DOI: 10.69138/arete-2531-6249-20210617

Sucedáneos de la interacción humana en la narrativa de Javier Tomeo. Cambios en la (in)comunicación y en las formas de socialización entre *El cazador de leones* y *La mirada de la muñeca hinchable*

Giuseppe Gatti Riccardi[1]

Sommario: 1. Atomización de la experiencia social: el analfabetismo emotivo; 2. Tiempos del recuerdo y lugares "policrónicos"; 3. Desniveles culturales intergeneracionales y salvación por la fabulación; 4. La cercanía de lo inanimado y las "comunidades *percha*"; 5. Conclusiones.

Resumen: El presente estudio se propone analizar si y en qué grado los motivos clave (soledad, incomunicación) de la obra literaria del escritor aragonés Javier Tomeo (1932 – 2013) se modifican a lo largo de los años, tomando como puntos de referencia temporales la década de los ochenta (época de la Transición tardía, en que se redactó *El cazador de leones*, 1987) y el primer lustro del siglo XXI (periodo de gestación de *La mirada de la muñeca hinchable*, 2003). Nuestro propósito reside en comprobar la presencia –en las dos novelas escogidas– de los habituales conflictos psicológicos que acechan al "individuo tomeano", socialmente atomizado, y en enjuiciar cómo los personajes de los dos textos desarrollan formas de encuentro con el Otro que pasan a través de una "interacción filtrada". Se intentará analizar de qué manera cambia la naturaleza del filtro: este puede estar representado o bien por la tecnología (un aparato telefónico en el caso del antihéroe de *El cazador de leones*), o bien por la convivencia con un objeto inanimado (una muñeca, en el caso del protagonista de *La mirada de la muñeca hinchable*).

Palabras Clave: *Javier Tomeo – Literatura española contemporánea – La mirada de la muñeca hinchable – El cazador de leones – atomización de la existencia.*

Abstract: The present study analyzes whether and how the key motives (loneliness, isolation) of the literary work of the Aragonese writer Javier Tomeo (1932 - 2013) change over the years. As a reference-time we will take, on one hand, the decade of the eighties (time of the late *Transición*, in which *El cazador de leones*, 1987, was written) and, on the other hand, the first five years of the 21st century (period when *La mirada de la muñeca hinchable*, 2003, was created). Our purpose resides in: a) verifying the presence –in the two novels chosen– of the habitual psychological conflicts that threaten the socially atomized "tomean human being"; b) judging how the characters in the two texts develop forms of encounter with the Other that pass to through a "filtered interaction". We will try to analyze how the nature of the filter changes:

1 Università degli Studi Guglielmo Marconi – Roma (Italia) / Universitatea de Vest de Timişoara (Rumania)

it can be represented either by technology (a telephone set in the case of the anti-hero in *El cazador de leones*), or by living with an inanimate object (a doll, in the case of the protagonist of *La mirada de la muñeca hinchable*).

Key Words: *Javier Tomeo – Contemporary Spanish literature – La mirada de la muñeca hinchable – El cazador de leones – atomization of life.*

Yo ya me había acostumbrado a las pesadillas y de alguna forma siempre supe que estaba en el interior de un sueño, que eso no era la realidad.

(Roberto Bolaño, *Putas asesinas*)

Siempre llega un momento, más tarde o más temprano, en que la soledad más satisfecha y auto-suficiente se convierte en un estado de humillación, y en el que uno añora miserablemente los cuidados de una esposa, de una madre abnegada.

(Antonio Muñoz Molina, *Carlota Fainberg*)

1. Atomización de la experiencia social: el analfabetismo emotivo

El armazón en el que parecen apoyarse los equilibrios de la moral y de la ética social en la sociedad contemporánea parece cada día más marcado por formas de individualismo que desclasan al nivel de lo prescindible la esfera emotiva, la dimensión de las pasiones y el rol de las fuerzas del subconsciente. Los imperativos consumistas ligados a la búsqueda de los placeres inmediatos, el anhelo de diversión individual y la exigencia de prácticas cada vez más privatizadas de "colocación exitosa de sí" en el mundo constituyen un conjunto heterogéneo pero compacto de posturas vitales individualistas que ponen en riesgo tanto las reglas sociales asentadas que gobiernan los comportamientos del individuo en una determinada colectividad como los mismos códigos morales compartidos desde el alba de la Modernidad. El encierro del ser humano en su micro-universo particular parece ser el producto del enfrentamiento emotivo que se genera a partir de la tensión dialógica entre, por un lado, el sentir y las vivencias interiores (la esfera emotiva) y, por otro, la realidad exterior (la "sociedad acelerada" de impronta neoliberista que se ha venido consolidando a partir de los años ochenta del siglo XX). En otras palabras, siguiendo a Anthony Elliott y a Charles Lemert, podría argüirse que "el nuevo individualismo, que moldea nuestros tiempos y es a su vez moldeado por ellos, produce *continuas batallas emotivas* durante las cuales los procesos y las estructuras de *definición del yo* acaban siendo explícitamente examinados, modificados y transformados"[2].

Ahora bien, las distintas reacciones –las emotivas y también las físicas, que se fraguan en el nivel de las acciones concretas– ante los cambios y las transformaciones que se producen en estos (des)encuentros expresan las diferentes modalidades que el ser humano adopta en el momento

2 A. Elliott / C. Lemert. *Il nuovo individualismo. I costi emozionali della globalizzazione.* Torino, Giulio Einaudi Editore, 2007, p. 21.

en que se enfrenta a mundos drásticamente diferentes de los que él había aprendido a conocer. La primera reacción consiste en buscar amparo en las tradiciones de antaño, volver a afirmar su vigencia (si bien, a menudo, se trata de una re-afirmación simplificada) y hasta utilizar esas mismas tradiciones para tratar de atacar y desestructurar las que el individuo considera las causas primigenias de los cambios socioculturales, económicos y políticos que acontecen a su alrededor y que trastocan su mundo. La segunda modalidad de reacción consiste en negar todo tipo de cambio y en conducir una *existencia simulacro*, es decir, fingir que la vida continúa como siempre y que será suficiente mantener la calma y dotarse de paciencia hasta que la intensidad del vendaval de lo novedoso acabe menguando. Frente a este segundo modelo de comportamiento –preferido por las clases más acaudaladas a lo largo y ancho del planeta, capaces de auto-protegerse, gracias a la disponibilidad de recursos materiales, del dolor y del sufrimiento que todo cambio conlleva– la tercera modalidad de reacción pasa por la adopción consciente de un individualismo que intenta pactar con el cambio, tratando de "recrear el *yo*" desde la esfera íntima, con el objetivo de adecuarse a las nuevas condiciones de la realidad externa.

En un marco social de mutaciones económico-culturales e históricas muy aceleradas como el que abarca el período comprendido entre 1980 y 2010, las oleadas desiguales del desarrollo económico capitalista provocan al menos tres efectos, que intervienen en distintos planos de la interacción social: por una parte, generan una estructura social alienada, amedrentada, atomizada y sobre todo fragmentada por la explotación deliberadamente inicua de los recursos; una sociedad que resulta quebrada no solo por la indiferencia social frente a la explotación misma, sino también por la consolidación de nuevas formas de aniquilación del Otro. La brutalidad del hombre con el hombre crea una suerte de *tanatopolítica* a nivel global: a las prácticas de muerte debidas a la explotación extrema de ciertas áreas geosociales del mundo se suma el desarrollo de las llamadas "tecnologías de muerte" que vuelven inhumanas las formas de contacto entre símiles y crean un clima maniaco-depresivo, tal como suguiere Rosi Braidotti cuando observa que "las recientes *necrotecnologías* actúan en un clima social dominado, por un lado, por la economía política de la nostalgia y de la paranoia y, por el otro, de la euforia y del entusiasmo"[3].

