

JAVIER TOMELO, *AMADO MONSTRUO*: UNA LECTURA PLURAL

Hablar de un texto épico publicado en 1985 y que, de una manera general, pertenece al género de la novela, significa implícitamente, referirse al boom de la nueva novela española, un fenómeno que, según el novelista y periodista Julio Llamazares, es "uno de los más curiosos de la vida cultural española de los últimos años."¹ Para él --y creo que sus argumentos dan en el blanco-- , las razones de este boom son, sobre todo, de tipo socio-literario. Son motivos que remiten al ámbito literario español y, al mismo tiempo, a las relaciones cada vez más estrechas entre España y los demás países europeos. Por lo que respecta a la situación española, después de tantos textos orientados más o menos abiertamente hacia el análisis crítico de la época franquista y postfranquista, se constata en los últimos años un nuevo interés del público español por las obras de ficción, por la "dulce atracción de la mentira," como dice Llamazares. Este auge de la literatura no comprometida sigue creando un clima de euforia en el ámbito crítico y editorial, euforia que, ironiza Llamazares, hace que críticos y editoriales "descubran un nuevo genio cada mañana." No hay que sorprenderse --dado el interés general que la España de los ochenta suscita en Europa-- de que también su vida literaria llame la atención de los críticos y del público fuera de España. Me limito aquí a hacer referencias a lo que sucede en Alemania, donde la novela española actual está muy de moda, sobre todo a raíz de la Feria de Francfort de 1990, dedicada a la cultura española, y del convenio de subvenciones suscrito entre España y Alemania. Las editoriales alemanas compiten por ofrecer al público traducciones de las últimas novedades de Madrid y de Barcelona, novedades que han interesado también a los hispanistas alemanes, quienes en su congreso de 1991, dedicaron gran parte de sus actividades científicas a la literatura de los años ochenta.² Sería inútil aquí poner de relieve que aparte de unos estudios que dan una visión más o menos global de la cuestión (me limito a señalar el trabajo de María Dolores Asís Garrote: *Última hora de la novela en España*, 1990) y aparte de algunos artículos periodísticos los cuales, por dirigirse a un público muy amplio, no pueden profundizar

en la materia, apenas existen investigaciones sobre la novela española actual; por consiguiente, tampoco las hay sobre los últimos textos de Javier Tomeo. Entre los artículos críticos que pudieran ser de utilidad para la investigación sobre las novelas de Tomeo, me limito a mencionar el breve ensayo de Jochen Heyman, quien resalta sobre todo, las técnicas narrativas a las que recurre este escritor en *El castillo de la carta cifrada*.³ Según Jochen Heyman, estas técnicas están relacionadas con el tema central de la novela: la imposibilidad de comunicación que determina al protagonista; un tema que es, a su vez, el favorito de Javier Tomeo.

Entre los textos de nuestro autor, la novela *Amado monstruo* (que es a la que nos vamos a ceñir), un texto de poco más de cien páginas, representa un caso especial, pues, como es sabido, se ha transformado en obra de teatro. La versión dramática francesa de la novela, estrenada en París en 1988, obtuvo tal éxito de crítica y de público, que en 1989 se representó en Zaragoza traducida al español por el propio Tomeo. También la versión dramática alemana, estrenada en Berlín en 1990 y, posteriormente, puesta en escena por otros directores en diferentes ciudades de Alemania, fue un éxito rotundo. En otras palabras: al novelista Tomeo hay que reconocerle el mérito de haber dado a conocer el teatro español contemporáneo más allá de los Pirineos; un mérito que no debería desestimarse, sobre todo si se tiene en cuenta que, fuera de España, el teatro español contemporáneo es prácticamente desconocido, y que dentro de España, quizás por falta de calidad, este tipo de teatro sigue perdiendo el favor de los espectadores.⁴

En nuestro contexto, no nos interesa la versión dramática de *Amado monstruo*, sino, en el ámbito de una lectura poética, la estructura dramática de la novela, estructura que por constituir el punto de arranque de todo el texto, invita no sólo a la adaptación dramática, sino también, en el sentido más amplio, a una lectura de tipo poético.

Los elementos básicos, o sea, clásicos, que de una forma general constituyen un texto dramático, se perciben en *Amado monstruo* a primera vista. Baste aquí resaltar que, aparte de la reducción de los actores al mínimo absoluto, es decir, a dos personajes que se enfrentan por medio del diálogo, en *Amado monstruo* se realizan las así llamadas tres unidades que exigía la poética clásica y clasicista.

La unidad de acción se manifiesta de manera que toda la articulación, toda la trayectoria de la novela, se sostenga sobre una sola situación: una entrevista, o mejor dicho, un interrogatorio al que es sometido el

protagonista, Juan D., para obtener un puesto de trabajo como guarda en un banco.

