

UNA NOVELA A LAS PUERTAS DEL FUTURO:
LA CIUDAD DE LAS PALOMAS
DE JAVIER TOMEÓ ¹

JEAN TENA
Université Paul Valéry

«Si vivir quieres, vuélvete paloma»
Rafael Alberti, *Roma, peligro para caminantes*

A partir de *El castillo de la carta cifrada* (1979), la narrativa de J. Tomeo propone una serie de variaciones sobre una estructura única: el diálogo. Manipulado las más veces, con planteamientos o resultados sorprendentes, este diálogo/duelo teatraliza la materia narrativa y desemboca en epifenómenos previsibles—adaptación teatral de *Amado monstruo*, en Francia y en España; escritura escénica de *Historias mínimas* (1988).

Sin embargo, en *La ciudad de las palomas* a este diálogo—valga la paradoja— sólo le faltan las palabras. La variante escogida es un enfrentamiento mudo entre un antihéroe algo despistado y unas enigmáticas palomas. Diálogo belicoso, generador de un importante léxico militar, diálogo gestual—a veces coreográfico—, topográfico, única variante posible entre seres tan distintos.

Lo inédito en *La ciudad de las palomas* (y en *El mayordomo miope*, 1990 ²) es la sustitución o el refuerzo de los anteriores componentes absurdos, surrealistas, kafkianos, por otros que proceden directamente de la literatura de ciencia-ficción. Ésta, a pesar de que existan novelistas, novelas, editores especializados, no alcanza aun en España categoría de tendencia o de escuela. Sin embargo,

¹ Barcelona, Anagrama, 1989.

² Barcelona, Planeta, 1990.

en alguna que otra obra de algún que otro novelista generalmente dedicado a géneros narrativos más «clásicos» aparecieron o aparecen algunos ingredientes de dicha ficción científica. Podemos citar, entre los mayores, a Delibes (*Parábola del naufrago*, 1969) o a Sueiro (*Corte de corteza*, 1969); entre los más jóvenes a Merino (*Novela de Andrés Choz*, 1976: «mise en abyme» de una obra de ciencia ficción) o a Rosa Montero (*La función delta*, 1981, escrita desde un año 2010 algo inquietante; *Temblo*, 1990)...

Tampoco existen dudas acerca de las dos novelas de Tomeo. *El mayordomo miope*, manuscrito descubierto entre las botellas de un bar, es una historia que «no se refería al pasado, sino que, por el contrario, contaba cosas que todavía estaban por suceder» (p. 156). En cuanto a *La ciudad de las palomas* —además de una alusión a «otra dimensión», p. 114— el modelo es doble (pero sabemos que la originalidad a toda costa ya no es un concepto básico de la literatura postmoderna y que, según un texto ya canónico de Umberto Eco, «el escritor hoy no es inocente, sabe que hay otros libros. Pero el lector tampoco lo es. Es imposible jugar con el lector como si fuera la primera vez que se escribe un libro, la única solución es jugar sobre, y a partir de, esta falta de inocencia»³). Primero el tema ya clásico del superviviente en un mundo aniquilado por un cataclismo más o menos enigmático con evidentes connotaciones bíblicas, apocalípticas o nucleares⁴; segundo, el tema famosísimo y algo trillado de los seres mutantes: aquí, unas palomas que ya no vuelan, que ya no representan lo aéreo y angélico (el Espíritu Santo), sino lo rastrero y diabólico, con ojos hipnotizadores de serpiente, unas palomas inteligentes que forman un ente único, símbolo de la mala conciencia universal.

Pero la ciencia-ficción, genuina o periférica, sólo puede tener dos objetivos. Uno lúdico, onírico (aventuras en espacios y tiempos extrarreales); otro alegórico, parabólico, con crítica social o sin ella: la ciencia-ficción es el lugar privilegiado de una interrogación sobre el presente, tal vez uno de los espacios textuales más aptos

³ Cf. también: «mejor reescribir los libros de los otros» (*El péndulo de Foucault*, Bompiani-Lumen, 1989, p. 25).

⁴ Cf. las novelas de la austriaca Marlen Haushofer (*El muro invisible*, 1968), del italiano Guido Morselli (*Dissipatio*, 1977), de los franceses Jean-Pierre Andrevon (*El desierto del mundo*, 1977), Jean-Pierre Hubert («Gelatina», 1981); las películas de Ronald Mac Dougall (*El mundo, la carne y el diablo*, 1959) y Boris Segal (*El superviviente*, 1971, inspirada en la novela de Richard Matheson, *Soy una leyenda*, 1954)...

para generar una narrativa actual e inactual, realista y simbólica, tradicional y original, *postmoderna*, en una palabra.

