

JAVIER TOMELO: ¿UN KAFKA ARAGONÉS?

Emilie GUYARD

Universidad de Pau et des Pays de l'Adour

En 1989, Javier Tomeo publica una de sus novelas más kafkianas *La ciudad de las palomas*. El argumento se puede resumir en unas palabras: un hombre se encuentra inesperadamente solo en una ciudad abandonada por todos sus habitantes y repentinamente invadida por unas palomas «ominosas»¹. Como en el caso de *La metamorfosis* de Kafka, el misterio está introducido desde las primeras páginas de la novela y el protagonista se halla confrontado a lo inaudito sin previo aviso. Al despertarse, Teodoro no puede sino comprobar que:

Hoy, sin embargo, las cosas van a ser distintas. En la calle no hay nadie, ni un alma, todo está cerrado: el supermercado de la acera de enfrente, el quiosco de periódicos, la farmacia, la floristería y el zapatero. No funcionan los semáforos y no circulan los coches. Ni una sola ventana abierta, nadie asomado a los balcones².

1. Para el análisis del papel de esas extrañas palomas que ya no vuelan, remitimos al lector al excelente artículo de Jean Tena: «La inversión de un símbolo: las palomas malélicas de Javier Tomeo (*La ciudad de las palomas*, 1989)», *Hispanística XX*, n°22, Dijon, 2005, p. 213-219. Sólo señalaremos que el carácter extraño de las palomas tiene mucho que ver con el concepto psicoanalítico de «unheimliche» elaborado por Freud, el cual sirvió de base a todas las reflexiones sobre la literatura fantástica. Utilizamos aquí el adjetivo «ominoso» para referirnos al concepto freudiano ya que se tradujo la palabra «unheimliche» al castellano por «lo ominoso» o «lo siniestro». Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1985.
2. Javier Tomeo, *La ciudad de las palomas*, Barcelona, Anagrama, 1989, p. 10. Se notará la semejanza entre esta situación y la que existe en *El proceso* o *La metamorfosis*, por ejemplo. La pesadilla se produce en el momento en que el personaje se despierta. Como lo señala Marthe Robert, «Le réveil représente un moment entre la veille et le sommeil où la réalité est encore instable, fragmentée et où pour cette raison tout est possible. Le procès est un cauchemar du réveil, comme *La métamorphose*», Marthe Robert, *Kafka par Marthe Robert*, Paris, Gallimard, coll. Pour une bibliothèque idéale, 1960, p. 110. La pesadilla de Teodoro no se produce exactamente en el momento en que se despierta sino poco después, cuando el personaje sale a la calle por la mañana, o sea cuando entra en contacto con el mundo exterior por primera vez en el día.

La prolepsis del narrador omnisciente constituye una «intrusión del misterio en el marco de la vida real», para retomar la famosa definición de P. G. Castex¹. Pues el mundo en que vive Teodoro es idéntico al nuestro, en toda su dimensión banal y cotidiana:

Las diez de la mañana. Teodoro salta de la calma y se prepara un café largo. [...] A las doce y media sale por fin a la calle. Los amigos estarán esperándole en el café de Versailles. Tomarán el aperitivo en la terraza, bajo el toldo de color naranja, y elegirán luego un buen restaurante para comer. [...] Más o menos, lo de cada día².

Por otra parte, Teodoro es casi un arquetipo del personaje fantástico: ciudadano de a pie³, se define como «un hombre amigo del orden, un modesto cuentacorrentista que nunca estiró más el brazo que la manga»⁴. Su vacuidad lo convierte en el perfecto protagonista de un relato fantástico. Teodoro es también un hombre solo, y eso incluso antes de que desaparezcan sus conciudadanos. En efecto, a pesar de mantener relaciones casi cotidianas con sus amigos del Café de Versailles, Teodoro tiene que confesar que «la verdad es que nunca hubo alguien a su alrededor que se preocupase realmente por lo que él pudiese sentir»⁵. Del mismo modo, la reiteración de su aferramiento a la normalidad parece protegerle definitivamente de este tipo de experiencias sobrenaturales, insólitas. De hecho, buena parte de la novela se cimienta alrededor de «la spécificité de l'interrogation fantastique qui repose sur le constat d'impossibilité-selon-la-norme-reçue et d'existence-malgré-cela-d'un-phénomène»⁶. Obsesionado por «las leyes de la normalidad», Teodoro compara constantemente el nuevo mundo en el que le toca vivir con el antiguo y convoca las leyes racionales que siempre habían regido el mundo hasta ahora: «Hasta ese momento, por lo tanto, todo iba desarrollándose normalmente, de acuerdo con los esquemas habituales»⁷. Teodoro es, pues, un hombre solo, de lo más

1. «Le fantastique ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des fêtes, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise, au contraire, par l'intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle», P. G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p. 8.