En este marco de aniquilación eufórica de todo obstáculo geopolítico se afirma –en segundo lugar– una estructura social paradójica, que destruye cualquier valor cultural y político cuyo potencial, sin embargo, ella misma había generado; es lo que se aprecia, sobre todo, en la incertidumbre que nace de la imposibilidad de la reconquista del control sobre la *res pública,* entendida como espacio social compartido. Esto ocurriría –en palabras de Zygmunt Bauman– porque el sujeto occidental contemporáneo carece "de las herramientas que pueden elevar la política hasta el lugar en el que ya se ha instalado el poder, algo que nos permitiría reconquistar y recobrar el control de las fuerzas que conforman nuestra condición compartida"[4]. Finalmente, el tercer aspecto –el que más relevancia tiene para el presente análisis de la obra narrativa de Javier Tomeo (1932 - 2013)[5]–

3 R. Braidotti, Rosi. *Lo posthumano*. Barcelona, Gedisa editorial, 2015, p. 21.

4 Z. Bauman. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona, Tusquets, 2010, p. 42.

5 La trayectoria literaria de Javier Tomeo se caracteriza por una producción muy extensa que se inaugura ya a finales de los años sesenta y a comienzos de los setenta, cuando se publican primero *Ceguera al azul* (1969) y después *El unicornio* (1971). En la década siguiente el escritor de Huesca edita: *Amado Monstruo* (1985), *Bestiario* (1988) y *La Ciudad de Las Palomas* (1989). En la década del noventa, muy prolífica, Tomeo publica: *Problemas oculares* (1990), *El gallitigre* (1990), *El mayordomo miope* (1990), *El discutido testamento de Gastón de Puyparlier* (1990), *Patio de butacas* (1991), *Los enemigos* (1991), *Zoopatías y zoofilias* (1992), *El cazador* (1993), *El nuevo bestiario* (1994), *Los reyes del huerto* (1994), *Conversaciones con mi amigo Ramón* (1995), *El crimen del cine Oriente* (1996), *La máquina*

se relaciona con un proceso complejo que remite a los dos puntos anteriores y que acontece en el plano individual, en la dimensión psicológica: el ser humano no solo experimenta un estado de inquietud ante la desestructuración de los equilibrios sociales y la pérdida de las coordinadas espacio-temporales habituales en las que actúa, sino que siente –a la vez– un estado de euforia ante las nuevas posibilidades que surgen como efecto de los cambios que acontecen a su alrededor. Esta doble experiencia emocional, que es la causa de formas diferentes de individualismo, provoca un conflicto en el nivel psicológico, tal como sostiene Perry Anderson cuando observa cómo "el desarrollo del individuo en tales condiciones [neo-liberalismo capitalista y globalización exasperada] no puede sino provocar una profunda sensación de pérdida de la orientación y de inseguridad, frustración y desesperación, que conviven con una sensación de amplitud y de euforia, nuevas capacidades y nuevos sentimientos, que se liberan contemporáneamente"[6].

¿De qué manera y en qué grado las presentes reflexiones –la distinta percepción de los cambios socioculturales y económicos y los conflictos en el nivel psicológico del individuo atomizado– pueden trasladarse a las dos novelas escogidas de Javier Tomeo, *El cazador de leones* y *La mirada de la muñeca hinchable*, respectivamente de 1989 y 2003? Para tratar de ofrecer una repuesta, cabría colocar las dos piezas en los respectivos marcos socioculturales de referencia, lo que lleva a observar cómo ambos textos de ficción se alejan –si bien en diferentes medidas– de los motivos temáticos y de las estructuras formales dominantes en la ficción española en prosa en sus sendas épocas de redacción. A mediados de los años ochenta (cuando se gesta *El cazador de leones*) seguía muy vigente en España una línea estética donde "la guerra y la posguerra, siempre inevitables, continúan presentes en el quehacer de los novelistas ya consagrados; hay algo así como un deseo, confesado o no, de terminar con una historia o quizás de liquidar una consciencia"[7]. Unos ejemplos, entre muchos otros posibles, de la presencia de estos motivos ligados a la re-edificación subjetiva de la memoria histórica de la Guerra Civil pueden rastrearse en *Mazurca para dos muertos* (1983), de Camilo José Cela, o en *Herrumbrosas lanzas* (1983 y 1986), de Juan Benet. En lo que se refiere a la producción narrativa de comienzos del nuevo siglo (*La mirada de la muñeca hinchable* se edita en 2003), se observan la consolidación de estructuras metaficcionales y el fortalecimiento de rasgos ya presentes, con menor énfasis, en la narrativa anterior (la aceleración del ritmo de la intriga, la diversificación de las voces y los planos narrativos, la construcción a través de la ficción de una verdadera indagación en la propia materia novelesca y, finalmente, la propuesta de un tratamiento no siempre lineal del tiempo). Modalidades de escritura que pueden percibirse en un sinfín de textos ficcionales de la época, destacando en particular en novelas como *Rabos de lagartija* (2001) de Juan Marsé, *El heredero* (2005) José María Merino, o *Esta pared de hielo* (2005) de José María Guelbenzu, y que –sin embargo– se aprecian solo marginalmente en las dos novelas de Javier Tomeo que se pretende analizar.

Retomar la pregunta acerca del grado posible de aplicación a los textos de Tomeo de los conflictos

voladora (1996), *Historias mínimas* (1996), *El alfabeto* (1997), *Los misterios de la Ópera* (1997), *El canto de las tortugas* (1998), *Diálogo en re mayor* (1998), *El castillo de la carta cifrada* (1998), *Napoleón VII* (1999), *La rebelión de los rábanos* (1999. Ya en el nuevo siglo, Tomeo no deja de seguir escribiendo a ritmos de casi una ficción por año y publica: *El cazador de leones* (2000), *Patíbulo interior* (2000), *La soledad de los pirómanos* (2000), *Cuentos perversos* (2002), *La mirada de la muñeca hinchable* (2003), *La agonía de Proserpina (*(2003), *Los nuevos inquisidores* (2004), *La patria de las hormigas* (2005), *La noche del lobo* (2006), *Los amantes de silicona* (2008), *Pecados griegos* (2009). Su último texto se titula *Doce cuentos de Andersen contados por dos viejos verdes* y ve la luz en 2013.

6 P. Anderson. *The Origins of Posmodernity*. New York, Verso, 1998, p. 64.

7 J. I. Ferreras. *La novela en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid, ACVF Editorial, 2014, p. 113.

en el nivel psicológico del individuo atomizado conduce a la comprobación de que en las dos novelas los protagonistas exhiben una falta fundamental de "alfabetización emocional". Ambos viven cautivos de una suerte de traba anímica que les impone una búsqueda de modalidades de reconciliación con sí mismos y de encuentro con la alteridad que pasa a través de formas de "interacción filtrada". En este tipo de interacción el filtro está representado o bien por la tecnología (el aparato telefónico en el caso del antihéroe de *El cazador de leones*), o bien por el contacto continuo y cotidiano con un objeto inanimado (una muñeca, en el caso del protagonista de *La mirada de la muñeca hinchable*). Frente a la experiencia del contacto en persona con el Otro, frente a las modalidades tradicionales de interacción *vis-à-vis*, se postula para ambas criaturas ficcionales una clase de relación con el mundo (relación de connotaciones sutilmente sexualizadas en *La mirada* y más marcadamente "sensualizadas" en *El cazador*) filtradas: dentro de estas relaciones, los dos hombres van construyendo un espacio que no es solo un escenario posible de evasión sino también un marco de reverberación del aislamiento y la atomización de sus propias existencia, lo que revela el contenido crítico hacia la incoherencia de la organización social por parte del autor.

