexos, sirven para calibrar los escondidos motivos de esas mutaciones.²⁰ En este proceso de aproximación y familiarización, con significativos tiras y aflojas —otro elemento clave en la fragmentación de la anécdota—, los escarceos lingüísticos van subiendo de intensidad hasta estallar en una vacua cursilería («¡Oh, ángel mío, tesoro mío, simiente de los dioses...!» [92]) que, en el fondo, como luego destilan las interrogaciones, lo que en verdad encubre son «ardores» de entrepierna, «jadeos» retenidos o nunca experimentados y necesidad de deleite con sus besos y caricias. Una familiaridad que, llegado el clímax, conducirá a la plasmación del desengaño, según demuestra el descenso del mismo —el texto, en concreto, conforma otra ausencia cuya diferenciación aparece remarcada ortográficamente con un asterisco separador— cuando el ángel celestial o la ambrosía de los dioses ensalzada en las noventa y dos páginas precedentes se conviertan en «mojigata amiga» o en un agrio «no, señora mía», anunciantes del desprecio, la ruptura, el abandono, la separación y el fin definitivo de una aproximación amorosa. Una aproximación que, por cierto, pese a calenturas físicas incluidas —la página 94 y la alusión a los dedos son significativas—, se ha desarrollado únicamente en la corriente de las palabras, pues el teléfono —real o metafórico— tan solo transmite voz, jamás permite la corporeidad de quienes están a ambos lados del hilo telefónico. Aunque eso precisamente es lo que desea Armando Duvalier: «Salga por el auricular del teléfono, vuelva a materializarse en este cuarto, envuélvame con una roja mirada y penétreme con sus dientes» (36).

¹⁹ «[...] usted *tendrá para mí, al mismo tiempo, todos los nombres* que los hombres utilizan para designar las cosas que les resultan más queridas y bellas...» (55). «¿No comprende ya, Nicolasa de mi alma, que es precisamente usted esa *mujer soñada?* [...] *mi idolatrada princesa* [...] *mujer ideal*» (91). *El Quijote*, como fondo.

²⁰ El mundo de Armando Duvalier apunta este valor de la palabra cuando afirma que al descubrir el nombre de alguien aparece también el temor de que queden «al descubierto sus más íntimos secretos».

Y, también, una aproximación que, en lo que se refiere a las apoyaturas utilizadas por Armando Duvalier para su desarrollo, descansa asimismo en las palabras. Los cuentos, las leyendas, las evocaciones de viajes —libros y cine—, los ejemplos de los animales... constituyen las fuentes de la verdad, los auténticos quicios de la verdad que se evocan y cuentan como modelo de comprensión y explicación.²¹ Realidad y fantasía se dan la mano en ese permanente vaivén, proporcionando, como los vasos comunicantes, corriente y continuidad.

Con ello, realidad y fantasía, absurdo y lógica, literatura y vida rompen sus límites diferenciadores. Y es posible porque todo es lenguaje. Lo único *cierto* —estamos en una novela— queda físicamente plasmado en la visión —imaginación— que el lector se hace de un Armando Duvalier colgado del teléfono. Esa es la anécdota, el motor de toda una conversación verosímil que, como tal, se ajusta a unas reglas, y estas dotan —y se dotan— de *realidad* a todo cuanto acogen y nombran. La duda, el equívoco como fondo. Y, por tanto, la posibilidad de *parecer* y de *ser*. Otra vez, en el comienzo de la novela. Un parecer que oculta —o puede ocultar— el ser.

Tanto nombrar a la mujer que está al extremo del hilo telefónico, tantas formas de nominarla —señorita, amiga, querida, ángel..., amén de los nombres individualizadores que, en giro inesperado, devendrán en todo lo contrario—,²² tantos ejemplos preñados de exotismo, tantas comparaciones con animales... para, al final, hablar de una carencia, de una realidad, de *su* realidad, oculta, dolorosa, no conseguida, productora de angustia. El sexo y su adlátere, el amor —o el cariño—, como muestras claras de otra realidad más profunda y más secreta: la soledad y, en consecuencia, la pesada losa de la aguda y dolorosa melancolía que conlleva esta manera de vivir, tan fuera de lugar en una colectividad conformada, de forma *ideal*, por la suma de sus números, de sus individuos. Y, también, la imposibilidad en la comunicación, único motor de cambio, que nublará la esperanza, poco a poco, de su existencia —sentida como tal— en la lontananza del futuro.

