

City University of New York (CUNY)

CUNY Academic Works

Graduate Student Publications and Research

CUNY Academic Works

2015

La construcción del androide: Maniquiféminas en la narrativa de Javier Tomeo

Almudena Vidorreta
CUNY Graduate Center

[How does access to this work benefit you? Let us know!](#)

More information about this work at: https://academicworks.cuny.edu/gc_studentpubs/16

Discover additional works at: <https://academicworks.cuny.edu>

This work is made publicly available by the City University of New York (CUNY).
Contact: AcademicWorks@cuny.edu

**La obra narrativa
de Javier Tomeo (1932-2013):
Nuevos acercamientos críticos**

José Luis Calvo Carilla
(editor)



Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.)
Excma. Diputación de Zaragoza

ZARAGOZA, 2015

Publicación número 3364
de la Institución «Fernando el Católico»
Organismo autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2. 50071 ZARAGOZA
Tels.: [34] 976 288 878/879 - Fax: [34] 976 288 869
ifc@dpz.es



Colección de Letras dirigida por Eliseo Serrano Martín

© De los textos, los autores.
© De la presente edición, Institución «Fernando el Católico».

ISBN: 978-84-9911-320-3
DEPÓSITO LEGAL: Z 54-2015
PREIMPRESIÓN: Ebro Composición, S. L. Zaragoza.
IMPRESIÓN: Sansueña Industrias Gráficas, S. A.
IMPRESO EN ESPAÑA-UNIÓN EUROPEA

EL ESCRITOR QUE NO PUDO ASISTIR A SU CITA

José Luis Calvo Carilla
Universidad de Zaragoza

Esperaba disfrutar de la presencia de Javier durante este Seminario dedicado al estudio de su obra. Adivinaba su deambular solitario y ensimismado por los pasillos de la Institución –tal vez menos kafkianos de lo que le hubiera gustado encontrar–. Estaba ansioso por escuchar de nuevo los chispazos de sus absurdas y enigmáticas ocurrencias –verdaderas larvas de futuros relatos– surgidas de cualquier detalle trivial que pudiera estar ocurriendo a su alrededor. Estaba viendo ya su figura grandota plegada en su silla, aplicándose a dibujar innumerables monos y viñetas a modo de respuestas estéticas inmediatas a las coincidencias y disensiones con cada conferenciante en el uso de la palabra... Así había sucedido diez años antes en la Universidad de Neuchâtel, cuando mi admirada colega Irene Andrés-Suárez organizó en 2003 un encuentro internacional –el único celebrado hasta ahora sobre la obra de Tomeo– en un bello campus a orillas del lago que comenzaba a cubrirse de tonos rojizos y amarillos con la caída de las primeras hojas del otoño.

Pero Javier no pudo venir a su cita zaragozana. El 22 de junio de 2013 la muerte acabó con su vida de un zarpazo brutal e inesperado, y lo que en principio estaba programado como uno de los Seminarios científicos del programa docente de la Institución Fernando el Católico para el presente curso académico, ha terminado adquiriendo la significación de un sentido homenaje *post mortem* a la vida y a la obra de nuestro llorado amigo.

Ésta es la razón de que este volumen haya quedado estructurado en dos partes. La primera se inicia con las evocaciones de

ra maquiavélica por un personaje de carácter obsesivo cuyas intenciones ni él mismo termina de conocer y en la representación teatral se trata de una venganza producida por los celos del protagonista.

La agonía de Proserpina en versión novela y en su dramatización presenta dos senderos que, comenzando en un punto común, terminan por bifurcarse y ofrecer dos posibilidades de culminación de una historia protagonizada por, como dice Prader, «una inteligencia torturada y una simplicidad insondable» (Tomeo, 2003: 13).

Así pues, buena parte de las novelas de Tomeo cuentan con un componente teatral fundamental, que lleva a pensar si se acercan más al género del drama o al de la novela. En principio, el autor las compuso como textos narrativos, pero tanto la rapidez con que fueron llevadas a escena como la primacía del diálogo sobre el texto narrativo permiten concluir que se hallan en un estadio intermedio entre el género novela y el espectáculo dramático, pudiéndose calificar de textos teatrales concebidos para la lectura y luego adaptados para la representación.

Dicha facilidad para la dramatización de las novelas queda probada con la publicación de los textos teatrales que el propio Tomeo preparó o supervisó. Tanto *Amado monstruo* como *Diálogo en re mayor* y *La agonía de Proserpina* recibieron el aplauso del público (nacional e internacional) y las alabanzas de la crítica.