Si bien las modalidades de interacción con la realidad se desarrollan según matices distintos, se articula para ambos personajes "una interacción mediada en la que han creado e inventado, soñando con los ojos abiertos y con la fantasía, nuevos modos para conectar la imaginación y los deseos con la vida cotidiana"[8]. La cuestión que permanece abierta –ante la constatación de la vigencia de esta *interacción mediada* que intenta compensar el desamparo emocional de ambos personajes– es la siguiente: ¿están los dos hombres utilizando sus sendas herramientas (el teléfono y la muñeca, respectivamente) como recursos que pueden contribuir a una mejora concreta de sus sendos estados psicofísicos? ¿Pueden convertir el uso de un medio de comunicación y de un objeto inanimado en instrumentos que lleven a un desarrollo psíquico saludable del *yo*? O ¿no será que estas herramientas se vuelven la principal "obsesión de su propio *yo*", al identificar ambos personajes el erotismo y la complicidad sensual con *experiencias de vida abstracta* (la de la comunicación a distancia por vía telefónica) o con *experiencias de vida aséptica* (las de la convivencia con el cuerpo inanimado de la muñeca)? Las preguntas nos parecen lícitas si se toma en cuenta que, a lo largo de su extensa trayectoria bibliográfica, Javier Tomeo ha planteado a sus lectores una continua e ininterrumpida reflexión sobre la desolación de las vidas de los seres humanos que pueblan la *intrahistoria*, gracias a una mirada que –tal como constata Roberto Bolaño– "se pasea, tal vez como pocos pueden hacerlo en la literatura española, por el infierno cotidiano y también por sus inesperados (por conocidos) paraísos verbales, y nos muestra la imagen real y desoladora de nuestra resistencia"[9].

En las páginas que siguen se propone un análisis interpretativo de las dos novelas que intente ofrecer unas respuestas posibles a las preguntas que se acaban de plantear. En ambos casos la anécdota textual –sencilla como es costumbre en la narrativa de Tomeo– plantea, precisamente, dos modalidades de esa tensión conflictiva que se crea en el ser humano entre las vivencias interiores (la esfera emotiva) y la realidad exterior. *El cazador de leones* se construye en torno a una conversación telefónica entre un hombre de mediana edad, que se declara cazador de leones en África central, y una mujer cuya voz el lector nunca alcanza a percibir, pues todo el desarrollo novelesco no es

8 A. Elliott / C. Lemert. *Il nuovo individualismo. I costi emozionali della globalizzazione.* Torino, Giulio Einaudi Editore, 2007, p. 127.

9 R. Bolaño. *A la intemperie*. Barcelona, Alfaguara, 2019, pp. 87-88.

otra cosa sino un ininterrumpido monólogo del hombre, sin que medie solución alguna de la continuidad discursiva. La verborrea del cazador apabulla a su interlocutora, dejándole solo el espacio para pequeñas respuestas, cuyo contenido el lector intuye a partir de las contrarrespuestas del locuaz aventurero. En *La mirada de la muñeca hinchable*, el protagonista –que el lector aprende a conocer solo como Juan P– es un hombre solitario que va construyendo un diálogo imposible con una muñeca de plástico en el interior de un apartamento desde cuyas ventanas se asoma para intentar (re)construir fragmentos dispersos de las vidas de sus vecinos. En su existencia marcada por el aislamiento y una ligera discapacidad física (su pierna derecha es más corta que la izquierda) que limita su relación con la alteridad, ya complejizada por el abuso de ron, el protagonista parece no necesitar de un tipo de interacción basada en el modelo pregunta-respuesta, razón por la que se conforma con entablar a menudo unas "conversaciones monologadas" con su madre muerta.

En unos marcos diegéticos de este tipo, se observa cómo –en ambas novelas– la construcción y descripción del *mundo exterior* se da a través de una estructura narratológica construida sobre la ignorancia del personaje-narrador: tanto el cazador como Juan P –aislados en sus respectivos mundos de soledad– ponen en práctica "actos de imaginación" a partir de una posición de desconocimiento de los contextos exteriores. En *El cazador de leones*, el aislamiento y el encierro le impiden al protagonista –y relator de los hechos– conocer la realidad del mundo doméstico (y social) de su joven oyente, siendo la mera suposición la única vía de acceso al conocimiento de ese mundo infranqueable. La misma parcialidad perceptiva se aprecia en *La mirada de la muñeca hinchable*: allí, el protagonista-narrador se propone a diario (re)construir las dinámicas interrelacionales de las familias que viven en su mismo edificio, intentando recrear sus mundos a través de los sonidos (voces, gritos, gemidos, notas musicales, etc.) que proceden de las ventanas entornadas. También en este caso la estructura narratológica presenta a un "descriptor encerrado" para el que los *mundos exteriores* (espacios ubicados fuera del alcance de su conocimiento) resultan inaccesibles y solo son imaginables a través de lo auditivo, según un esquema ya desarrollado a lo largo del siglo XX por autores como Henri Barbusse (*El infierno*, 1908) o Juan Carlos Onetti (*La vida breve*, 1950), entre otros. De ahí que nace una fractura entre la imaginación del hombre (¿cómo poder adivinar estructura y composición de los espacios domésticos ajenos?, ¿cómo reconstruir vidas de otros solo a partir de la imaginación desatada por la escucha?) y la realidad. Y de ahí que se crea también un desnivel entre el tiempo y el espacio del afuera y del adentro, O sea, un desdoblamiento del espacio-tiempo exterior, que "será el contraste –siempre al nivel de la diégesis– entre el espacio exterior real pero inaccesible y no conocible, y el espacio exterior descripto pero inherentemente no fiable"[10].

Sobre la base de esta parcialidad informativa común, la estructura temática de ambas novelas abre el camino a la posibilidad de acercarse a los dos textos desde un sesgo de la mirada doble: una primera lectura pone en relación las hazañas mínimas de los dos personajes con las inquietudes de carácter sociológico a las que se acaba de hacer referencia y que remiten, en una síntesis extrema, al desamparo emocional de las identidades atomizadas. Una segunda aproximación –que no excluye la primera– se vincula con una interpretación de los contenidos de la ficción según una óptica histórica, que permite analizar las dos novelas ubicándolas en dos etapas socio-históricas clave de

10 G. Zombory. *La función del encierro y la "posición entre" en la narrativa hispanoamericana después de los años 50. Detrás de los espacios de Juan Carlos Onetti y José Donoso*. Tesis doctoral inédita defendida en Budapest, año académico 2019-2020, Universidad Eötvös Loránd, 2019, p. 19.

la memoria nacional reciente: la de la Transición tardía y la de la revisión de la memoria de la Transición, respectivamente.

2. Tiempos del recuerdo y lugares "policrónicos"

Intentar una aproximación de carácter sociológico a los dos textos significa comprobar una evidencia ya expuesta ampliamente por la crítica[11]. Los motivos presentes en ambas ficciones –al centrarse en un tema obsesivo que preside la obra completa de Tomeo (la soledad y la incomunicación absoluta entre seres humanos)– crea un vínculo entre, por una parte, la existencia de unos personajes "encerrados en sí mismos que buscan, de una manera demencial, absurda, ribeteada de matices grotescos, una salida a su situación irrespirable, un encuentro con la realidad exterior y con los otros para realizarse e identificarse con ellos"[12] y, por otra parte, los procesos de fortalecimiento de la identidad individual en la edad contemporánea. Un proceso que pasa por la progresiva negación de la idea de comunidad, puesto que consolidar la percepción identitaria subjetiva significa establecer una distancia con respecto a la estructura comunitaria alrededor. En palabras de Bauman, "*Identidad* significa destacar: ser diferente y único en virtud de esa *diferencia*, por lo que la búsqueda de la identidad no puede sino dividir y separar"[13]. De este modo la búsqueda de la consolidación del *yo* parecería convertirse en un paradójico alejamiento de la comunidad entendida en términos de un distanciamiento sociológico. Sin embargo, existe una contradicción implícita en esta invención de la identidad que se hace necesaria cuando la idea de comunidad se colapsa: los seres humanos siguen llevando a cabo la búsqueda de grupos sociales en los que su propia sensación de fragilidad y vulnerabilidad se atenúe, grupos en los que puedan probar una sensación de pertenencia, tal como recuerda Eric Hobsbawn cuando observa que "hombres y mujeres buscan grupos a los que puedan pertenecer, de forma cierta y para siempre, en un mundo en el que todo lo demás cambia y se desplaza, en el que nada más es seguro"[14].