Se mantienen también las unidades de lugar y de tiempo, pues toda la acción se desarrolla en el despacho de Kruger, el jefe de personal del banco, quien se encarga personalmente de entrevistar al candidato; por lo que se refiere a la unidad de tiempo, el tiempo de la historia, aunque necesariamente abarque situaciones y episodios que se refieren al pasado, corresponde al tiempo de la narración, es decir, al tiempo en que se desarrolla la entrevista. Estas estructuras básicas del teatro clásico que constituyen el texto de Tomeo no se manifiestan por medio de una "transposición seria"; es suficiente recordar el argumento de la novela para saber que "la práctica hipertextual" a la que Tomeo recurre en *Amado monstruo* es el "travestimiento satírico," o dicho de una manera más simple y sin hacer referencia a la terminología de Gerard Genette, Tomeo utiliza materiales pertenecientes al teatro clásico para transponerlos a un contexto banal: un hombre de más de treinta años, obsesionado por una madre posesiva, solicita empleo por primera vez y se encuentra con un hombre (el jefe de personal) que padece la misma obsesión. A lo largo de una confesión recíproca entre ambos, Juan D., si bien es rechazado, puede al menos liberarse de su obsesión, mientras que el jefe de personal seguirá padeciéndola.

Esta transposición de estructuras clásicas a un contexto banal que, desde la postura del narrador, se realiza también en forma de transposición satírica, no se refiere sólo a las famosas tres unidades, sino también a la técnica del diálogo, técnica que recuerda ciertos aspectos del teatro de Heinrich von Kleist y del italiano Vittorio Alfieri. En el teatro de Kleist, los personajes suelen someterse recíprocamente a un interrogatorio para, también recíprocamente, descubrir sus secretos más íntimos; en el teatro de Alfieri --me refiero concretamente a su tragedia *Mirra*, de finales del s. XVIII-- todos los esfuerzos de los personajes se encaminan a ocultar sus secretos, un objetivo que persiguen por medio de todo tipo de tergiversaciones. También Tomeo recurre en su breve novela a estas técnicas clásicas de diálogo o sea, a esta técnica de la no comunicación. El jefe de personal, en consonancia con el papel que representa, somete al candidato a un interrogatorio estricto; y el candidato, por su parte, igualmente conforme al papel que le corresponde, aunque en un principio esté dispuesto a responder a todas las preguntas que se le hagan, a medida que ésta se desarrolla, no sólo se

vuelve cada vez más reticente y desconfiado, empeñándose en ocultar sus propias ideas, es decir, negándose a la comunicación, sino que acaba por invertir los papeles y pasa a ser de entrevistado a entrevistador, consiguiendo por medio de preguntas, insinuaciones y conjeturas sacar a la luz los más íntimos secretos del jefe de personal.

No hace falta entrar en más detalles para darse cuenta de cómo funciona la técnica del diálogo en *Amado monstruo*. La técnica de Tomeo es, a fin de cuentas, la clásica del drama analítico, en el que --como es bien sabido-- se revelan los secretos que, tanto consciente como inconscientemente, determinan la vida de los personajes.

Nuestra lectura poética, que por falta de espacio y de tiempo se limita a ser un breve esbozo de este tipo de lecturas, pone en relieve sólo algunos aspectos de la estructura dramática de la novela. En este contexto también podría señalarse la función del silencio, un silencio semánticamente cargado, que no sólo bloquea la expresión, sino que en el enfrentamiento de los personajes sirve, además, para descubrir las intenciones recíprocas y para encubrir las propias.

En nuestra lectura acabamos de resaltar implícitamente aspectos de una lectura intertextual de *Amado monstruo*. Sistematizando estas observaciones, podría hablarse de una intertextualidad que se manifiesta a través de referencias a estructuras y técnicas del género dramático. Aparte de este tipo de intertextualidad, lo más sobresaliente, en mi opinión, no es la referencia intertextual a la obra de Kafka, referencia que la crítica periodística no deja de subrayar calificando a Tomeo de "Kafka aragonés" o de un "escritor a la sombra de Kafka" que invita a sus lectores a un viaje "al absurdo de la vida humana."⁵ Observaciones de este tipo no nos conducen al corazón de la obra de Tomeo. Lo que constituye los textos de este autor es algo más simple y más patente, y lo mismo cabe decir del sistema intertextual en el que ésta se inserta. Baste recordar los argumentos y temas que tocan los protagonistas (no sólo en *Amado monstruo*, sino en *El Cazador de leones* o en *Patio de butacas*) y el carácter y el lenguaje de los protagonistas-narradores para reconocer los materiales con los que Tomeo construye sus textos y a qué textos éstos se remiten. "Un hombre como [usted] no debiera de (...) recurrir a tantos tópicos." Este reproche que en *Amado monstruo* le hace el jefe de personal al candidato, se lo podría dirigir el lector a Tomeo, recriminación que resulta absurda si se reconoce que precisamente es ese recurrir a los tópicos lo que constituye la obra de Tomeo. En *Amado monstruo*,