La puesta en escena de las novelas permite, pues, la posibilidad de ceñirse por completo al texto original o la de presentar al espectador un mismo argumento pero con sutilezas únicamente apreciables si se conocen ambos textos, conformando un universo ficcional complejo donde el análisis de la psicología humana prima sobre cualquier argumento situacional concreto.

LA CONSTRUCCIÓN DEL ANDROIDE: MANIQUIFÉMINAS EN LA NARRATIVA DE JAVIER TOMELO

Almudena Vidorreta Torres
The Graduate Center
City University of New York

Existe una serie de limitaciones difíciles de dilucidar en torno al motivo central de estas palabras, que no es otro que el de un arquetipo recurrente en la narrativa de Javier Tomeo: personajes plásticos dotados de vida, entre los que predomina un cierto arquetipo mujeril. El término *androide* designa en lengua española al autómatata antropomorfo, que, por su raíz griega, se asocia con la fisonomía masculina. Habríamos de incluir su homólogo femenino, *ginoide*, no recogido, sin embargo, en el *Diccionario de la Real Academia Española*, aunque de uso común en el ámbito de la investigación de estos *Extraños semejantes*, parafraseando el libro de Daniel Mesa (2002). Aun así, la clasificación más exacta, siguiendo los últimos trabajos de profesores como Pilar Pedraza (1998) o Teresa López Paesa (2012), sería la de *maniquifémimas*, mujeres a escala real que aúnan los avances de una era tecnológica y el impulso de las últimas oleadas feministas.

La construcción de estos individuos manifiesta en la obra de Javier Tomeo una cierta evolución que trataremos de explicar. Las características y el comportamiento de sus androides se van ensayando desde la brevedad de uno de los *Cuentos perversos*, publicados en 2002: «La muñeca hinchable». Este puede ser considerado germen de *La mirada de la muñeca hinchable*, novela aparecida un año más tarde. A su vez, algunos de los episodios de esta última son recreados en *Los amantes de silicona* (2008),

que supone una cierta culminación del proceso y que será objeto central de este acercamiento. El análisis propuesto refrenda que simulacro, intertextualidad e interdiscursividad son aspectos centrales, que articularon ya la *Aproximación a la narrativa de Javier Tomeo* firmada por Ramón Acín (2000).

Elementos descriptivos: los humanos y los personajes artificiales

El relato enmarcado de *Los amantes de silicona* presenta el extraño caso de un matrimonio, formado por Basilio y Lupercia, que disfrutan, respectivamente, de sus muñecos hinchables, Marilyn y Big John. Estos acaban protagonizando su propio idilio, cuya naturaleza fantástica se justifica por medio de la entidad literaria conferida a la historia. Es un ejemplo preclaro de que resultaría «simplista» reducir la narrativa de Javier Tomeo a lo absurdo, y una técnica que lo distancia de su admirado Kafka (Heyman y Mullor-Heyman, 1991: 137; Calvo, 2008). El viejo tópico de los diálogos entre el maestro y el discípulo se torna en este libro un camino de ida y vuelta, de naturaleza oral y escrita, por medio de las conversaciones telefónicas o de las cartas entre Ramón, autor de la novela insertada, y su amigo, vendedor de chirimoyas. Con él ha compartido novia durante algunos años y pretende escribir su novela erótica a cuatro manos. Recuérdese, por cierto, otro título de Tomeo, *Conversaciones con mi amigo Ramón* (1995), pero también la categorización en dos grandes grupos de la narrativa del autor por parte de Roberto Bolaño, que reducía el primero de ellos, precisamente, al diálogo entre «seres disímiles», a quienes solamente une la soledad (113-114).

El narrador y protagonista de *La mirada de la muñeca hinchable* coincide en muchos aspectos con el infeliz Basilio de *Los amantes de silicona*: vive con su madre hasta una edad avanzada y su mayor entretenimiento es la observación de sus vecinos. Trata de presumir ante su amigo Torcuato acerca de su vida sexual, aunque lo cierto es que se siente solo y frustrado (2006: 38), como los protagonistas de dos de los *Cuentos perversos*, uno abandonado por «La muñeca hinchable» (2002: 31) y otro condenado indefinidamente a la sola compañía de una

docena de muñecas lloronas de trapo (2002: 104-105). Los seres artificiales son la única esperanza de estos aislados protagonistas, que comparten sentimiento con el fugitivo de *La invención de Morel* cuando ve a Faustine (Bioy, 2008: 54). En palabras de Elena Fernández Cifuentes, «el hilo con que Javier Tomeo teje sus tramas reiterativas, acerbas y esperpénticas, se apoya básicamente en los conceptos del tiempo y la soledad» (28).