En lo que se refiere a la relación que se establece entre los dos textos de ficción y la memoria histórica reciente de España, una novela como *El cazador de leones* se construye –muy a menudo a través de un discurso fundado en el humor– a partir de una condición de añoranza de tiempos mejores, de una *aetas áurea* ya perdida. La novela puede leerse como un gran discurso metafórico que quiere reflejar el anclaje a un tiempo en el que el mundo avanzaba al compás de ciertos ritmos y comportamientos sociales que, para el protagonista, resultaban esenciales para el mantenimiento de un determinado *status quo* (estructura social de base patriarcal, roles socio-sexuales definidos, encasillamiento de las modalidades de interacción inter-genéricas en moldes preestablecidos, etc.). Esto conlleva la posibilidad de leer la novela también desde el sesgo de la mirada de un discurso nostálgico y –a la vez– paródico, que refleja un sentir social anclado a un sustrato generacional

11 Esenciales para el conocimiento de la obra de ficción de Javier Tomeo y el análisis de sus incursiones en el desamparo humano son dos ensayos publicados a comienzos del nuevo milenio: *Aproximación a la narrativa de Javier Tomeo: simulación, intertextualidad e interdiscursividad en las primeras novelas del autor* que Ramón Acín publicó en 2000 en el Instituto de Estudios Altoaragoneses y *No man's land. Viaje a los mundos posibles en la (meta) narrativa de Javier Tomeo* que Ainoa Begoña Saénz de Zaitegui publicó en 2008 por las Ediciones de la Universidad de Salamanca.

12 J. I. González Hurtado. "La soledad en la obra de Javier Tomeo". En Fidel López Criado (ed.) *Literatura y sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX ,* Ediciones de la Universidad de la Coruña, 2001, pp. 391.

13 Z. Bauman. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid, Siglo XXI editores, 2009, p. 10.

14 E. Hobsbawn, Eric (1996). "The cult of identity politics". En *New Left Review*, número 217, 1996, p. 40.

compartido por la gran mayoría de los agentes culturales a lo largo de la década del ochenta. Siguiendo esta línea interpretativa, *El cazador de leones* vendría a ser una novela representativa de la época de la transición en tanto que contribuye a

> "la construcción de una memoria sentimental de carácter nostálgico. Esta memoria nostálgica se anuda al imaginario democrático mediante [...] una *sentimentalidad dominante*. Con este concepto quiero subrayar la existencia de un subtexto afectivo compartido por buena parte de los relatos sobre el proceso transicional que se pone en juego especialmente en el momento en que estos relatos se disputan el sentido del pasado para proyectarlo sobre el presente"[15].

La dimensión afectiva, es decir, la condensación de una cierta *estructura del sentir*, construye en *El cazador de leones* una sentimentalidad peculiar: por un lado, la novela debería verse como un "subtexto afectivo" atípico puesto que plantea una sentimentalidad desligada de la Gran Historia nacional, o sea, desvinculada de la hegemonía discursiva de los relatos generacionales que describían la transición como "un proceso modélico de reconciliación que habría logrado una democracia a un coste relativamente bajo y sin apenas violencia"[16]. Por otro lado, demuestra su peculiaridad al reflejar el vínculo que se mantiene con los subtextos afectivos compartidos en el plano de las lecturas de tipo social.

¿Qué ocurre desde el punto de vista de la relación entre la literatura y la historia reciente del país en un texto como *La mirada de la muñeca hinchable*? La novela parece estar construida como una representación metafórica del desasosiego social compartido por una colectividad mediante la puesta en escena del desamparo del individuo. Desamparo que, en el plano textual, se manifiesta en el respeto por parte del protagonista de una rutina estricta en un mundo cerrado y casi sin comunicación: solo uno es el restaurante al que suele acudir a diario, solo uno es el recorrido urbano que lo lleva diariamente a transitar por plazas y parques donde se cruza con los mismos individuos; solo uno es el interlocutor con el que se permite todo tipo de confesión, y este es el espíritu de su madre, fallecida hace años. La posibilidad de valorar el texto como una representación metafórica del desasosiego colectivo contemporáneo nace de la evidencia de que en los últimos años han ido apareciendo en España –en contraste con la *memoria sentimental* a la que se acaba de aludir– un conjunto de relecturas que se desligan de las formulaciones afectivas que sostienen los relatos de la Transición: los textos escritos a partir de comienzos del siglo XXI, de hecho, transfieren a lo literario los efectos de las crisis del neo-capitalismo liberista, desembocadas en el quiebre financiero mundial de 2008. Un periodo de crisis que supuso "una ruptura con los relatos que sostenían [...] las *fantasías de la normalidad democrática*, que justamente habían tenido en la Transición uno de sus principales anclajes discursivos. La crisis desencajó estas fantasías del marco que las sostenía y nos obligó [...] a redefinir el mito fundacional de un *tiempo presente normal* y una sociedad carente de conflictos"[17]. En otras palabras, la demanda de memoria histórica empezada con la Transición

15 V. Ros Ferrer. *La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2020, pp. 15-16.

16 G. Pasamar. "La Transición española a la Democracia vista a través de los hispanistas anglosajones". En Pilar Folguera *et al.* (eds.): *Pensar la historia desde el siglo XXI: actas de XII congreso de la Asociación de Historia Contemporánea,* 2015, pp. 3450.

17 V. Ros Ferrer. *La memoria de los otros. Op. Cit.,* p. 17.

empieza a costruir –a partir de los desequilibrios económicos de comienzos del nuevo milenio– un tipo de relato en que las inquietudes del *yo* con respecto a la historia nacional se ven acompañadas por un discurso más amplio: en él, confluyen los desasosiegos individuales, los conflictos ligados a la elaboración social del pasaje del franquismo a la democracia y sobre todo la redefinición reciente de los equilibrios económicos y financieros en escala mundial.

En este sentido, una novela como *La mirada de la muñeca hinchable* puede leerse como el resultado de un proceso de demanda social que ha consolidado una "potente industria cultural en torno a ella, y que [...] verá entrelazado su discurso con las articulaciones narrativas de la crisis económica y sus efectos sobre el conjunto de la sociedad española, modificando de este modo los relatos que habían sujetado su identidad democrática hasta la fecha"[18]. Los nuevos relatos que surgen en esos años, de los que forma parte *La mirada de la muñeca hinchable*, se encargarán pues de construir narrativamente los años de la Transición como el espacio-tiempo fundacional en el que ubicar retrospectivamente el comienzo de un hilo narrativo que conduce hasta las problemáticas sociales de la realidad actual. Sin embargo, ¿cómo es posible mantener la coherencia de esta ligazón a lo largo de etapas históricas distintas? Si la sociedad se modifica tan radicalmente según pautas que desmontan los discursos asentados sobre la memoria y si "aquello que se recuerda rara vez es cotejado con la realidad del presente [pues] sabemos que está dentro de una caja, [...] y que no hace falta sacudirlo demasiado, ni siquiera abrirlo, para comprobar su existencia"[19], entonces ¿cómo se presentará el ambiente urbano y social en ese espacio-tiempo fundacional? Es decir, ¿qué tipo de escenario geosocial rodea a los actores ficcionales en el período de tránsito que abarca las dos últimas décadas del siglo XX y el comienzo de la actual? La cartografía física y social que se sugiere es la de una ciudad (posiblemente Barcelona, sin que nunca, sin embargo, se ofrezca indicio concreto alguno) en que los placeres de los excesos de los años ochenta se diluyen en construcciones sociales fractales de rasgos individualistas, dando lugar a una fragmentación de la existencia subjetival, según ritmos y velocidades a los que los protagonistas de las dos ficciones no pueden ni quieren acoplarse[20]. Intimidados por el frenesí urbano, los dos personajes viven en un escenario urbano cuyos ritmos

> "son ejemplos de espacios temporalizados; no se trata solamente de rutas, rutinas y caminos, sino de velocidades, direcciones, vueltas, desvíos, salidas y entradas. En la *ciudad policrónica* tendrán lugar forzosamente la formación de grupos colectivos y su disolución, fragmentación y *reformación*. [...] La vida urbana es tanto una composición rítmica [...] como un reino de tiempos fracturados y fragmentados"[21].