A la postre, en *El cazador de leones* se habla del lenguaje, dando cuerpo y dotando de realidad a la congoja de un ser vulgar —pese a su nombre, Duvalier, «con *V* de *victoria*» (9), y pese a sus ínfulas de viajero y hombre de mundo—. Un ser vulgar —también con *V*, pero no precisamente de *victoria* sino de *vencido*— que solo

²¹ Otra cosa es que sean ciertas, aunque ¿qué otra posibilidad queda si la única voz con autoridad es la de quien cuenta y, además, afirma haber oído, visto o vivido lo contrario? La duda, otro interesante vaivén presente en Tomeo, planea continuamente incitando a la necesidad explicativa que conforma la suma de perspectivas. Ahora bien, ¿quién cree en el león áureo?, ¿en las hienas de gigantescos clítoris?, ¿en las zulúes que hacen el amor con la muerte en los ojos?, ¿cuánto hay de verdad en las leyendas?, ¿acaso la transmisión oral es inocente?... Aún más, ¿de verdad existe la África de la que habla Armando Duvalier?, ¿de verdad ha viajado?, ¿de verdad ha salido de su cuarto estrecho e interior que solo da a un patio de luces oscuro?, ¿es un cazador de leones?...

²² El juego comienza en la página 51 y se desparrama con una cuarentena de nombres a lo largo de la novela, acompañando altibajos, escauceos, pequeños retrocesos, junto a tímidos avances, coincidentes además, según el carácter positivo o negativo de los comentarios soeces, chuscos (negatividad) o melindrosos y cursilones (positividad).

consigue vivir en la insistencia de su fantasía —continua bifurcación de la anécdota, océano lingüístico—. Es normal que, en pocos minutos —aquellos que conforman cronológicamente la conversación telefónica—, se dé repaso a muchísimos momentos de una vida. Sucede cuando lo exterior entra en la esfera de lo interior, tal como sucede en *El cazador de leones*.

Armando Duvalier sabe que únicamente en la retórica adquiere sentido su vida. El mismo sentido tal vez que posee en la novela la inencontrable, desconocida y, por supuesto, inexistente «República de Bolongo» (9), que le sirve para pegar la hebra con su interlocutora. Aunque los ejemplos de inexistencia y de falsedad pueden multiplicarse hasta lo inimaginable —hienas de clítoris gigantescos, leones áureos, las águilas de las selvas de Salombongo, el palacio de Chekiatchounang, las zulúes que le «hicieron el amor con la desesperación en el blanco de los ojos», etcétera—. No en vano Armando Duvalier es consciente —y lo confiesa (p. 44)— de que soñar no significa mentir, como dicen y piensan algunos, sino que, como él cree, «*valen más aquellas mentiras en las que creemos... que creer en verdades que no acaban de satisfacernos*». Por ello, se inventa «*un mundo a su medida, es decir, a la medida exacta de sus deseos*». E inventar significa dar cuerpo, dotar de realidad a lo que no se conocía, a lo que no existía. Será, claro está, un mundo que nada tiene que ver con «procesos deterministas»,²³ sino con la magia y la fascinación, porque «Las cosas que vemos con los ojos del cuerpo pueden perderse de vista. Las que *sentimos* en lo más profundo del alma permanecen eternamente dentro de nosotros», y porque la fantasía «permite vivir en una primavera que no se acaba nunca» (67).

Vida y literatura, existencia y fantasía como una misma entidad en el tiempo. En una palabra, la necesidad de su fusión —cuerpo y espíritu, también—, que solo esquemas lingüísticos y sus resultados ordenados en una lógica interna pueden conseguir. Las palabras dotan de realidad y, en consecuencia, dan vida o ilusión de vida, como ya se ha apuntado. Cuando la vida —digamos, existencia— no se debe a hechos, sí, cuando menos, puede adquirir ese cuerpo gracias a su mención. Las palabras enuncian la materia de la que los hechos están conformados. Y estos, acumulados y encañados —en el tiempo, por supuesto—, dibujan la existencia o la posibilidad de existencia. La palabra crea ilusión de realidad. Ilusión —o vida— a la que se entrega Armando Duvalier desde la primera línea de la novela, tras ser acotada, breve pero significativamente,²⁴ por un narrador que, ahora sí, *parece* mantenerse al margen.

²³ «[...] lo que realmente importa no es perseguir un ideal imposible, sino *idealizar la realidad que tenemos a nuestro lado*» (64).

²⁴ Repárese en el valor que poseen todas las acotaciones en las novelas de Javier Tomeo. Un valor que va desde lo meramente genérico, pasando por lo estructural, para llegar a su valor clave dentro de los procesos dramáticos que el universo de Javier Tomeo desentraña y expone. El diálogo como expresión del enfrentamiento, la lucha o el conflicto siempre se acompaña de un magnífico empleo de las más variadas formas de acotación (explicativa, situacional, etcétera).