La novela insertada en *Los amantes de silicona* pasa de puntillas por la descripción del matrimonio real: «tienen un aspecto tan vulgar que ni siquiera vale la pena que malgaste unas cuantas palabras para describirlos», apunta Ramón (13). Mientras que, en su caso, se deja a un lado la prosopografía para centrarse en la etopeya, descripción psicológica de ambos que ocupa el primer capítulo, el retrato de Marilyn y Big John atiende a su aspecto, sus características y funciones (2008a: 16-20). Serán sus parlamentos los que mejor den cuenta de la complejidad de estos *amantes de silicona*, pero también sus antropóminos. Big John recibe ese nombre como consecuencia del tamaño de su sexo, al tiempo que Marilyn pone al alcance de los mortales el mito erótico de la estrella de cine, como en el burdel ambulante de *Amor portátil*, que ideó Kalman Barys (1996). En *La mirada de la muñeca hinchable*, Dorotea recibe un nombre más bien anodino, pero la onomástica es igualmente simbólica, ya que el protagonista, entre otros apodos, se hace llamar Juan de la Parra y de Follahondo (2006: 77).

Interrelaciones entre el humano y el androide

Antigua es la enfermedad denominada *pigmalionismo*, en honor de aquel mito inmortalizado por Ovidio en el libro X de sus *Metamorfosis*, que ha inspirado ejemplos como el de Casilano el Solo, en el *Clarisel de las Flores*. Como nuevo demiurgo, el humano se enamora del ser inorgánico del que es artífice. Javier Tomeo parte de situaciones bien diferenciadas, que, de todos modos, culminan con el desencuentro. Idílica predisposición parece la de *Los amantes de silicona*, «programados de tal forma que con el paso del tiempo vayan perfeccionándose

a sí mismos» (2008a: 17), y capaces, incluso, de amar, hasta el punto de que Marilyn, «cada minuto que pasa siente crecer su amor por Big John» (2008a: 73). Por el contrario, Dorotea, de *La mirada de la muñeca hinchable*, pertenece a una generación de muñecas más antigua, impasible ante la llegada de su dueño (2006: 25). Este, insatisfecho por su aspecto, trata de maquillarla y vestirla para que parezca más humana, más «real», siguiendo un impulso casi horaciano en lo que respecta a la mejora de la naturaleza por medio del arte: «desde que le pinté las pestañas parece que me vea» (27).

Entre otros autores que configuraron el universo de los personajes artificiales con apariencia humana, como Gómez de la Serna o Felisberto Hernández, cabe el recuerdo de las «Plastisex», ideadas por Juan José Arreola. En el cuento «Anuncio» de su *Confabulario*, publicado en los sesenta, estas se anunciaban como un producto casi idéntico a la mujer, con sus mecanismos para albergar y transmitir calor, aunque fácilmente manipulable (2008). Porque la inteligencia es un problema, según insinúa Basilio en *Los amantes de silicóna*: «Lo primero que tengo que hacer, se dice, es olvidarme de Marilyn y buscarme otra muñeca con menos autonomía y, desde luego, que sea menos exigente» (72-72). La sustituye por una de inferior calidad cuando decide que «no quiere otra Marilyn de alta tecnología que, luego, a las primeras de cambio, le ponga una cornamenta» (94). A su nueva adquisición japonesa, Kurosawa, le explica que «hay algunos hombres que tienen suficiente con hablar con sus muñecas hinchables» (134). Los que no lo hacen son abandonados, como en el *cuento perverso*, en el que ella era la única que hablaba (2002: 31). En cualquier caso, son evidentes los problemas de comunicación.

Los androides de Tomeo simbolizan un cúmulo de frustraciones y defectos humanos, que se condensan en el receptáculo sintético de estos *amantes de silicóna*, de profunda capacidad reflexiva: «a medida que me ibas hinchando, tuve la sensación de que, al mismo tiempo que me dabas aire, yo iba perdiendo poco a poco la libertad», sentencia Big John (2008a: 128). Es amplio el espectro de personajes no artificiales en la narrativa del autor que, igualmente, se interrogan y, en palabras de

Ramón Acín, «con su ingenuidad o, desde el polo opuesto, con su perversidad –traducida en un arco que abarca desde la locura liberadora al poder aprisionador–, llegan a observar su auténtico rostro durante la indagación psicológica a la que se entregan» (2000: 47).