2. Javier Tomeo, *op. cit.*, pp. 9-10.

3. Los críticos de la literatura fantástica insisten en el hecho de que el protagonista tiene que ser un hombre común: el protagonista de este tipo de relatos «est un homme comme tout le monde; il est bien loin a priori d'avoir l'étoffe d'un héros. Il est même singulièrement vide. [...] De fait, la vacuité intrinsèque du personnage est précisément la condition première du récit fantastique», afirma Joël Malrieu en *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, p. 53.

4. Javier Tomeo, *op. cit.*, p. 15.

5. *Ibid.*, p. 49. El personaje fantástico está solo explica Joël Malrieu: «Solitude sociale, affective et intellectuelle qu'il revendique souvent avec force. Cette situation fondamentale est l'un des éléments constitutifs du genre, au même titre que la vacuité: sans solitude du personnage, il n'est pas de fantastique», Joël Malrieu, *op. cit.*, p. 56.

6. Jean Fabre, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p. 99.

7. Javier Tomeo, *op. cit.*, p. 17. Del mismo modo, al oír el ruido de los pedales de la bicicleta, piensa: «El metal, por lo menos, continúa obedeciendo las leyes de siempre», *ibid.*, p. 53.

común y aferrado a las normas, o sea un parangón de personaje fantástico: nada lo destinaba a vivir lo inaudito y, sin embargo, lo sobrenatural lo ha elegido a él para enfrentarlo con un misterio insondable. Y, conforme con el esquema tradicional del relato fantástico, las páginas que siguen describen el largo proceso mediante el cual el personaje intenta comprender lo incomprensible y, sobre todo, no volverse loco en una realidad desbarajustada.

Como lo señala Jean Fabre, el relato fantástico es un relato heurístico, que exige que el personaje-víctima se interrogue acerca de la naturaleza de los hechos misteriosos con los que tiene que enfrentarse: ¿Quién?, ¿Dónde?, ¿Cómo?, ¿Por qué?, ¿Cuándo? Esas son las preguntas que le asedian invariablemente. Y concretamente, Teodoro se empeña en buscarle una explicación a la enigmática desaparición de sus conciudadanos:

Él ha sido siempre un hombre aficionado a investigar el porqué de las cosas y el simple hecho de verse rodeado de interrogantes [...] ya es suficiente motivo para robarle el sosiego. Las preguntas que puede formularse son muchas [...] pero, fundamentalmente, se reducen a tres principales:

- a) ¿Por qué se fueron?
- b) ¿Adónde se fueron?
- c) ¿Cómo se fueron?

El espacio como sede de la alteración del mundo

Pero uno de los aspectos más originales de la novela de Tomeo radica en el aspecto siguiente: la heurística característica del género fantástico así como la lucha del personaje por no hundirse en la locura se inscriben casi exclusivamente en la categoría del espacio.

La angustia que suscita la contemplación del fenómeno inaudito en la conciencia del personaje se proyecta, en efecto, en la dimensión del espacio. La ciudad abandonada por todos sus habitantes se convierte en un espacio enigmático, cifrado, que Teodoro ya no consigue descifrar: «Arriba, en la azotea, permanece intacto el bosque de antenas, dibujando sobre el cielo, que empieza a cubrirse de nubes, complicados jeroglíficos»¹. La ciudad se convierte en metonimia del universo misterioso que Teodoro ya no entiende y la contemplación del espectáculo de la ciudad, antaño familiar y tranquilizador, produce ahora en su conciencia un desasosiego infinito: «Se asoma al patio y lanza un grito, pero nadie responde. La soledad y el silencio, en esta especie de pozo, son distintos, no tienen nada en común con la desolación de los grandes espacios vacíos»². Lo mismo ocurre cuando viene la noche: «continúa en el balcón hasta que se cierra la noche

1. *Ibid.*, p. 37.

2. *Ibid.*, p. 36.

y la ciudad queda como sumergida en un frasco de tinta negra»¹. El personaje se enfrenta con la naturaleza abismal de un universo que ya no entiende.

