Gaceta hispánica de Madrid
MIDDLEBURY COLLEGE y NEW YORK UNIVERSITY
www.gacetahispanica.com
ISSN 1886-1741

LA CRISIS POSTMODERNA EN *LA MIRADA DE LA MUÑECA HINCHABLE* DE JAVIER TOMEO

Scott B. Wenger
Profesora Anjouli Janzon
Contemporary Spanish Novel
IX Edición de la Gaceta hispánica de Madrid.

Linda Hutcheon, en su libro *The Politics of Postmodernism* habla del "overt theoretical component" que caracteriza mucha de la producción artística postmoderna (19). Para ella y otros críticos, el arte postmoderno incorpora necesariamente las ideas de la tendencia postmoderna de una forma obvia, auto-consciente y reflexiva. Suele surgir el problema de definir el término "postmodernismo", y lo más probable es que no sea posible definirlo de modo exacto o preciso; sin embargo, para Hutcheon una característica central en la creación de tendencia postmoderna es que sea una crítica "[…] both of the view of representation as reflective (rather than as constitutive) of reality and of the accepted idea of 'man' as the centered subject of representation; but it is also an exploitation of those same challenged foundations of representation" (18), es decir que el arte –la cultura– no está separado de la creación de la consciencia; es un elemento central e importante en su construcción, no sólo un producto. También muestra una consciencia de la no importancia del hombre dentro de su universo.; no obstante, es imposible negar la centralidad del "hombre" como sujeto porque hay una inevitabilidad de representación en la creación artística.

Estas ideas son clave para la lectura de *La mirada de la muñeca hinchable* de Javier Tomeo. La noción del arte, en sus varias formas, como parte íntegra de la constitución de la realidad es un tema central en la novela. Plantea que lo visto en un escenario o en una pantalla, lo escuchado en un

concierto o por altavoz y lo leído funcionan no como meras representaciones artísticas de una realidad, sino como elementos inseparables e integrados en el concepto de lo que *es* la realidad. En consecuencia, la novela presenta estas ideas de un modo altamente entretenido y con un sentido del humor que contrasta con la actitud algo pesimista subyacente al texto. Bajo la superficie divertida se revela cómo esta vida híbrida, compuesta de varias realidades e irrealidades, produce lo que Vance R. Holloway llama "la crisis del sujeto", que brota del descontento burgués y el aislamiento que conlleva (231). Se relaciona también con la segunda idea de Hutcheon sobre la insignificancia del hombre dentro de la sociedad en general.

La novela ofrece una opinión ambivalente hacia la cultura contemporánea que subraya la artificialidad de la existencia. Es congruente con la tendencia posmoderna de desacreditar la ciencia, la tecnología y la razón occidentales, y sustituirlas por la emoción, las sensaciones, la introspección, la fantasía y la imaginación (Harris 155). En la novela, hay una ambivalencia que consiste en no condenar ni alabar la vida, sino en contemplar a la vez la futilidad y la *joie de vivre* sin llegar a un juicio definitivo. Es un existencialismo basado en lo ridículo donde la gente anda por la gran urbe sin propósito reconocible. Tanto Juan P. como los otros personajes que pueblan su mundo padecen del vacío que trae la existencia tardío-capitalista, que reconoce su propia inanidad y su génesis azaroso. Sin embargo, *La mirada* justifica la libertad existencial en todos sus extremos al revelar lo absurdo de la era postmoderna donde se confunde la experiencia de la vida con la experiencia del simulacro de la misma.

Un leitmotiv que aparece a lo largo de la novela es la presencia de *performance* en los medios de comunicación y el teatro. La narración de Juan P. es escenográfica y episódica, y está marcada muchas veces por sus varias visitas al teatro y por sus sesiones de ver la televisión sentado en el sofá. Es a través de esta estructura narrativa que empezamos a entender el papel del espectáculo externo en la vida personal del sujeto. Juan P. vive su vida, en gran parte, como espectador. Se ocupa el tiempo

espiando a los vecinos y observando a la gente en el parque y por la ciudad. Es una persona muy aislada a pesar de vivir en una gran ciudad y de estar siempre rodeado de gente.