Las relaciones de poder disímiles permiten un clima de convivencia entre el ser humano y el artificial, pero, cuando este último adquiere entidad suficiente como para intentar suplantar a su modelo, surgen los problemas. «¿Por qué nos fabricaron tan complicados?– se lamenta amargamente Big John [...] ¿Y si la libertad fuese mentira?» (2008a: 129). Este tipo de interrogantes participa de una doble negación de su entidad: como señala Daniel Mesa, son «seres doblemente artificiales: creados por palabras y presentados como artificios» (Mesa 2002: 12). En el caso que nos ocupa, además, dentro de otro artificio: la novela que se está gestando dentro de la novela.

La humanización del androide: género, sexo y violencia

La incompreensión, así como la imposibilidad de comunicación entre los personajes, pero también entre el texto y su lector, se propaga hacia las criaturas del autor (Prill 1998: 274), aunque se pongan a su alcance todos los medios posibles (teatro, televisión, cartas o conversaciones), como ya estudió Isabelle Reck (1999). No obstante, estos muñecos de silicóna parecen estar mejor preparados que los humanos a la hora de afrontar los problemas de su convivencia. Cuando Lupercia apuñala a su muñeco, una desolada ginoide se nos presenta como antítesis de los paradigmas femeninos anteriormente expuestos: «la desesperación no conduce a ninguna parte. Marilyn es una muñeca pragmática y animosa. Puede que esté a tiempo de encontrar una solución» (2008a: 117).

El elemento fantástico en la narrativa de Javier Tomeo constituye un reflejo alegórico de la existencia humana, sea por medio de recursos fabulísticos (Acín, 1992: 32-35; 1993: 9) o dándoles voz, por ejemplo, a las hortalizas, como en su novela *La rebelión de los rábanos* (Tomeo, 1999c). Igualmente se obser-

va, en la construcción de androides y mujeres artificiales de materiales diversos, que su antropomorfización los hace parecer progresivamente más humanos que los verdaderos especímenes, según ocurre en *Los amantes de silicona*: «las muñecas de la serie Minerva HP-457 [...] tienen presentimientos e intuiciones que para sí quisieran muchos humanos» (Tomeo, 2008: 117). Las virtudes morales cobran en la narrativa de Tomeo una importancia que no se percibía, por ejemplo, en creaciones como las de Bukowsky, en uno de cuyos relatos aparece una *tecnofémica* «que podía darle a un hombre más gusto que ninguna mujer real de toda la historia» (180).

Pero, como ya se ha apuntado, la humanidad se transfiere con sus virtudes y defectos. En ese sentido, el tratamiento negativo del género femenino, que ha sido subrayado en las primeras novelas del autor (Acín, 2000: 112), más allá de la obvia cosificación, es una constante *De Galatea a Barbie* (recordando aquí el título de una compilación de trabajos al respecto sobre *Autómatas, robots y otras figuras de la construcción femenina*, realizada por Fernando Broncano y David Hernández de la Fuente en 2010). Ni siquiera Big John, el comprensivo muñeco, escapa de la jerga sexista cuando, por ejemplo, narra a su dueña la historia que le ha surgido con Marilyn: «Así son de cambiantes algunas mujeres, me dije, como si Marilyn fuese realmente una mujer de carne y hueso» (2008a: 63). Y qué decir de Basilio, quien recuerda que «algunas muñecas de la generación de Marilyn podían salir un poco bordes», y añade que, «salvadas las distancias, con las muñecas de silicona ocurre lo mismo que con algunas mujeres de carne y hueso» (41).

La violencia es otra constante en la novelística de Javier Tomeo, como lo es, asimismo, en este tipo de relatos. Piénsese en ejemplos fuera del papel, como *Tamaño natural*, un largometraje «sádico» según su propio director, Luis García Berlanga (1976: 157). Cuando Lupercia apuñala a Big John en *Los amantes de silicona* (87-89), el autor describe el aire que se le escapa al muñeco con el mismo detenimiento con el que Felisberto Hernández retrataba la sangre acuosa de sus muñecas en *Las bortensias*. Tal vez fuera, parafraseando a Tomeo en *La mirada*

de la muñeca hinchable, uno de «esos asesinatos con los que soñamos en secreto durante toda nuestra vida» (2006: 118).

Los seres humanos atacan a sus muñecos: sin mucho motivo en *La mirada de la muñeca hinchable*, puesto que ella es un ser inerte a los ojos del lector, solo tratada como mujer por parte de Juan (2006: 125), y por despecho en *Los amantes de silicona*. El protagonista de la primera novela lanza a Dorotea por la ventana, que cae «sobre la acera con las piernas abiertas y los brazos en cruz», y, como él piensa, solo un borracho que, hipotéticamente, pasara por la calle, podría pensar que se ha suicidado (2006: 126). Pero carecía de la autonomía de los muñecos de la segunda, que hacen lo propio y deciden tirarse por el balcón. Este significativo aumento en el grado de emancipación y dramatismo se justifica, a su vez, al ser integrada la historia como un relato: la violencia y la escatología crecen a medida que lo hace la complejidad de la ficción. Y, junto a todo ello, se incrementa también el fetichismo, con manifestaciones como el pene erecto de Big John, único miembro del androide que permanece lleno de aire después de ser brutalmente apuñalado por su dueña.