En *La ciudad de las palomas*, la parábola, la alegoría son tanto más eficaces cuanto más mediocre resulta el protagonista. La parábola novelesca exige antihéroes: un investigador frustrado, futuro especialista «del prurito de ano en las aldeanas vírgenes» (*Tiempo de silencio*), «un hombre del montón...», un hombre en serie» (*Parábola del naufrago*). A pesar de su nombre (Teodoro = «don de Dios»), a pesar de su pseudo-épica decisión final de «prender fuego a la casa de las palomas» (p. 117) —como su ilustre tocayo del siglo IV prendió fuego a un templo pagano—, Teodoro es un «modesto cuentacorrentista» de vida «anodina», «que nunca estiró más el brazo que la manga» (p. 15). En realidad, se trata de un verdadero protagonista intertextual diluido cuyas características proceden de una larga cadena de antihéroes anteriores:

1. Una mediocridad física que raya en lo grotesco («Teodoro salió a su padre, que apenas dio la talla para el servicio militar», p. 82; «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. Luego... advierte que su testículo izquierdo cae también algo más que el derecho» (p. 45).

2. Cierta mediocridad moral que desemboca en una inquietud latente cuyo signo textual es una serie de autopreguntas a lo largo de la novela. Lo mediocre, aquí, refuerza lo problemático.

3. El peso de las circunstancias extrapersonales. «Los viejos fantasmas familiares» (p. 42) tratan de imponerle consignas de orden y eficacia. Teodoro no ha cortado el cordón umbilical, no ha matado al padre, se ha quedado en un nivel de infantilismo manipulable bastante significativo y de posible lectura simbólica (cf. la importancia de la pantalla —televisión, ordenador— en su vida anterior a la catástrofe).

4. La rutina temporal y espacial: los mismos momentos del día, los mismos lugares. Los ocios son mecánicos (juegos vídeo del ordenador), las lecturas sólo «de consulta» (libro de cocina, enciclopedia). Esta rutina elimina imaginación e improvisación —los signos textuales de este proceder son las series («a, b, c...», pp. 14, 32) y los planes («1.º, 2.º, 3.º...», pp. 70, 104). Hombre «computadorizado», Teodoro analiza siempre y no sintetiza nunca.

5. Una vida por delegación, por poderes. El protagonista «trata de» vivir lo que no vive. El ordenador le permite matar marcianos, viajar entre las estrellas, rescatar tesoros, liberar doncellas, cazar leones ⁵ (p. 9). Aventurero sin riesgos —y casi siempre sin éxito—, Teodoro aparece también como un amante de pega cuya única posibilidad es «acostarse con la rubia de cartón que le espera en el vestíbulo del cine Odeón» (p. 115).

Representación emblemática de la alienación externa e interna, Teodoro, como tantos antihéroes novelescos, recorre una trayectoria iniciática irrisoria. Este modelo también lo encontramos en muchas novelas (*Tiempo de silencio*, *Parábola del naufrago*, *Ronda del Guinardó* de Marsé, trilogía americana de J. M. Merino...) y lo seguiremos encontrando hasta que desaparezcan de nuestra memoria genética y cultural los mitos acumulados en ella desde hace más de veinte siglos.

En *La ciudad de las palomas* el sistema ostenta la precisión de un mecanismo de relojería: aislamiento del protagonista; serie de pruebas reales o por delegación —el juego vídeo—; muerte simbólica... Pero, como en la mayoría de las obras contemporáneas que utilizan este proceso, la trayectoria iniciática se invierte y desemboca, no en una solución monosémica radicalmente positiva, sino en soluciones polisémicas negativas o ambiguas. «¿Qué es, sin embargo, lo que va a hacer a partir de este momento? ¿Qué es lo que hará mañana, ahora que puede pasear por todas las calles de la ciudad sin que le sigan las palomas?» (p. 115). Mordiéndose la cola como el uróboros mítico (o la famosa pescadilla de *Tiempo de silencio*), el texto parece volver a su punto de partida («Lo hará mañana, apenas amanezca», p. 117/«Las diez de la mañana», p. 9). La lucha por la vida se convierte en pura gesticulación, en puro vacío: no ha pasado nada.