En el nivel textual, la fractura del tiempo (y de los espacios conocidos) se hace explícita, en

18 *Íbid*., p. 18.

19 R. Fresán. *La velocidad de las cosas*. Barcelona, Pengun Random House, 2017, p. 234.

20 La referencia a los excesos de la década de los ochenta remite a una poética común en los textos de ficción escritos en España entre finales del siglo XX y comienzos de la nueva centuria; resulta emblemática de esta línea temática la novela *Madrid ha muerto: esplendor y caos de una ciudad feliz de los ochenta* (1999), de Luis Antonio de Villena. Un libro que "evoca los placeres de los ochenta desde la perspectiva de los supuestos horrores de la década siguiente, en que la tristeza y el vacío habían sustituido a la alegría y plenitud de una edad de oro" (P. J. Smith. "Espacios urbanos en la transición española: el caso de Luis Antonio de Villena". En Wolfgang Matzat (ed.). *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad.* Madrid, Iberoamericana, 2007, p. 119).

21 P. J. Smith. "Espacios urbanos en la transición española: el caso de Luis Antonio de Villena". Op. Cit., pp. 118-119.

particular, en la disolución de la temporalización habitual que se manifiesta –en *La mirada de la muñeca hinchable*– a través del mal funcionamiento de todos los relojes de la casa de Juan P, donde las agujas se mueven en ambas direcciones convirtiendo el tiempo en una dimensión dislocada: "Lo que más me preocupa durante estos días son los relojes-cangrejos ¿.Qué piensa usted de esos relojes? ¿Avanzan retrocediendo o retroceden avanzando? [...] Tendría gracia que esta tarde, al volver a casa, fuese seis o siete horas más joven que esta mañana, y que cada día se repitiese el mismo prodigio"[22]. Si en la "ciudad policrónica" los acontecimientos siguen un orden secuencial, según el esquema de una general aceleración de la existencia, las velocidades y las direcciones del acontecer diario del protagonista –en sus interiores domésticos– se desvían de ese caudal, como pretendiendo metaforizar un alejamiento subjetivo de los conjuntos sociales que participan de las "vueltas" y "reformaciones" de las colectividades urbanas. Colectividades urbanas empeñadas en organizar huelgas, ocultar traiciones amorosas, esconder asesinatos reales o solo potenciales, en un espacio social donde "con el móvil, el GPS e Internet, los antípodas se convierten en mi vecindario, pero los vecinos del *township* sacan los cuchillos y se matan entre ellos con mayor ensañamiento"[23].

3. Desniveles culturales intergeneracionales y salvación por la fabulación

Según reflexiones compartidas, entre otros, por Anthony Giddens primero –en *Modernity and Self-Identity* (1991)– y, unos años después, por Reinaldo Laddaga –en *Estética de la emergencia* (2006)–, las dinámicas sociales características de la Modernidad hasta los años ochenta del siglo XX habían sido marcadas por una predisposición constante hacia "el levantamiento de las relaciones sociales y su rearticulación a través de intervalos indefinidos de espacio-tiempo"[24]. Como consecuencia de ese levantamiento, la estructura sociocultural de la Modernidad se había visto singularizada por el surgimiento –en el plano social y cultural– de una sospecha generalizada hacia todo tipo de conocimiento impuesto y hacia toda forma de evidencia irrebatible, lo que llevó a producir, en los últimos treinta años del siglo pasado, una "disposición reflexiva en lo que respecta a las evidencias recibidas; *reflexividad* destinada a erosionar la *certidumbre del conocimiento*: toda posición establecida debe darse como *a priori* susceptible de revisión"[25]. En el plano de la formación de la subjetividad individual, los efectos tanto de la erosión de la idea del conocimiento asentado y aceptado como del cuestionamiento de toda evidencia recibida se han manifestado en la eclosión de un fenómeno de "creciente individualización en el nivel de las formas de subjetividad, junto con una creciente inestabilidad, *revisabilidad* y –en última instancia– ambigüedad de las formas de socialización"[26]. En una novela como *El cazador de leones*, la inestabilidad en las formas del trato social y la condición defectuosa y fragmentaria de los intercambios sociales alcanzan su manifestación empírica en los monólogos que el protagonista lleva a cabo a través del aparato telefónico: ya se ha visto que se trata de soliloquios que se construyen sobre una funcionalidad polifacética del discurso hecho desde el encierro, pues lo que ocurre en "el exterior" (que aquí es

22 J. Tomeo. *La mirada de la muñeca hinchable*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2003, p. 44.
23 R. Debray. *Elogio de las fronteras*. Barcelona, Gedisa editorial, 2010, p. 24.
24 A. Giddens. *Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age.* Standford, Standford University Press, 1991, p. 18.
25 R. Laddaga. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2010, p. 55.
26 *Ibid.*, p. 55.

el espacio hogareño desconocido de la mujer) le es inaccesible. En una estructura narratológica de este tipo –en que la imagen del mundo de ella se genera en el imaginario del lector solo a través de las suposiciones del hombre– sus soliloquios convierten la novela en un texto literario donde el humor y un dejo de amargura constituyen el tono de fondo para que se plantee una reflexión peculiar sobre la "soledad poblada" del ser humano.

¿Hasta qué punto se trata de una soledad cuyas raíces brotan de motivos endógenos, es decir, de una dimensión psíquica subjetiva trastocada? Según argumenta el mismo protagonista, la causa primigenia de su hundimiento anímico no es únicamente endógena, sino que reside en la velocidad de los cambios socioculturales que han tenido un impacto en la construcción del presente: su postura de carácter nostálgico vendría a ser un intento de reencuentro con el pasado mediante la *sentimentalidad dominante* a la que se ha aludido en el apartado anterior. Una primera constatación de este estado afectivo se observa en la denuncia amargada que el hombre plantea acerca de las nuevas formas de sentir, pues –desde el sesgo de la mirada del narrador– el ser humano ha sustituido la poesía por las exigencias prácticas, ha aniquilado la reflexión introspectiva a favor de la estupidez de los espectáculos televisivos, y sobre todo ha desmontado el deseo de una interacción en vivo y en presencia en favor de la simple esperanza de una carta o una llamada telefónica que transmitan la ilusión de no haber quedado completamente solos:

> "Ustedes, los que viven en la gran ciudad han aprendido ya a prescindir [de las leyendas y de la verdad poética], o las han sustituido por otros mitos que huelen a petróleo. Se pasan la vida tratando de respirar entre mortíferas nubes de humo y cuando llega la noche se encuentran con que una vecina con aspecto de hipopótamo arrastra las sillas por el pasillo y les impide conciliar el sueño. Se sientan entonces frente al televisor y tratan de encontrar el olvido entre montañas de cartón piedra y selvas de jardinería que en nada se parecen a las verdaderas. Solo de vez en cuando suena el teléfono, o reciben alguna carta, y entonces se consuelan pensando que, a pesar de todo, aún no se han quedado completamente solos"[27].