Como en anteriores títulos del autor, predomina una visión del sexo transmitida desde la perspectiva masculina (Acín, 2000: 114-115), única en *La mirada de la muñeca hinchable*. Por el contrario, en *Los amantes de silicona* se ofrece una multiplicidad de puntos de vista y, a menudo, la confrontación genérica tiene como pretexto el erotismo. Aquella mujer idílica, como la vecina de *El Cazador* (1993), se convierte en un objeto en *La mirada de la muñeca hinchable*. Su emancipación es el asunto central dentro de *Los amantes de silicona*, equiparada a la de una leoparda que reclama su «derecho a decidir» tras ser víctima del ataque zoofílico de un turco (105), que pone este episodio en diálogo con otra novela del autor, *Zoopatías y zoofilias* (1992). La naturalidad con la que se tratan sus aspiraciones choca con los planes humanos, puestos en la picota de la risa. Sirva como ejemplo el sueño de Oswaldo, encargado de una tienda de productos eróticos: «llegar a presidir un día una cadena de sex-shops que se extienda por todo el país. Lo malo es que esta

mañana le está saliendo un orzuelo en el ojo derecho que le pica bastante y no está de buen humor» (111).

Miradas

Las dolencias de la vista, o *Problemas oculares*, que dieron nombre a otro de los libros del autor (1990), son una metáfora de la incapacidad para percibir los acontecimientos en su justa medida. El título de *La mirada de la muñeca hinchable* implica una paradójica toma de posición al respecto, pese a que el perspectivismo del protagonista se traduce bajo diversas fórmulas: «En este mundo hay mucha gente que no puede ver lo mismo que yo veo» (2006: 18). Será en *Los amantes de silicona* cuando asistamos verdaderamente a la transmisión del punto de vista de los muñecos. Previamente, en «La habitación de las muñecas», un solitario personaje se identifica con los cuerpecillos de trapo que, como ahorcados, penden de un hilo en las paredes de su habitación. Tomeo culmina este *cuento perverso* con la mirada resignada del narrador, a sabiendas de que su única distracción son los gemidos nocturnos de dichas muñecas (2002: 105).

En las dos novelas que nos ocupan, mirar la televisión se convierte en el entretenimiento preferido del ser humano, quien encuentra compañía en las emisiones del aparato y, simultáneamente, en un acólito hinchable o de silicona. Además de erigirse como símbolo de *La sociedad transparente* que describiera Gianni Vattimo, compleja y caótica (1990: 78), esta exaltación de la pequeña pantalla es un síntoma de la falta de comunicación. Aparecía también en *El canto de las tortugas* (Tomeo, 1998a: 101-102), donde el protagonista, en un momento dado, baja el volumen del televisor para poder hablar al presentador sin ser interrumpido por sus palabras. En *Los amantes de silicona*, Basilio confía en las promesas de un programa sobre sexo, mientras hace oídos sordos a los comentarios de su esposa al otro lado de la casa (43-45) y «el gordito del televisor continúa ponderando las excelencias de su método para alargar y engrasar el pene» (54).

El protagonista de *La mirada de la muñeca hinchable* ve con su muñeca Dorotea un concurso sobre viajes, que motiva su crítica de la sociedad actual, obsesionada por conocer lugares lejanos, cuando él mismo parece lamentarse de estar siempre encerrado en casa (2006: 25-27). Los programas eróticos son también sus predilectos, y conversa con los presentadores del que emiten en Canal Tres antes de perder su televisor (91-93), o se siente manipulado por las actrices porno de las emisiones del Canal X (131). Tener que renovar su aparato significa para él la mayor tragedia que padece junto a Dorotea. La misma trascendencia permanece en *Los amantes de silicona*, solo que Basilio no se lamenta observando el televisor en el contenedor (103), de donde Juan vuelve a tomarlo para devolverlo a su casa (105).