El espacio conocido de su piso viene a su vez a representar esa realidad agrietada: «al levantar la mirada descubre la grieta del techo. Ayer no estaba ahí. Cruza el techo en diagonal, de un rincón a otro, y no parece una simple desconchadura de la pintura»². Y unas páginas más adelante, leemos: «Teodoro tumbado otra vez sobre el diván, observa la grieta del techo. Está claro que se trata de algo más que una simple desconchadura de la pintura»³. La grieta del techo es una proyección de la grieta que se produce al mismo tiempo en su aprensión del mundo. La desaparición de los demás hace caer sobre la ciudad un velo de incompreensión. La ciudad, a pesar de tener un cariz idéntico al de la víspera, ya no es lo que era. El espacio que le rodea a Teodoro parece constituir, como un reflejo, una metáfora del desorden mental provocado por el insólito espectáculo que presencia.

Por la influencia del mundo circundante sobre él, Teodoro pronto sufre la amenaza de perder su propia identidad. Como muy bien lo explica Jean Fabre, «la dérégulation du cosmos pose corollairement la question de ma propre cohérence»⁴. La alteridad del mundo tiene como corolario la alienación del yo pues «en voyant le monde être un autre je suis aussi autre, je deviens autre»⁵. Esta amenaza de alienación aparece muy pronto en la novela. Incluso el propio reflejo del personaje en el espejo (proyección espacial de su identidad) le parece inseguro: «Sus ojos, por ejemplo, no son del mismo tamaño. Su ceja izquierda le queda algo más levantada que la derecha y el lóbulo de su oreja derecha pende más que el de la izquierda». Y además, ¿cómo tenerles confianza a los espejos?: «¿Por qué hay que creer, sin embargo, lo que digan los espejos, si cambian de lugar los frascos de la estantería?»⁶.

Sus sentidos empiezan a engañarle, como por ejemplo cuando

le parece oír un timbre. Corre al salón (resbala y está a punto de darse un porrazo) y antes de llegar recuerda que dejó el auricular descolgado. No puede ser, pues, el teléfono. Los sentidos le han jugado una mala pasada. Tal vez a medida que se interna en la soledad vaya configurándose a su alrededor un universo de sensaciones engañosas⁷.

1. *Ibid.*, p. 39.

2. *Ibid.*, p. 74.

3. *Ibid.*, p. 91.

4. Jean Fabre, *op. cit.*, p. 99.

5. *Ibid.*, p. 108.

6. *Ibid.*, p. 45-46.

7. *Ibid.*, p. 44.

Dicho de otro modo, el espacio no sólo es en este relato el marco tradicional de la acción sino que desempeña un papel de primer plano porque de él nacen el misterio y el sinsentido.

El espacio como refugio contra la alienación del yo

Pero el espacio es también la categoría de la realidad a la que el personaje se aferra para no hundirse. En el caso de Teodoro, la tabla de salvación de su integridad mental consiste en recorrer el espacio.

En un primer momento, a Teodoro se le ocurre ir en busca de sus conciudadanos. Empeñado en comprender cuál fue el destino de estos, recurre a un mapa: «Para encauzar sus investigaciones con un mínimo de lógica debe tener en cuenta algunas características de la comarca. Por ejemplo, las características topográficas. Necesito un mapa, piensa, saltando del diván»¹. Gracias al mapa, nos enteramos de que la ciudad B, en la que vive, se sitúa entre las ciudades A y C: A está a unos quince kilómetros al oeste de B, a unos dos mil metros de altura; en cuanto a C, se sitúa más o menos al nivel del mar y a unos 12 kilómetros al este de B. Para lo que es del eje Norte-Sur, «para llegar a Y [...] deben recorrerse más de cincuenta y nueve kilómetros a través de un páramo interminable y además, por pésimos caminos»² y la carretera situada al norte «no conduce de hecho a ninguna parte»³. Como lo explica Michel Bourret, «comme le Farghestan du *Rivages des Syrtes* de Julien Gracq, le nord inaccessible invalide la structuration cardinale et fait de B un espace désorienté»⁴. Es inútil, pues, ir en busca de los demás: «Aquí les espero, se dice Teodoro»⁵.

Condenado a permanecer en la ciudad, al personaje no le queda más remedio que darle cara a este espacio ahora desprovisto de sentido, codificado. Y si no quiere hundirse en la alienación que lo amenaza, debe hallar un medio para volver a encontrar los puntos de referencia que desaparecieron cuando se produjo la insólita desaparición de los seres humanos. Tiene que ubicarse de nuevo en el mundo.

Muy pronto, el protagonista elabora una estrategia defensiva frente a la locura que amenaza con apoderarse de él: el único remedio que se le ocurre es recorrer incansablemente la ciudad, como si este contacto físico con la realidad espacial le

1. *Ibid.*, p. 31.