A partir de estos tres bloques intertextuales (ciencia-ficción, antihéroe, trayectoria iniciática) se pueden generar, al combinarlos con otros ingredientes, varias posibilidades parabólicas o alegóricas. En *La ciudad de las palomas* se destacan dos pistas esenciales:

1. Una parábola sobre la soledad «planetaria» (R. Conte) del hombre contemporáneo. Los espacios cerrados, reales o simbólicos, invaden y contaminan el texto. La soledad parece ser una caracte-

⁵ Alusión a otra novela de Tomeo, *El cazador de leones* (1987).

terística genérica del protagonista cuya madre se pasaba el tiempo «intentando solitarios imposibles sobre la mesita del teléfono» (pp. 43, 94) —un juego de naipes que ejecuta una persona sola junto a un medio de comunicación fundamental de nuestro presente. En la ciudad «evacuada», la soledad alcanza su punto crítico (en el sentido nuclear, explosivo, de la palabra) cuando Teodoro «empieza a hablar consigo mismo» (p. 78) o «se le ocurre que podría marcar su propio número y responderse luego a sí mismo»⁶ (p. 51). Y sobre todo cuando le cortan la electricidad y ni siquiera puede jugar con el ordenador, «solitario» electrónico e icónico de los años ochenta.

Totalmente falto de imaginación, el antihéroe no puede inventar soluciones para resolver su problema sino creando nuevas rutinas, nuevas alienaciones, nuevas soledades...

2. Una parábola sobre la ambigüedad, la relatividad, la importancia del punto de vista, de la perspectiva («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 y no al revés»⁷ pp. 24-25).

Un simple espejo puede poner en tela de juicio la visión del mundo: la derecha es la izquierda «y viceversa» (p. 45). Una pregunta recorre la novela: ¿Quién abandonó a quien? ¿Quién huyó? El mundo y los seres cambian según el punto de vista del observador. Las palomas angélicas se vuelven diabólicas; la voz de mujer dulce y excitante grabada en un contestador automático «acaba convirtiéndose en un susurro más» (p. 74); «la gran orquesta sinfónica» acaba sonando «como una charanga» (p. 92)...

Los modelos clásicos, estáticos y obsoletos (libro de cocina, enciclopedia), ya no sirven para resolver situaciones ambiguas, imprevistas y cambiantes. Aunque proclamado y reivindicado, lo absoluto (por ejemplo, «cuantificar la materialidad de todo lo que le rodea», p. 58) tampoco sirve para explicar o dominar lo relativo: la indiferencia aparente frente al problema de la desaparición de los demás («a mí me *importa* sólo muy relativamente», p. 59; «Me *importa* un bledo que me hayan dejado solo», p. 95) no puede escamotear la importancia vital del acontecimiento: «lo cierto es

⁶ Esto recuerda la utilización del eco —verdadero espejo auditivo— en *Parábola del naufrago* (Barcelona, Destino, 1969, p. 209).

⁷ «Un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre» (*Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1980, p. 18).

que se fueron todos y le dejaron solo. Eso es lo único que realmente *importa*» (p. 97). La única solución viable es reconocer como tal esta relatividad («Todas las estructuras que hasta ayer fueron válidas ya no sirven ahora», p. 68) transformándola en línea de conducta: «Mientras respiro, espero»⁸ (p. 101).

Parece evidente que este apartado acerca de la relatividad puede también leerse como una parábola metaliteraria sobre la escritura novelesca, sobre los papeles del autor, del narrador, del protagonista, sobre los puntos de vista... Es posible que *La ciudad de las palomas* sólo sea una pesadilla que abarca otras pesadillas o un juego vídeo que abarca otros juegos vídeo: una verdadera «mise en abyme».

La narrativa española ha explorado, agotado a veces, varios «territorios» novelescos. Sin embargo, el antihéroe y el modelo iniciático pueden aun dar mucho de sí. En cuanto a la ciencia-ficción, al combinar los mitos del pasado con los sueños y angustias de un presente obsesionado por su futuro, puede proporcionar un campo narrativo casi inagotable, abierto por definición. Y brindar además lo único realmente imprescindible, inescapable, a estas alturas: *el placer del texto*.

⁸ Otro eco —voluntario o no— de *Parábola del naufrago*: casi ahogado en el sollado de un barco torpedeado, un marinero «va y se dice: «Paciencia, Dick, otros están peor» (p. 175).