La ópera y la música clásica: écfrasis, imitatio e intertextualidad

No solo la cultura de masas tiene su aparición decisiva en estos relatos de androides. Dante, Cervantes y Shakespeare ofrecen argumentos que inspiran las tramas de Javier Tomeo: «¿Ha leído usted *La Divina Comedia*, señorita? ¿No? No se preocupe, no es usted la única», afirma *El cazador de leones* (1987: 57). «Usted y yo [...] sabemos muy bien que no fue Shakespeare quien escribió *La Divina Comedia*», se dice en *Amado Monstruo* (1985: 51). El desconocimiento de la literatura clásica por parte de los personajes no impide que, paradójicamente, protagonicen nuevas versiones de las mismas: «el programador cometió un error al grabar en la placa base de Marilyn que el autor de *Romeo y Julieta* fue Cervantes, y no Shakespeare» (2008: 113).

Este remedo de grandes obras tiene un importante plano musical y, especialmente, operístico. La reflexión sobre ciertas manifestaciones artísticas adquiere mayor profundidad cuando la palabra, la música y la interpretación se amalgaman en la que Wagner consideró la más completa de las artes. El género lírico musical sirve de escenario en otros trabajos del autor, como *Los misterios de la Ópera* (1997c), novela cuyo argumento justifica la écfrasis. La ópera funciona no solo como aderezo situacional, sino que sus citas adquieren una función metonímica de las

acciones narradas en *Los amantes de silicona*. En su memoria se alberga la letra de ciertas obras que se van enumerando, especialmente *El crepúsculo de los dioses* y *Carmen*, todo un icono femenino de mujer fatal que querrá ser emulado por la ginoide.

Estos referentes conectan también los libros que analizamos. El protagonista de *La mirada de la muñeca hinchable* asiste a un montaje de *El crepúsculo de los dioses* (2006: 77), última de las partes que componen *El anillo del Nibelungo*. Esta ópera de Richard Wagner, basada en leyendas germánicas, es muy citada en la escritura de Javier Tomeo: se convierte en motivo central, por ejemplo, en «Los problemas de la soprano», un relato de *Los nuevos inquisidores* (2004: 164-165). Asimismo, en *Los misterios de la Ópera*, donde también aparece el método de la entrevista entre un llamado Juez y Brígida von Schwarzeinstein, la aspirante al papel operístico decide entonar en su prueba «la tercera escena de *El crepúsculo de los dioses*» (1997c: 49). Es la misma que canta Elisabeth en *La mirada de la muñeca hinchable*, como desgañitada Brunilda, primero (2006: 83), y, más tarde, también la quinta escena del acto segundo (120), o la quinta (88) y la tercera escenas del tercer acto (104). Sin embargo, la soprano húngara «no es lo suficientemente buena como para interpretar a Brunilda, con el consiguiente disgusto que le provocan los abucheos del público» (2006: 85).

Dar voz a este personaje es la mayor aspiración entre las cantantes de la obra de Tomeo, ya sean biológicas o artificiales. En *Los amantes de silicona*, también la muñeca Marilyn, que nació con ópera en la memoria, es equiparada con «una desesperada Brunilda» (18). Pero, frente a la incapacidad de la mujer de carne y hueso de la primera novela, por sus extraordinarios progresos vocales, se espera que Marilyn «antes de que empiece la próxima primavera esté ya en disposición de cantar la quinta escena del tercer acto de *El crepúsculo de los dioses*» (2008a: 39). Esta maniquifémica, cada vez más humana, termina susurrando un aria de *Tosca* antes de saltar al vacío (136-137), al igual que la protagonista de la obra de Puccini.

Otra de las obras predilectas de Tomeo es *Carmen*, central, entre otras piezas musicales (Prill 1998), en *Los misterios de la*

Ópera (1997c). Si se aprietan los pezones de Marilyn, se activa un mecanismo para escuchar la conocida seguidilla (2008a: 17), por lo cual Lupercia, mujer, «no tiene ningún reparo en llamar buscona a una de las muñecas más sofisticadas del mercado» (92). En otro momento es Basilio el que «quiere demostrar a Marilyn que en estos momentos se siente el hombre más feliz del mundo y empieza a tararear la seguidilla de *Carmen*, que es lo que la muñeca canta siempre que empieza a picarle el chumino» (73). Aunque, más adelante, la entona mientras deja encerrada a Marilyn, «cavilando amargamente sobre el tema de los micromachismos encubiertos» (86).

La ópera aparece en los momentos más críticos del relato y anuncia la excitación de los personajes, una función que comparten otras piezas musicales. En *La mirada de la muñeca hinchable*, Juan cuenta un sueño en el que interrumpe a un misterioso pulpo que interpreta al violín una melodía. Es la misma que suena mientras lanza a la inerte Dorotea por la ventana (2006: 125): *El trino del Diablo*, que solía escuchar su vecino (142-143).