2. *Ibid.*, p. 33.

3. *Ibid.*, p. 34.

4. Michel Bourret, «Représentations urbaines et structuration textuelle dans *Amado Monstruo* et *La ciudad de las palomas* de Javier Tomeo», in *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, p. 164.

5. Javier Tomeo, *op. cit.*, p. 36.

permitiera salvarse: «puede volverse loco si trata de encontrar rápidamente todas las respuestas. [...] Lo mejor que puede hacer pues, en estas circunstancias, es continuar recorriendo la ciudad hasta convencerse de que, tal como parece, se ha quedado solo»¹. Y esta necesidad se vuelve casi obsesiva². De tal modo que Teodoro se apodera nuevamente de la ciudad que de ahora en adelante será suya —a no ser que él sea de ella, como lo sugiere el narrador³. Todos los días, coge una bicicleta y explora las calles. Si bien al principio el itinerario es más bien caótico, en zigzag⁴, poco a poco se hace organizado, planificado, estructurado: «No va a ser, sin embargo, un paseo errático por la ciudad. Antes de salir de su casa trazó un itinerario y se propone seguirlo escrupulosamente»⁵. Paso a paso, consigue apropiarse de nuevo del espacio y volver a darle así, como literalmente lo dice la palabra, un sentido.

En concreto, el espacio es la única dimensión de lo real que está todavía a su alcance. Los habitantes se fueron e incluso el tiempo parece a punto de desvanecerse porque desapareció el instrumento colectivo de su medición: las campanas, que ya no se oyen. «Puede que el tiempo, tras pensárselo un poco, se haya decidido también a marcharse con los demás»⁶.

No le queda a Teodoro sino la categoría de su propio espacio empírico, espacio de la experiencia para reconstruir su relación con el mundo, relación constitutiva de su identidad personal. A partir de ahí, emprende una serie de medidas y cálculos, por ejemplo para saber cuántas ventanas hay en la fachada del banco: «cuenta seis plantas, con doce ventanas por planta, lo que da un total de setenta y dos ventanas». Lo más interesante es la conclusión de dichos ejercicios: «Ya tiene, por lo menos, algo seguro»⁷. Convertir el espacio en relaciones algébricas es un medio para dominar lo real, fijarlo en unos límites de los cuales no puede escapar: «Cuantificar la materialidad de todo lo que lo rodea (casas, balcones, ventanas, chimeneas, farolas, árboles) podría ser un buen sistema para ubicarse debidamente en su nueva realidad»⁸. El reto fundamental de Teodoro consiste en encontrar una posición en medio de coordenadas, es decir, en situarse en su espacio para

1. *Ibid.*, p. 18.

2. Después de recorrer la ciudad andando, Teodoro recupera la bicicleta del portero: «La idea le parece estupenda: con esa bicicleta puede recorrer todos los barrios de la ciudad, uno por uno, hasta estar completamente seguro de que le han dejado solo», *ibid.*, p. 51.

3. «La ciudad es mía, vuelve a pensar. Se trata, sin embargo, de una declaración unilateral, que no responde a la realidad. Puede incluso que sea él quien pertenece a la ciudad», *ibid.*, pp. 24-25.

4. «Avanza en zig-zag por el barrio de la Encarnación (...)», *ibid.*, p. 24.

5. *Ibid.*, p. 52.

6. *Ibid.*, p. 79.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*, p. 58.

sobrevivir. Así es como define la meta de su actividad: «Apresar por la vía del número un mundo que, en buena parte, le han escamoteado». Lo que pretende hacer el protagonista «es encerrar la ciudad y todo lo que contiene dentro de unos límites sagrados, imposibles ya de traspasar»¹. Este proceso interviene cuando el personaje renuncia a buscar una explicación capaz de aclarar las causas de la situación misteriosa en la que vive. Buscar unas causas siempre es orientarse hacia el pasado, hacia una anterioridad: en resumidas cuentas, es mirar hacia atrás. Por el contrario, lo que va a hacer el protagonista consiste en asumir el presente y desde este presente orientarse hacia adelante para descubrir y/o abrir caminos nuevos. Las dos partes que siguen se dedican a estudiar las dos etapas que acabamos de definir: el callejón sin salida de la explicación causal y la apertura hacia nuevos horizontes. Ambos movimientos son desarrollados a través de la metáfora espacial.