Como en otras novelas de Tomeo[1], el teatro tiene un papel importante en *La mirada*, y sobresale como un ejemplo del *voyeurism* que es tan característico del personaje de Juan (Arnedo 264); sirve como trasfondo a un nivel narrativo y metafórico. La primera obra a la que asiste Juan, acompañado por su mejor amigo Torcuato, ejemplifica la fusión de los niveles narrativos. Es decir que lo visto en el metatexto toma gran importancia en la narración principal, que depende del contenido de la metaobra de teatro y lo refleja. Juan describe brevemente la última escena del primer acto de la obra que muestra el enfrentamiento de un general con un campesino revolucionario. El campesino dice: "Sin libertad […] la vida no vale la pena ser vivida"(34). Ambos, Juan y Torcuato, se miran mostrando acuerdo completo sobre la cursilería y la bajísima calidad general de la obra, y deciden escaparse antes de que empiece el segundo acto. Comenta Juan: "Hemos decidido que no vale la pena perder más tiempo…"(34), imitando la sintaxis del enunciado, y jugando con el concepto del valor de la vida que se contempla en la obra.

Mientras glosan y se ríen de la banalidad y la falta de originalidad en la obra, son justamente los temas de *la libertad* y *si vale la pena vivir o no* los que están considerando en sus propios auto-análisis y búsquedas existenciales. Rechazan la obra porque reverbera demasiado en sus psiquis. Los dos cuestionan el valor de la vida, y encuentran muy difícil de identificar exactamente qué es ese valor o si acaso la vida lo tiene. Torcuato –que justo antes recuerda el sueño en que se trasforma en un pez que se encuentra rebozado en harina y a punto de ser echado a la sartén por alguien que parece ser su padre– se desespera ante la libertad y el tiempo que se le ofrecen en esta vida urbana burguesa. Su sueño de encerramiento le causa tanta angustia como el vasto vacío que experimenta en la vida cuando está despierto. Yuxtapone el miedo de encerramiento con el miedo ante el espacio y la libertad

[1] Por ejemplo en *El unicornio* (1971), *Patio de butacas* (1991), *Los misterios de la opera* (1997) e *Historias minimas* (1988).

existencial.

La visita al teatro pone en escenario las cosas que más preocupan al narrador y a su compañero. El acto de marcharse antes de que acabe es significativo. Es una obra en que los personajes claramente demuestran que tienen propósitos definidos en sus vidas: el de luchar por la democracia y el de luchar por la revolución. El hecho de no poder aguantar la vista de la obra entera señala la negación de esta cosmovisión que presupone propósitos y significados en la vida. Para Juan y Torcuato la vida postmoderna carece de estos fundamentos, y verlos en el teatro les resulta insoportable. Las otras visitas al teatro terminan igual; Juan P nunca consigue ver una obra entera.

La programación televisiva es otro metatexto de la novela, que provee también un agudo cuestionamiento de la existencia. Las sesiones ante el televisor trabajan el tema de la virtualidad frente a la realidad. Juan interactúa con lo que ve y escucha en la televisión al comentar, contemplar y hasta discutir con Dorotea, su compañera de goma, sobre los programas. A veces cambia de canal y describe fragmentos de varios géneros como programas de tertulias, concursos, películas rosa, telediarios, etc. Esto subraya el collage que supone la experiencia de ver la televisión, y como la vida de Juan –por ser una serie de aventuras, reflexiones, fracasos y tragedias– no es tan distinta.