El narrador de *Los amantes de silicona* echa mano de la fraseología al recordar que «quien canta, sus males espanta» (86). En el juego de espejos que componen el relato-marco y la historia insertada, es interesante tener en cuenta que, esporádicamente también el corrector-editor escucha ópera, como los personajes de la novela que se está gestando: le gusta *La Matinata*, que Ruggero Leoncavallo escribiera para uno de los mejores tenores de todos los tiempos, Enrico Caruso (25).

La música, en general, tiene esa propiedad catárquica en las novelas de Tomeo. Trayendo a la memoria del lector determinados pasajes de *El cantante de boleros* (2005), el protagonista de *La mirada de la muñeca hinchable* acostumbra a silbar pasodobles mientras se desplaza de un lugar a otro. A veces lo hace para ser escuchado por sus vecinos (2006: 12), que también entonan y escuchan música clásica (2006: 125). Es, además, asistente asiduo al teatro, que, como no podía ser de otro modo, suele dejarle insatisfecho (2006: 115).

A modo de conclusión

Esta colección de personajes artificiales, al contrario que sus dueños, llevan sus ilusiones hasta las últimas consecuencias. Viven como si estuvieran dentro de una obra literaria (lo están doblemente, de hecho, en *Los amantes de silicona*), o en un libreto que los obliga a actuar según las directrices de un guión que existía previamente, marcado a golpe de batuta. La muerte acaba con ellos: el suicidio increíble de *Los amantes de silicona* no es tan sorprendente a la luz del abandono de «La muñeca hinchable». Estos seres han adquirido autonomía suficiente como para tomar sus propias decisiones, a medida que evoluciona su concepción en el imaginario del autor. Javier Tomeo agudiza los ingredientes violentos y la aspereza de las relaciones entre los personajes de un título a otro, pero también aumenta, al mismo tiempo, las dosis de humor, dejando en el lector un sabor agrídulce propio de las tragicomedias.

La construcción de estos androides a imagen y semejanza del ser humano, con su progresivo perfeccionamiento y su consiguiente complejidad, comporta la extensión y la transmisión del fatalismo al que están condenados. La lectura de uno de los últimos trabajos del autor, *Los amantes de silicona*, muestra la culminación de procesos que ya se habían ensayado anteriormente en el cuento «La muñeca hinchable» y en la novela *La mirada de la muñeca hinchable*. Estas obras constituyen un paradigma de la profundización por parte de Javier Tomeo en lo que respecta a los argumentos de la tradicional *miseria hominis*, aunque vista con los ojos de la modernidad, ya sea por medio de una pantalla de televisión o a través de una mirada artificial.

Después de explorar diferentes formas de relación entre el ser humano y el androide, o la ginoide, todas las variantes posibles se imbrican en *Los amantes de silicona*. Con la misma música de fondo que en los dos títulos anteriores, la interacción de los personajes estudiados es orquestada hasta el cierre triunfal que significa esta novela, un libro desternillante y terrible a la vez, que, como las grandes obras a las que remite, puede seguir moviendo al aplauso.

DESMONTANDO EL GÉNERO NEGRO: DEL «GLAMOUR DEL MAL» A LAS PORTADAS DE EL CASO EN EL CRIMEN DEL CINE ORIENTE

Alfredo Moreno Agudo

Dice el personaje de María en el colofón de la novela de Javier Tomeo: «Ya sé que todo aquello estuvo mal hecho, pero en cierto modo, no me dieron a elegir otra cosa. Mi única salida fue imitar a la chica de la película, es decir, partir en trozos al hombre que hubiera podido cambiar mi vida»¹.

Esta declaración resume una de las notas fundamentales del género negro, al menos en su vertiente cinematográfica, desde su introducción por el cineasta francés Julien Duvivier en los años treinta del pasado siglo: el *fatum*, el destino implacable, casi siempre en forma de desenlace violento, que se cierne letal sobre los personajes, a menudo camuflado bajo el espejismo de un amor ilusoriamente entendido como única vía de acceso a la felicidad por parte de unos seres marginales y víctimas de sí mismos, pero que, lejos de ayudarles a huir de su autodestrucción, termina por convertirse en su detonante y razón principal². Si bien puede decirse que en la novela no es precisamente el amor, sino la pura conveniencia material, lo que mueve a María a aceptar la convivencia con Juan, y que es en la versión cinematográfica dirigida por Pedro Costa en 1997³ donde esta idea de interés

¹ Edición revisada por el autor para Ediciones B y publicada en la colección Zeta Bolsillo, n.º 51 (2009).

² SIMSOLO, Noël: *El cine negro*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, pp. 79-80.