El espacio alegórico

Lo que al personaje le importa a partir de cierto momento es descubrir la clave del misterio. Quiere entender, es decir insertar los acontecimientos en una red explicativa. Así podría volver hacia una significación: ningún elemento aislado puede tenerla sin que sea puesto en relación con otros elementos. El acontecimiento misterioso dejaría de serlo con tal que se pudiera relacionarlo lógicamente con otros.

«¿Por qué he sido yo, se pregunta, el elegido para vivir esta locura?»². Y sobre todo, ¿cuál es el significado de la prueba que se le impuso? Como si se tratara de un héroe de Kafka, Teodoro lucha «pour savoir à quoi s'en tenir sur la vérité des symboles»³. En realidad, el relato muy pronto abandona la vía de la literatura fantástica canónica para seguir la de la fábula o de la alegoría, tal como ocurre en la ficción kafkiana. La heurística tradicional del género fantástico desaparece y viene sustituida por otro tipo de cuestionamiento: ¿Por qué me tocó a mí? ¿Qué sentido tiene todo eso? Ahora bien, vamos a ver que, desde este punto de vista también, la categoría del espacio es el elemento narrativo esencial.

La primera idea que se le ocurre a Teodoro es interpretar su soledad como un castigo divino: «¿Y si fuera de esta ciudad en alguna parte se hubiese instaurado por fin el día del Señor? [...] Se le escapa una lágrima pensando que esta desolación puede formar parte de un vasto programa de perfeccionamiento del que él, sea por la razón que fuere, ha quedado excluido»⁴. Más tarde, al recordar

1. *Ibid.*, p. 60.

2. *Ibid.*, p. 15.

3. Marthe Robert, *op. cit.*, p. 112.

4. *Ibid.*, p. 56.

su conversación del día anterior con sus amigos a propósito de Jonás y la ballena, baraja otra hipótesis: «mientras pedalea de vuelta a su casa, piensa si no estaría entonces en el secreto de lo que iba a pasar al día siguiente en la ciudad: Todos los ciudadanos devorados por la ballena. Puede que mañana renazcan, se dice»¹. Pero ninguna de esas explicaciones providencialistas o mitológicas es capaz de dilucidar el prodigio. Y podemos notar que cuantas más explicaciones aparecen, más nos alejamos (humorísticamente) de lo verosímil tal como lo demuestra la última hipótesis: «la gente se fue [...] pero dejaron lo peor de sí mismos disimulado bajo un montón de plumas»².

Así que el sentido de esta prueba a la que fue sometido Teodoro, si es que lo tiene, nunca saldrá de explicaciones de este tipo sino de una postura teleológica. La clave del misterio no existe si la buscamos dentro de una causalidad; tampoco existe en cualquier más allá.

Por eso, en un primer momento, Teodoro no encuentra nada por esta vía. Lo que busca, el corazón de los demás, no se halla en ningún lugar específico del espacio empírico que lo rodea. Ninguna estructuración cardinal del espacio permite localizarlo:

¿Cómo encontrar el camino que conduce hasta ellos? ¿Dónde está ese sendero mágico? ¿Hacia el norte? ¿Sur? ¿Este? ¿Tal vez por el Oeste? Si saliese a buscarles, lo más fácil es que anduviese perdido durante todo el resto de su vida. El corazón del prójimo puede estar escondido en una porción infinitesimal del espacio, en el rinconcito más insospechado de la brújula³.

La respuesta a las preguntas que se formula Teodoro tampoco se halla fuera de la ciudad. De tal modo que, si no quiere condenarse a seguir el mismo destino que sus conciudadanos, o sea «el de caminar hacia la nada, materializada en un yermo sinfín», destino tan absurdo como el de Sísifo, no tiene más remedio que darle un sentido a su nueva vida en el espacio concreto de la ciudad⁴.

Reconstruir la relación del hombre con el mundo

Repitiendo la oposición simbólica ancestral entre el interior familiar y tranquilizador y el exterior desconocido y amenazador, Teodoro tiene la tentación de refugiarse en su piso y no abandonarlo nunca más:

Aquí está, realmente, su puesto. Más allá de estas cuatro paredes se extiende la ciudad vacía, el misterio de la noche, la obstinación de las palomas. Aquí, en el salón, se siente reconfortado por el color cereza de la alfombra que su madre compró por lo menos hace veinte años, por

1. *Ibid.*, p. 66.

2. *Ibid.*, p. 77.

3. *Ibid.*, pp. 97-98.

4. *Ibid.*, p. 35.

el verde oscuro de la enciclopedia de su padre, por el barquito que avanza con todas las velas desplegadas por el cuadro que heredó de una vieja tía. [...] Aquí le protegen, por lo menos, tres o cuatro generaciones de sentido común. [...] Entre estas cuatro paredes prevalecen todavía los sacrosantos principios de siempre¹.