Ahora bien, ¿en qué grado estas reflexiones sobre la soledad y el desgaste de las formas presenciales de relación humana alcanzan una comprensión cabal por parte de la mujer que escucha al otro lado del teléfono? ¿Existe un punto de contacto pleno entre planos generacionales distintos? El desafío al que se enfrenta el cazador de leones parece residir en establecer un modelo de comunicación que permita transferir sus propios códigos culturales y sus marcos interpretativos a un mundo –el de su joven interlocutora– que avanza demasiado rápido. El énfasis cae, así, sobre el sentido que se otorga al pasado puesto que la lectura que de éste hacen las nuevas generaciones depende, en parte, del grado de identificación de los más jóvenes con los códigos culturales del pasado y, en parte, de la propensión de la generación actual a aproximarse a los modelos del pasado en términos dialógicos y no como resultado de una simple aprehensión a desgana de unos esquemas socioculturales pretéritos de conducta. En el plano textual, el hecho de que exista para la mujer una evidente dificultad en el nivel interpretativo de los mensajes que le transmite el cazador remite precisamente a la necesidad de que la trasmisión de los "sentidos del pasado" se apoye al menos en dos requisitos:

27 J. Tomeo. *El cazador de leones*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2000 [1987], pp. 38-39.

> "El primero [es] que existan las bases para un proceso de identificación, para una ampliación interna generacional del *nosotros*. El segundo [es] dejar abierta la posibilidad de que quienes *reciben* le den su propio sentido, reinterpreten, resignifiquen, y que no repitan o memoricen. [...] Este segundo requisito apunta a que las nuevas generaciones puedan acercarse a sujetos y experiencias del pasado como otros, diferentes, dispuestos a dialogar más que a re-presentar a través de la identificación"[28].

Una posible manera de resignificación de ciertos contenidos y de ciertas experiencias del pasado puede encontrarse –así lo sugiere el mismo protagonista– en una una forma de vida que sea capaz de celebrar la fuerza de la imaginación, que él describe como la herramienta principal a disposición del ser humano no solo para sustraerse al determinismo material de su realidad diaria concreta sino también para alcanzar la posibilidad de una *fuga heterotópica* (en términos foucaultianos) hacia un paisaje de maravilla. El análisis textual sugiere que la fuga por la imaginación se justifica a la luz de la aceptación del valor diferente que el ser humano atribuye a las formas de auto-engaño: son más valiosas aquellas mentiras que hemos creado con la imaginación y en la que creemos que las verdades del mundo que no acaban de satisfacernos. Así, incluso aquellos seres humanos que, por condicionantes puramente biológicos, ni siquiera están en condiciones de levantarse de su silla de ruedas, pueden edificar mundos distantes de toda concepción determinista; son individuos que

> "no tienen más remedio que volver a sentarse, pero entonces, con los ojos cerrados, tratan de encontrar nuevos caminos hacia la libertad y así, a fuerza de imaginación, acaban instalándose por fin en un mundo maravilloso en el que nada, sin embargo, es real. Mundo, dicho de otra forma, en el que la relación entre las cosas y sus potencialidades está regida por una larga serie de valores mágicos, y no por unos procesos deterministas"[29].

Del mismo modo, también en *La mirada de la muñeca hinchable* es posible identificar un discurso parecido en el que se plantean, a la vez, a) un alejamiento del materialismo histórico supeditado a las ideologías de exaltación de lo autóctono en el plano político; b) una sustitución de los pseudo-valores de los Grandes Relatos de la Historia Patria por la causa de una nueva sentimentalidad apoyada en la celebración de la poesía. En el nivel del texto, este doble planteamiento se manifiesta en el deseo utópico del protagonista de que las autoridades municipales cambien los nombres de calles y plazas, dedicadas a hacer imperecedera la gloria de generales y coroneles, rebautizando los lugares públicos con nombres de poetas.

Todo tipo de relato, tanto el de un pasado que se quiere re-presentar, recordar o convertir en un conjunto de prácticas de comportamiento, como el que plantea la reconstrucción de valores que se considera valioso retransmitir a las nuevas generaciones, no puede limitarse a la mera transmisión de nociones, lecturas y saberes asentados. Imponer la transferencia de contenidos de los modelos del pasado debe convertirse en una operación de "transmisión cultural", o sea, debe involucrar una sensibilidad que pone en relación el relato (el lenguaje) con la esfera sensible (los afectos). En *El cazador de leones*, el conflicto que surge en el plano comunicativo entre el hablante y la mujer parece tener sus raíces no solo en la dificultad de construir un marco interpretativo socialmente

28 E. Jelin. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2002, p. 126.
29 J. Tomeo. *El cazador de leones*. Op. Cit., p. 43.

compartido, sino sobre todo en la complejidad de la construcción de una sensibilidad común y comprensible a través del tiempo; esto ocurre porque el asunto de la transmisión cultural no puede ser reducido a

> "un problema de transferencia intergeneracional de valores, porque esto es inevitablemente moralista y los valores no significan nada por afuera de las condiciones sociales, técnicas, antropológicas, dentro de las que se modela el comportamiento humano. [...] Es idiota pensar que narrando la historia de la autonomía del pasado se pueda transmitir un *know how* autónomo para el tiempo presente. No funciona así. La cuestión de la transmisión es, sobre todo, un problema ligado a la sensibilidad"[30].

La pregunta acerca de cómo desarrollar y cultivar esta sensibilidad entra en relación –una vez más– con el motivo clave de la salvación por la imaginación, de la fuga hacia mundos maravillosos a través del ejercicio de escribir o, al menos, de la frecuentación pasiva de la literatura. Para huir de las jaulas de lo real, el ser humano no debe apoyarse solo en su propia capacidad individual de fabulación –como sujeto empeñado en fantasear con espacios alternativos de salvación– sino que debe poderse huir a través de un ejercicio concreto de creación literaria (tanto en el plano de la construcción de los relatos, como desde la perspectiva del destinatario final del texto). La literatura es una herramienta –así se aprecia en las palabras del protagonista– que se encarga de crear historias maravillosas destinadas a cualquier ser humano que ambiciona deshacerse de los códigos de conducta establecidos *a priori* y de las ideas preconcebidas que derivan de la fidelidad ciega al sentido común. Así el cazador de leones se dirige a su misteriosa oyente:

> "No me diga tampoco que las historias maravillosas no se escribieron para mujeres como usted. No sea tan modesta, Rosamunda, porque estoy absolutamente convencido de que usted es capaz de todo. Le aseguro que esas historias maravillosas se escribieron para todo el mundo; lo único que necesitamos para descifrar su sentido [...] es renunciar a ese veneno que se llama sentido común"[31].

Parecería viable leer la referencia a las "historias maravillosas" según una doble acepción: en primer lugar, en un sentido literal, o sea invocando la fantasía como un ejercicio subjetivo de fabulación salvífica y como un entrenamiento de elaboración emocional –por parte del receptor– aplicada a los contenidos leídos o escuchados. Por otra parte, en un sentido sutilmente alegórico, el acto de descifrar las historias maravillosas podría remitir a un más amplio ejercicio de desvinculación de la producción cultural dominante (por ejemplo, la de los años de la Transición), lo que explicaría el uso de la fantasía como proceso que "busca entender el anclaje colectivo de ciertas construcciones ideológicas y también afectivas; construcciones sustentadas, en gran medida, por toda una serie de prácticas discursivas y afectivas, de entre las cuales las producciones culturales poseen, sin duda, un papel fundamental"[32].

30 F. Berardi. *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires, Tinta Limón ediciones, 2007, pp. 14-15.
31 J. Tomeo. *El cazador de leones*. Op. Cit., p. 68.
32 V. Ros Ferrer. *La memoria de los otros. Op. Cit.,* p. 75.

4. La cercanía de lo inanimado y las "comunidades *percha*"

Tanto los análisis más recientes de las experiencias contemporáneas de la individualización del *yo* como los estudios centrados en la inestabilidad y la precariedad de las formas de socialización han puesto de relieve la parcialidad de las investigaciones focalizadas exclusivamente en la interacción entre seres humanos, subrayando –en cambio– la creciente importancia que adquiere para los estudiosos la observación de la relación del hombre con los objetos que pueblan sus entornos de referencia. El punto de partida de este "interés por lo material" es la comprobación de la importancia del rol estabilizador que ciertos objetos guardan con respecto a las individualidades subjetivas. A la atención centrada solo en las relaciones entre seres humanos se sumaría, así, la preocupación por lo que ciertos estudios sociales definen como "la expansión de entornos centrados en objetos que sitúan y estabilizan a los individuos, que definen sus identidades tanto como las comunidades y familias solían hacerlo, y que promueven formas de sociabilidad que *se alimentan de* y *suplementan* las formas de sociabilidad humana estudiadas por los científicos sociales"[33]. ¿En qué grado y de qué forma es posible –al nivel textual– aplicar esta reflexión a las dinámicas sociales de individualización que se aprecian en las dos novelas de Tomeo? En *La mirada de la muñeca hinchable* el protagonista nos informa que está conviviendo con una muñeca de goma que lleva

> "una argolla de hierro en el tobillo izquierdo y una pulsera de latón en la muñeca derecha. Es hermosa y me ayuda a pasar el rato. Tengo también un televisor de veintitrés pulgadas que de vez en cuando me llena la casa de gente alegre que se ríe de cualquier cosa. [...] Desde la ventana de mi cuarto puedo contemplar las chimeneas de las afueras de la ciudad [...] Me entretengo contando las chimeneas: una, dos, tres, cuatro, cinco y así sucesivamente. Como entretenimiento tampoco está mal"[34].