³ *El crimen del cine Oriente*. Director: Pedro Costa. Guión: Pedro Costa, Manolo Marinero y Javier Tomeo. Música: Juan Carlos Cuello. Fotografía: Jaume Peracaula. Intérpretes: Anabel Alonso, Pepe Rubianes, Marta Fernández-Muro, Josep M.ª Pou, Pep Molina, Enrique Villén, Joan Dalmau.

- Fernando VALLS (1989). «La fauna de Javier Tomeo», *La Vanguardia*, 27 de enero, p. 41.-
- Fernando VALLS (1993). *Son cuentos. Antología del relato breve español. 1975-1993*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Fernando VALLS (2012). «Un clown en el zoo», *El País. Babelia*, 21 de noviembre, p. 11.
- Fernando VALLS (2013). «Javier Tomeo o la fuerza del absurdo», *El País*, 24 de junio.
- Fernando VALLS (2014). «Tomeo echa el telón», *El País. Babelia*, 29 de marzo, p. 8.
- Gilberto VÁSQUEZ RODRÍGUEZ (2001). «Erotismo y Androginia en la Narrativa Española Contemporánea», en *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX*, Universidad de Murcia, pp. 177-193.
- Gianni VATTIMO (1990). *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós.
- Blanco VÁZQUEZ (2008). «Satírica mirada a la literatura de mercadotecnia», *La República Cultural*, 11 de marzo. (Reseña de *Los amantes de silicona*).
- Sergio VERGARA ALARCÓN (2002). «El envío de *El castillo de la carta cifrada de Javier Tomeo*», *Acta Literaria*, n.º 27, 2002, pp. 171-176.
- Marta VILARDELL (2006). *Ficcionario*, n.º 12, diciembre, pp. 8-9. (Reseña de *La agonía de Proserpina*).
- Victor VILARDELL (2005). *Ficcionario*, n.º 1, diciembre, p. 7. (Reseña de *El cantante de boleros*).
- Víctor VILARDELL (2008). *Ficcionario*, n.º 30, septiembre, pp. 9-10. (Reseña de *Cuentos perversos*).
- Manuel VILAS (2013). «Nuestro amado monstruo», *ABC*, 23 de junio.
- Carles VILCHES (2002). *Lateral*, n.º 94, octubre. (Reseña de *Cuentos perversos*).
- Cécile VILVANDRE (2005). «Sufrimiento y horrores cotidianos en *Amado monstruo* de Javier Tomeo», en *Les figures du mal au XX^e siècle. Hispanística XX* (Centre d'études et de recherches hispaniques du XX^e siècle, Université de Bourgogne), n.º 22, pp. 221-236.
- VV. AA. (1990). *El fin del milenio*, Barcelona, Planeta.
- Carlos ZANÓN (2008). «La rebelión de los nines inflables», *Avui. Cultura*, 20 de marzo, p. 14. (Reseña de *Los amantes de silicona*).

ÍNDICE

El escritor que no pudo asistir a su cita, por JOSÉ LUIS CALVO CARILLA	7
I. EL TOMELO MÁS CERCANO	
Javier y los hospitales, por ISMAEL GRASA.....	15
Tomeo en mi recuerdo, por CRISTINA GRANDE.....	21
«Creo que tengo mayor sentido del humor que Kafka», por ANTÓN CASTRO.....	25
II. ESTUDIOS CRÍTICOS	
Tomeo en su contexto literario, por SANTOS SANZ VILLANUEVA	33
Javier Tomeo, novelista de los siglos XX y XXI, por DOMINGO RÓDENAS DE MOYA	59
La información como estrategia de dominio en la narrativa de Javier Tomeo, por MIGUEL SERRANO LARRAZ.....	79
En el taller de Javier Tomeo, por FERNANDO VALLS.....	93
Tomeo: algunos de sus «fantasmas» o manías, por RAMÓN ACÍN.....	125
Una lectura criminal de la narrativa de Javier Tomeo, por ROSA PELLICER.....	145
Las versiones teatrales de las novelas de Javier Tomeo, por DIANA MUELA BERMEJO.....	167
La construcción del androide: maquiéminas en la narrativa de Javier Tomeo, por ALMUDENA VIDAURRETA TORRES	193
Desmontando el género negro: del «glamour del mal» a las portadas de <i>El Caso</i> en <i>El crimen del cine Oriente</i> , por ALFREDO MORENO AGUDO	205
La erótica de la incomunicación, por ISABEL CARABANTES.....	221
Tomeo dibujante, por FÉLIX ALCÁNTARA LLARENAS.....	237
Bibliografía actualizada de Javier Tomeo (2014), por DIANA MUELA BERMEJO	267