Pero ese atrincheramiento es una ilusión como muy bien lo sabe Teodoro: esas «generaciones de sentido común» no le van a prestar ayuda alguna dentro de la nueva realidad. En el nuevo mundo, las leyes del antiguo ya no tienen vigencia. Los instrumentos del pensamiento tradicional ya caducaron. Lo que lee en los libros, depositarios del saber, tampoco puede servirle porque los criterios que proponen no tienen sentido en el universo en el que tiene que vivir de ahora en adelante.

La cuestión a la vez peliaguda y crucial de su alimentación le permite ponerlos a prueba. Teodoro, después de romper el escaparate del supermercado, consigue reunir una cantidad prudencial de huevos. Pero inmediatamente surge la pregunta: «¿Cuánto tiempo pueden conservarse los huevos en un frigorífico?» y la respuesta que le proporciona el libro de cocina, redactada para unos hombres que vivían en un mundo normal, resulta insuficiente en el caso particular presente:

El libro de cocina asegura que los huevos conservan sus características durante los doce días siguientes al de su puesta. ¿Cómo puede saber, sin embargo, el día exacto en que fueron puestos todos y cada uno de los setenta y dos huevos que tiene ahora mismo en la cocina? ¿Fueron puestos el mismo día, por la misma gallina?²

Tal como aparece en los libros, la información carece de muchos datos. Teodoro comprueba de nuevo su insuficiencia cuando considera la posibilidad de comer las palomas que le persiguen: el libro de cocina indica que sólo la carne de las palomas jóvenes es sabrosa. Los consejos que da el libro de cocina nunca solucionan nada sino que sistemáticamente abren un sinfín de interrogaciones: «¿Cómo distinguir las palomas más jóvenes de las más viejas? ¿Tendría que seleccionarlas a ojo de buen cubero y capturar únicamente a las que le parezcan más pequeñas? ¿Guardará relación la edad con el tamaño?»³. El libro abre una maquinaria infernal en la mente del personaje ya que el mayor defecto del conocimiento que propone es su carácter sistemáticamente relativo, cualquiera que sea el sector al que se aplica. Después de los huevos, después de las palomas, aparece el mismo problema con la leche en polvo: «El libro dice que la leche en polvo puede conservar sus virtudes durante tiempo indefinido. El problema, por lo tanto, se reduce ahora a saber qué es lo que debe entenderse por tiempo indefinido. ¿Dos semanas? ¿Tres meses? ¿Dos años? ¿Cuatro años? Quince siglos?»⁴.

1. *Ibid.*, pp. 94-95.

2. *Ibid.*, p. 85.

3. *Ibid.*, p. 88.

4. *Ibid.*, p. 93.

Cualquier conocimiento es consubstancial a las coordenadas espacio-temporales en las que se desarrolla. Una forma de saber, precisamente porque es relativa, sólo tiene validez en un momento dado y dentro de unas circunstancias dadas. A partir del momento en que se modifican las coordenadas o si se introduce una variación respecto a uno de los parámetros, el saber específico considerado se vuelve caduco e inservible. «¿Qué crédito le merece, por otra parte, una enciclopedia de cocina escrita hace cuarenta o cincuenta años y que, además, fue concebida y redactada para lectores ubicados en un mundo normal?», se pregunta Teodoro¹.

Del mismo modo, la lógica racional que siempre había regido el universo ya no permite explicar lo que ocurre alrededor de Teodoro. Cuando, por ejemplo, le cortan la luz, la explicación tradicional del hecho, según los criterios que siempre habían imperado, debería ser ésta: «otra vez han vuelto a fundirse los plomos». Y es precisamente lo que Teodoro, en un acceso de locura, oye en boca de sus padres. Pero en este mundo, los hechos se producen sin motivo preciso: le han cortado la luz, como antes el agua y el gas, sin explicación alguna. «Ni ella, ni su padre, por lo que se ve, se avienen a reconocer que lo que está ocurriendo no tiene que ver con el mundo que ellos conocieron», tal es la conclusión parabólica mediante la que Teodoro subraya el desfase que existe entre los esquemas intelectuales anteriores y la situación presente².