Sus prácticas de búsqueda de modalidades ingenuas y hasta risibles de esparcimiento –en un marco inmodificable de soledad– forman parte de un modelo de interacción sociocultural en el que "los seres humanos compiten con los objetos como partes de una relación y entornos de situación"[35]. En el momento en que la muñeca, el televisor, las chimeneas de las fábricas de la topografía barrial que rodea el piso del protagonista se convierten para él no solo en centros de atención permanente sino también en objetos esenciales que reemplazan a los humanos en su cronografía diaria, se hace necesario replantearse su modalidad de percepción de lo inanimado y las consecuentes dinámicas de interacción con ese mundo. Los objetos se vuelven compañeros del *yo* solitario porque parecen "experimentar" y "sentir", dando así lugar a formas de relación "que involucran relaciones de objeto con cosas no humanas que compiten con y hasta cierto punto reemplazan las relaciones humanas"[36]. En efecto, en *La mirada de la muñeca hinchable* la sustitución de lo humano por lo inanimado es un proceso constante sobre el que el protagonista informa al lector casi a diario: "Dorotea continúa con la mirada puesta en el fondo del pasillo.

33 K. Knorr Cetina / Urs Brugger. "The Market as an Object of Attachment: Exploring Postsocial Relations in Financial Markets". En *Canadian Journl of Sociology*, número 25, vol. 2, 2000a, pp. 140.
34 J. Tomeo. *La mirada de la muñeca hinchable*. Op. Cit., pp. 7-8.
35 K. Knorr Cetina / U. Brugger. "Transitions in Knowledge societies". En Eliezer Ben-Rafel e Itzak Sternberg (eds.) *Identity, Culture and Globalization*. Amsterdam, Brill, 2000b, p. 620.
36 K. Knorr Cetina / Urs Brugger. "The Market as an Object of Attachment". Op. Cit., p. 142.

No cambia nunca de expresión, pero desde que le pinté las pestañas parece que me vea"[37]. Del mismo modo, las chimeneas parecen participar de esa humanización de lo material: hay días en que algunas de ellas se esconden a la mirada del hombre modificando a diario el resultado de su recuento; en otros momentos parece que "tal vez esas chimeneas estén deseando que las echen abajo para no continuar siendo testigo de tanta chapuza"[38].

Si bien el silencio de la muñeca es inquebrantable y su mirada sigue fija, no obstante el televisor solo transmite imágenes de locutores que se dirigen impersonalmente a un público anónimo y a pesar de que las chimeneas de los suburbios echan su humor blanquecino burlándose de la operación diaria del hombre de dar con su número exacto, el intercambio –en principio unilateral– que se establece con todos estos objetos empieza a competir con las relaciones humanas hasta casi reemplazarlas del todo (la única excepción es el mejor amigo de Juan P, Torcuato, que acabará suicidándose en las páginas finales del texto). De ahí que pueda atribuirse a estas cosas materiales la categoría de *objetos epistémicos* según la acepción de Knorr Cetina, que Laddaga resume así: "entidades ambiguas [...] a las cuales aquellos humanos que interactúan con ellas no pueden no atribuirle [...] la capacidad de sensibilidad y reflexividad, de experiencia y de memoria que son atributos normales de los seres vivos"[39]. Ahora bien, factores como los procesos progresivos de reemplazo de lo humano por lo inanimado y la sensación permanente de vulnerabilidad del *yo* le añaden complejidad al proceso de construcción de la "identidad solitaria", la que desecha la idea de comunidad. La construcción de la identidad no puede prescindir de un soporte que funcione como "depósito" de los miedos y las inquietudes relacionadas con la soledad. Este soporte tiene que ser un lugar/espacio/estructura en que las preocupaciones individuales se compartan y puedan ser –allí mismo– exorcizadas, según un modelo que crea verdaderas *comunidades percha*:

> "La vulnerabilidad de las identidades individuales y la precariedad de la construcción de "identidades en solitario" mueven a los constructores de identidades a buscar *perchas* de las que poder colgar conjuntamente los temores y ansiedades que experimentan de forma individual y, una vez hecho esto, a ejecutar los ritos de exorcismo en compañía de otros individuos parecidamente temerosos y ansiosos. El que tales *comunidades percha* proporcionen o no lo que se espera de ellas [...] es discutible"[40].

Ya es innecesario insistir en que la huida de la realidad a través de la imaginación es el "rito de exorcismo" baumaniano y es el núcleo temático alrededor del que se construye toda la conversación telefónica que vertebra la trama de *El cazador de leones*. En el texto, el teléfono es el instrumento totémico, la *percha* de Bauman: su silencio recuerda al ser humano su condición de soledad, aislamiento y sobre todo su estatus de individuo afectivamente insignificante que no genera sino indiferencia en los demás. Ante la necesidad de llenar el vacío de la propia insignificancia, el cazador se empeña en transmitir a su desconocida co-locutora su deseo de encontrar en ella el "interlocutor válido"; es decir, un "dialogador" que se necesita con tanta urgencia que, si no es posible tenerlo en nuestra cotidianidad, se hace necesario inventar:

37 J. Tomeo. *La mirada de la muñeca hinchable*. Op. Cit., p. 27.
38 J. Tomeo. *La mirada de la muñeca hinchable*. Op. Cit., p. 151.
39 R. Laddaga. *Estética de la emergencia. Op. Cit.*, p. 57.
40 Z. Bauman. *Comunidad.* Op. Cit., p. 10.

> "Se muy bien que a nadie le importo un comino. Hace ya muchos años que desaparecieron todos aquellos a quienes, seguramente hubiera podido importarles. Nadie protesta ahora porque fume como una chimenea o porque cada noche regrese a casa borracho como una cuba. A la gente le trae sin cuidado que muera devorado por las hormigas o pisoteado por los búfalos. [...]. Usted, por muy nobles que sean sus sentimientos, no puede inquietarse por la suerte de un desconocido. Para ustedes, al fin y al cabo, soy únicamente una voz sin rostro"[41].

Una vez más, la reflexión que se plantea en el texto remite al protagonismo de lo afectivo o emocional como un campo teórico hacia el que confluye una meditación alegórica que se extiende de lo subjetivo al ámbito de la estructura social contemporánea: el quiebre de los modelos sociales apoyados en el sostén mutuo entre sus miembros –capaces de crear verdaderas *comunidades emocionales*– se diluye en una atomización de la existencia y da lugar a un estilo de vida en que la psico-historia individual es irrelevante para los demás miembros del mismo contexto social. No es casual, de hecho, que todos lo procesos de comunicación que describe Tomeo (diálogos, interrogatorios, monólogos) estén pensados y construidos –al menos al comienzo– como posibles huidas de una condición crónica de aislamiento, y que pronto este anhelo se vea frustrado por la resistencia de los protagonistas de las dos novelas a incorporarse a un mundo exterior desconocido, imposible de descifrar y, sobre todo, caóticamente rutinario. Lo que importa subrayar es que se trata de un mundo que no puede

> "controlarse ni preverse como ocurre en los cómodos y placenteros universos imaginarios sobre los que se posee la decisión y la omnisciencia; de ahí que las relaciones siempre sean entre desconocidos que pueden fingir entre sí, que pueden mentir e inventarse, que actúan con desconfianza, con recelo, intentando prever las respuestas y dominar también los hilos de un mundo real que no se somete a sus deseos ni cumple sus ideales"[42].