Tomeo cita casi todo tipo de clichés recurrentes en la vida de la clase media actual; la gama de los tópicos citados va desde el ámbito políticosocial "No tengo nada contra los extranjeros," pasando por los psicológicos sobre las madres posesivas "El imperio que a ellas les corresponde sobre el fruto de sus entrañas es un derecho que les pertenece de por vida," y por los de la vida sentimental "Los mejores sentimientos, si se exaltan más allá de unos límites razonables, pueden conducirnos a lamentables errores," hasta un lenguaje que se caracteriza por un uso excesivo del estilo proverbial y coloquial. Y por si no fuera suficiente, ya en las primeras páginas de la novela, durante la presentación de los dos personajes, se manifiesta esta técnica orientada hacia los tópicos. Así pues, en este contexto, es lógico que el jefe de personal del banco deba tener un apellido extranjero y una fisonomía de "canónigo intrigante." No hace falta citar más ejemplos para que quede clara la importancia y la función que cumplen los tópicos en el texto de Tomeo. Toda la novela (así podrían resumirse nuestras observaciones) es un diccionario de ideas recibidas convertido en ficción. Lo único que le falta a este diccionario, o sea, a esta antología, es el índice alfabético y analítico que le facilite el trabajo al lector.

No resulta difícil, pues, partiendo de esta perspectiva, resaltar que el sistema de referencias intertextuales al que se debe adscribir *Amado monstruo*, no es a la obra del clásico alemán de Praga, sino al del clásico francés de Normandía. Los tópicos a los que con tanta frecuencia Tomeo recurre en sus novelas fácilmente podrían agruparse en el famoso *Dictionnaire des idées reçues* de Gustave Flaubert; también las funciones que tienen los tópicos en los textos de Tomeo y, sobre todo, en *Amado monstruo*, remiten a Flaubert. Como es bien sabido, éste recurre a los tópicos para autopresentar a sus personajes, quienes, disponiendo únicamente de un lenguaje de tópicos, se revelan como personas mediocres y, en muchos casos, como gente estúpida y sin cultura. El hecho de que en *Amado monstruo*, en *El Cazador de leones* y en *Patio de butacas* los tópicos tengan una función análoga, que remiten a las novelas "realistas" de Flaubert, es patente. No sólo ese recurrir a los tópicos y a la función que les corresponde, sino también la postura desde la que se presentan en la obra de Tomeo remiten a Flaubert. "Que recoja mi ironía." Lo que espera Juan D. de su interlocutor en un determinado momento de la entrevista es lo mismo que Tomeo pide a sus lectores. "Que recoja mi ironía" es también lo que Flaubert implícitamente le exige

a su lector. A Tomeo, por su parte, le falta "l'impassibilité" de Flaubert, la postura de narrador impasible. Prefiere exigírselo explícitamente, que recoja su ironía, presentando al lector su diccionario de ideas recibidas convertido en ficción.

Notas

- 1 Julio Llamazares, "La nueva novela española," *En Babia*, (Madrid, 1991) 117.
- 2 *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*, eds. Dieter Ingenschay und Hans-Joerg Neuschaefer (Berlin, 1991).
- 3 "Javier Tomeo: El castillo de la carta cifrada --Man ist was man erzählt," *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*, eds. Ingenschay y Neuschaefer (Berlin, 1991) 25-31.
- 4 Eduardo Haro Tecglen, "Una huelga confusa," *El País*, 12 dic 1991.
- 5 Miguel García Posada, "A la sombra de Kafka (...)," *El País*, 4 enero 1992, 13.

Bibliografía

- Asís Garrote, María Dolores. *Última hora de la novela en España*. Madrid, 1990.
- Bértolo, C. "Introducción a la narrativa española actual." *Revista de Occidente* 98-99 (1989): 28-60.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid:, 1989.
- Ingenschay, Dieter, et al., eds. *Aufbrueche. Die spanische Literatur seit 1975*. Berlin, 1991.
- Llamazares, Julio. *En Babia* (Madrid 1991).
- Rien, Horst. *Drei Versuche zur spanischen Literatur der Gegenwart*. Bonn, 1989.
- Tomeo, Javier. *Amado monstruo*. Barcelona, 1985.