Si «todas las estructuras que hasta ayer fueron válidas ya no sirven ahora»³ y si, como ya lo hemos dicho, Teodoro quiere restablecer cierta lógica en su nuevo mundo, tiene que volver a inventar estructuras a partir de su presente, tiene que volver a organizarlo. El reto al que tiene que enfrentarse es éste: como si fuera el primer hombre, le toca a él construir la nueva relación del ser humano con el resto del mundo, es decir, el espacio, el tiempo, los demás, el pensamiento: «Le han cortado la luz, y le han condenado a las largas noches cuaternarias, pero se consuela pensando que fue precisamente durante esas noches oscuras e interminables, pobladas de aullidos, cuando sus antepasados aprendieron a soñar y a tejer sus más hermosas fantasías»⁴. A este respecto, es de notar que en las últimas páginas de la novela aparece convocado el tiempo circular del mito. En efecto, mientras Teodoro se dispone a luchar contra sus nuevos enemigos, se le ocurre que «alguna vez, hace tres mil años, y en otra dimensión, vivió alguna situación parecida»⁵. No podemos

1. *Ibid.*, p. 89.

2. *Ibid.*, p. 100.

3. *Ibid.*, p. 68.

4. *Ibid.*, p. 102.

5. *Ibid.*, p. 114.

dejar de interpretar esta visión cíclica como una parábola: Teodoro es, de nuevo, el primer hombre, el hombre post-moderno, a quien le incumbe nuevamente construirlo todo, como si hubiera vuelto a los orígenes del mundo.

La ciudad de las palomas es una fábula sobre la naturaleza errática de la vida humana en un momento histórico en que parecen haber desaparecido los puntos referenciales que antes le daban sentido. La palabra misma *sentido* presupone un movimiento con, por lo menos, dos puntos referenciales: un punto de partida y una dirección suscitada por la proyección hacia una meta. Así se ve que los fundamentos del sentido se apoyan en una dimensión espacial y por eso el personaje se dedica primero a encontrar medios para adueñarse del nuevo espacio de la ciudad.

Sobre la base del espacio se construye el tiempo y estos cimientos a su vez permiten elaborar las nociones, las operaciones abstractas y lógicas. La novela afirma la necesidad de volver a una relación directa entre el hombre y el mundo, a una relación «sin artulugios», es decir una relación que no viene a insertar el artefacto de conocimientos obsoletos entre el hombre y el universo. Es la única manera auténtica de volver a inventar un mundo habitable para el hombre.

Aparece en la novela un elemento que viene a apoyar esta línea fundamental desarrollada por la novela: el ordenador. Desde el principio de la novela, Teodoro demuestra una forma de adicción al mundo virtual al que permite acceder dicha máquina:

Se sienta luego ante el ordenador (lo compró hace sólo quince días y le hizo una especie de altar en un rincón de su cuarto) y durante un buen rato está matando marcianos en el complejo tridimensional de la muerte. Fue una buena idea comprar esta máquina. Le permite viajar entre las estrellas, rescatar tesoros del fondo del mar o liberar doncellas prisioneras de ogros que tienen el pene en forma de flor de lis¹.

Varias veces Teodoro consigue escapar de su condición de hombre común y real para convertirse en «hacedor de galaxias». Gracias a esta máquina proveedora de espacio virtual, Teodoro crea mundos paralelos ficticios: «Las estrellas surgen de la nada. Las que forman el núcleo, las más calientes, son de color blanco, pero a partir del núcleo van formándose luego los brazos de la espiral, compuestos por estrellas azules. El espacio circundante, por último, se puebla de astros multicolores y el prodigio queda consumado»². Ahora bien, para Teodoro, el instante más trágico de su aventura ocurre cuando comprende que le han cortado la luz y que, consiguientemente, ya no podrá jugar con su ordenador: «No podrá ya matar marcianos en el complejo tridimensional de la muerte. No podrá matar leones de

1. *Ibid.*, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 42.

melena negra ni crear nuevas galaxias. [...] El circuito impreso de su ordenador se apagó definitivamente, cerrándole todos los caminos¹. La metáfora espacial que utiliza aquí el narrador repite algo ya dicho de otra forma: el ordenador, con sus mundos virtuales, abría espacios siderales, llenos de inventos y también de explicaciones sobre el origen del universo, de las cosas, del hombre. A partir del momento en que desaparece la luz, Teodoro tiene que volver a su propia realidad presente de ser humano cuyas coordenadas son las del espacio terrestre, familiar, empírico. Ahí está la única realidad asequible sin artilugios. Porque al fin y al cabo, el ordenador era de tan poca ayuda como las enciclopedias o el libro de cocina: «No fueron concebidos para eso y todas las preguntas que realmente preocupan a los hombres continúan en el aire»².