Ya no hay salvación posible para quien alcance la lucidez de la verdad, parecen decirnos los personajes de Tomeo: por una parte, en la estructura social contemporánea, el hundimiento de los modelos sociales de amparo, creadores de las *comunidades emocionales,* provoca la desestructuración de los sistemas de aprehensión anímica de la Otredad. Por otra parte, se instala en la consciencia la percepción de que el mundo real no es el de los "cómodos y placenteros universos imaginarios" dominados por la posibilidad de fingir, mentir o inventarse.

5. Conclusiones

La dificultad que reside en establecer relaciones humanas que sean al mismo tiempo sólidas y duraderas (dificultad que es el móvil principal que guía las elecciones vitales individualistas de los dos protagonistas) se fundamenta en la variabilidad: los seres humanos no solo cambian su opinión y perspectivas existenciales en el tiempo, sino que sus dificultades en el proceso de adhesión a los contratos de la sociabilidad se deben, sobre todo, al hecho de que estos cambios producen una *diversidad endógena;* es decir, generan en el individuo unas modificaciones en su

41 J. Tomeo. *El cazador de leones*. Op. Cit., pp. 46-47.
42 J. I. González Hurtado. "La soledad en la obra de Javier Tomeo". Op. Cit., p. 394.

forma de ser, actuar, pensar, percibir el mundo que lo hacen diferente de cómo era y lo vuelven a menudo incompatible con el entramado sociocultural a su alrededor. Ante la evidencia de la variedad de las formas de ser por las que el individuo transita a lo largo de su vida, la reacción más habitual reside en convertir el intercambio humano en un proceso dirigido al "conocimiento de sí": el sujeto contemporáneo cae en la ilusoria convicción de que un auto-examen de su propia manera de ser lo llevaría a crear un *yo* capaz de interactuar con éxito con la alteridad; en otras palabras, las personas "entretienen relaciones de todo tipo guardando la injustificada convicción de convertirse en individuos libres, plenamente capaces de conocerse a sí mismos y de conocer sus propios deseos, y entonces de plasmar la miríada de contratos micro-sociales sin los que los mundos no existirían"[43]. Frente a esta convicción anclada a la ilusión de conectar exitosamente la propia esfera emocional con la del prójimo, los personajes de Javier Tomeo muestran una lucidez admirable: ante la evidencia de la multiplicidad de *yoes* presentes en cada ser humano, ante la comprobación de que nunca va a poder existir un *Mundo único* en el que los conflictos interiores y los miedos del individuo se diluyen y dejan lugar a un intercambio pleno, las criaturas de ficción de Tomeo aceptan la complejidad del enigma de la interacción social y se repliegan en un individualismo de carácter protector y defensivo que parece reflejar su resignada aceptación de la preeminencia del Mal. Así lo resume, en su soliloquio, el protagonista de *La mirada de la muñeca hinchable*: "Luego, en el monumento al Ángel Caído, me encaré con Lucifer. - Amigo mío, le digo, tú eres el más fuerte. No tengo más remedio que reconocerlo. Ya veremos qué pasa luego, pero, por el momento, las cosas son como son y es preciso aceptarlas"[44].

Surge, así la pregunta de cómo sobrevivir frente a tan aciaga evidencia. Ambos personajes –aún cautivos de sus sendas actitudes defensivas– muestran los rasgos de almas artísticas o, al menos, una marcada inclinación hacia una visión poética, dramática, existencial, pero también humorística y ligeramente decadente de la existencia humana. Los dos –con la claridad sagaz que se acompaña de la resignación– perciben que sus respectivos intercambios con sus entornos sociales de referencia están filtrados, en primer lugar, por su miedo a herirse. ¿Cómo hacer viable, entonces, la convivencia entre la sensibilidad sociocultural individual y las exigencias de funcionamiento mecanicista que expresa la colectividad urbana? Es este el pequeño drama íntimo de los dos personajes, puesto que "es tan difícil procurar la vitalidad cultural duradera como la armonía urbana. De hecho, es probable que las dos sean utópicas, ya que el arte y la ciudad no son objetos, sino procesos cuyos finales son imposibles de predecir"[45]. Quizás sea viable –parece leerse entre líneas en el general desencanto de ambos protagonistas– un acercamiento entre las exigencias pragmáticas de la sociedad urbana y las formas individuales de arte (entendida como "delicadeza del sentir") mediante la sustitución del modelo psicoanalítico del trauma persistente y sin exorcizar, por un modelo más positivo que pueda "relaciona[r] los productos culturales [y la sensibilidad subjetiva] al complejo tiempo-espacio de la vida cotidiana, tan densamente estructurada de velocidades, direcciones, diversiones y desvíos"[46].

43 A. Elliott / C. Lemert. *Il nuovo individualismo. Op. Cit.*, pp. 144-145.
44 J. Tomeo. *La mirada de la muñeca hinchable*. Op. Cit., p. 161.
45 P. J. Smith. "Espacios urbanos en la transición española: el caso de Luis Antonio de Villena". Op. Cit., pp. 122.
46 Ibid., p. 122.

Bibliografía

P. Anderson. *The Origins of Posmodernity*. New York, Verso, 1998.

Z. Bauman. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid, Siglo XXI editores, 2009.
Z. Bauman. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona, Tusquets, 2010.

F. Berardi. *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires, Tinta Limón ediciones, 2007.

R. Bolaño. *A la intemperie*. Barcelona, Alfaguara, 2019.

R. Braidotti. *Lo posthumano*. Barcelona, Gedisa editorial, 2015.

R. Debray. *Elogio de las fronteras*. Barcelona, Gedisa editorial, 2010.

A. Elliott / C. Lemert. *Il nuovo individualismo. I costi emozionali della globalizzazione.* Torino, Giulio Einaudi Editore, 2007.

J.I. Ferreras. *La novela en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid, ACVF Editorial, 2014.

R. Fresán. *La velocidad de las cosas*. Barcelona, Pengun Random House, 2017.

A. Giddens. *Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age.* Standford, Standford University Press, 1991.

J.I. González Hurtado. "La soledad en la obra de Javier Tomeo". En Fidel López Criado (ed.) *Literatura y sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX* , Ediciones de la Universidad de la Coruña, 2001, pp. 389-400.

E. Hobsbawn. "The cult of identity politics". En *New Left Review*, número 217, 1996, pp. 36-48.

E. Jelin. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2002.

K. Knorr Cetina / U. Brugger. "The Market as an Object of Attachment: Exploring Postsocial Relations in Financial Markets". En *Canadian Journl of Sociology*, número 25, vol. 2, 2000a, pp. 138-145.

K. Knorr Cetina / U. Brugger. "Transitions in Knowledge societies". En Eliezer Ben-Rafel e Itzak Sternberg (eds.) *Identity, Culture and Globalization*. Amsterdam, Brill, 2000b, pp. 617-631.

R. Laddaga. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2010

G. Pasamar. “La Transición española a la Democracia vista a través de los hispanistas anglosajones”. En Pilar Folguera *et al.* (eds.): *Pensar la historia desde el siglo XXI: actas de XII congreso de la Asociación de Historia Contemporánea,* 2015, pp. 3443-3460

V. Ros Ferrer. *La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2020.

P. J. Smith. “Espacios urbanos en la transición española: el caso de Luis Antonio de Villena”. En Wolfgang Matzat (ed.). *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad.* Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 117-123.

J. Tomeo. *El cazador de leones*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2000 [1987].

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

G. Zombory. *La función del encierro y la “posición entre” en la narrativa hispanoamericana después de los años 50. Detrás de los espacios de Juan Carlos Onetti y José Donoso*. Tesis doctoral inédita defendida en Budapest, año académico 2019-2020, Universidad Eötvös Loránd.