Acaban pues de cerrarse todos los caminos virtuales dejando como única salida, por fin, el camino de la realidad y al Hombre le incumbe ahora seguirlo. Su destino está entre sus manos. Tiene la base espacial de la que hablábamos más arriba: tiene un punto de partida y una meta implícita, volver a encontrar a los demás. Pero el recorrido humano no siempre sigue la línea recta ni un ritmo regular: «Lo importante es que, a pesar de todo, continúa vivo, que mañana volverá a ver la salida del sol y que él estará en este mundo para verlo. Encontrará nuevas excusas para sobrevivir en la soledad y el silencio»³. Porque el destino natural del hombre es vivir con los demás, es tener un destino colectivo, unas coordenadas humanas colectivas, lejos de la soledad individualista de los tiempos nuevos. Y este presentimiento espacial de Teodoro permite esperar: «Mientras respiro, espero»⁴.

El universalismo de un autor nacido en Aragón

Se puede ser aragonés y escribir una literatura preocupada por unas temáticas humanas genéricas. La narrativa alegórica de Javier Tomeo se caracteriza por la construcción de unos referentes abstractos voluntariamente desprovistos de cualquier localismo aragonés u otro.

Se puede decir que hay dos tipos de escritores: los que pretenden hacer crónicas de su época, reportajes literarios (y es válido, por supuesto) y los que, como yo, pretendemos quintaesenciarlo todo, para que sea comprendido en dimensiones más amplias. Escribo sobre la gente de mi tiempo, pero sin limitar a los personajes en contextos espacio-temporales⁵.

1. *Ibid.*, p. 103.

2. *Ibid.*, p. 90.

3. *Ibid.*, p. 102.

4. *Ibid.*, p. 101.

5. «Un Kafka aragonés que triunfa en París», *El País*, 22/01/1989. Se puede consultar el artículo en la página web siguiente:

http://www.elpais.com/articulo/cultura/TOMEO/_JAVIER_/ESCRITOR/Kafka/aragones/triunfa/Paris/elpepicul/19890122elpepicul_5/Tes/

La ciudad recorrida por Teodoro se llama B (denominación que mantiene una evidente semejanza con el personaje kafkiano Joseph K) y se caracteriza pues por su anonimato. Sus calles tienen nombres, pero las denominaciones utilizadas son o funcionales («Plaza del Ferrocarril», «Plaza del Ayuntamiento») o situacionales («Plaza del centro»). Y cuando no pertenecen a ninguna de esas dos categorías, tampoco permiten identificar un referente geográfico concreto preciso: nombres como «Avenida de Saturno, Calle del Laurel, Avenida de la Restauración, Plaza del Pez...» son lo suficiente universales como para no invitar al lector a buscar una semejanza de B con cualquier ciudad española¹. Lo que se puede afirmar, no obstante, como lo venimos haciendo desde el principio de este artículo, es que el espacio en *La ciudad de las palomas*, aun siendo abstracto, es la categoría fundamental de la relación entre el hombre y el mundo.

¿Es pues Javier Tomeo ese Kafka aragonés del que nos hablan los críticos²? Es verdad que la prosa de ambos autores sigue las pautas de un relato a la vez fantástico y metafísico-alegórico para representar la soledad del hombre. Pero la soledad que aparece en la novela de Tomeo ya no tiene nada que ver con la que aparecía en la obra de Kafka: es la soledad del hombre post-moderno, que está de vuelta de todos los grandes sistemas explicativos. *La ciudad de las palomas* es una alegoría sobre el carácter no perenne de la sociedad de consumo, en la que el individuo vive una ilusoria comunión con los demás. El hombre tiene que volver a encontrar el sentido que su vida perdió desde hace mucho tiempo: «Es ahora, al fin y al cabo, el único superviviente de un mundo en el que los individuos no contaban sino como unidades o posibilidades de voto y, desde luego, como unidades de compra»³.

1. Michel Bourret, «Représentations urbaines et structuration textuelle dans *Amado Monstruo* et *La ciudad de las palomas* de Javier Tomeo», *op. cit.*, p. 159. «Le mimétisme référentiel connaît un seul exemple», nos dice Michel Bourret: «le “callejón del Ángel” avoisine la “calle de San Marco” et la “alameda del Príncipe” en un clair écho au “callejón del Ángel”, “calle de San Marco” et “avenida del Príncipe de Asturias” qui se jouxtent dans le quartier de Gracia», *ibid.*
2. El título de este texto se nos ocurrió al leer el ya citado artículo de *El País* «Un Kafka aragonés que triunfa en París», 22/01/1989.
3. Javier Tomeo, *op. cit.*, p. 68.