Lo más interesante, sin embargo, es la cuestión que presenta no sólo entre lo virtual y lo real, sino también, en paralelo, la cuestión de la verdad frente a la ficción. Los límites entre estos cuatro conceptos se borran y empiezan a parecerse unos a otros, y aún a intercambiar sentidos. Tomamos por ejemplo el caso de la ballena varada, sobre la cual el Canal Dos presenta un reportaje. Juan está esperando la transmisión del Concurso Nacional de Bailes de Salón que ha sido ya aplazada antes a causa de otro reportaje especial sobre un atentado fracasado en una estación de metro. Dice: "…van a retransmitir por fin el concurso de baile. Acaba de anunciarlo el presentador calvo. Conozco a ese hombre y estoy seguro de que no me engaña" (71), y su razonamiento de por qué cree en su fiabilidad es que "[c]ada noche […] se disfraza de gnomo y lee un cuento de ogros y princesas para que los

adultos se sientan un poco niños. Tiene la cara redonda y las mejillas sonrosadas, aunque bien podría ser que fuese cosa de maquillaje" (ibíd.). Paradójicamente, Juan confía en que el presentador le haya dicho la verdad porque cada noche le cuenta historias de ficción. Además, se da cuenta de que lo que ve en su aspecto puede fácilmente ser artificio o artimaña de producción.

Su interpretación de lo verdadero depende de lo falso tanto como la virtualidad de la transmisión depende de una acción real. Lo que sigue en el reportaje sobre la ballena reitera este punto. La presentación de la escena es considerablemente dramática. La presentadora está en la playa, testigo de la agonía de la ballena embarrancada que da coletazos sobre la arena. La voz en *off* de un narrador extradiegético añade comentarios como: "Lo malo es que ya es tarde para arrepentimientos", y se presentan dos bandos de bañistas, unos rubios y los otros morenos, que parecen tener un buen conocimiento de la biología marina, aunque están en oposición en cuanto a su prognosis acerca del tiempo que le queda a la ballena para morirse (72). Además, ven en la distancia el compañero de la ballena, que esperará hasta que muera su pareja para emprender su regreso al Sur. Tiene todo el material para ser un episodio de una serie melodramática, de las que han abundado desde el principio de la transmisión de la televisión. Sin embargo, no es una producción con actores y guión, sino el montaje de eventos y personas de la vida real.

A Juan le gusta el reportaje, en parte porque "[l]o han montado como si fuese un concurso, que es lo más le gusta a la gente"(74). Su comentario es una observación sobre la hiper-dramatización de los medios de comunicación, que utilizan técnicas sensacionalistas para ganar telespectadores. No critica, sino que lo considera un hecho, y aún disfruta de la teatralidad del noticiario. Nota que "[a]l fin y al cabo, vivimos en la época de los efectos especiales"(ibid.). Es decir que Juan toma consciencia de la ubicuidad de la irrealidad. El reportaje de un evento real se asemeja a una teleserie porque los signos son iguales. La cuestión de si es un concurso de baile programado y planeado o si es un evento espontáneo no importa porque el espectador lo consume y lo interpreta de casi la misma manera.

Esta confusión se extiende a la vida de Juan (o a la narración de su propia vida). Después de que la presentadora cuenta que la otra ballena volverá hacia el Sur, Dorotea le pregunta a Juan: "¿Dónde está el Sur?"(73). Juan no responde porque quiere molestarla, pero lo importante es su interacción con ella. Dorotea, como muñeca hinchable, no puede hablar; entonces, igual por alucinación, locura o magia, Juan está escuchando e interactuando con este cuerpo hecho de goma. También le habla al presentador calvo, amenazándole cuando, después del reportaje de la ballena, deciden aplazar el concurso de baile de nuevo. Para Juan, no hay barrera entre las varias esferas de realidades. Dorotea está presente en su salón, pero no es de carne y hueso; mientras que el presentador sí es de carne y hueso, pero sólo está presente en la imagen televisiva. Sin embargo, en la vida de Juan, no hay absolutos ni definiciones de quién es o no es de verdad; lo único importante es como él los recibe en su mente. Esto representa la descomposición completa de la relación binaria entre lo simulado y lo verdadero. Es un principio de la postmodernidad, que ya no busca encajar conceptos limpios y ordenados, y favorece la indefinición, lo que mejor representa la experiencia vital.

Esta nebulosidad de absolutos, especialmente en cuanto a la psicología del personaje, contribuye a lo que Holloway ha identificado como una fuerte tendencia en la narrativa española posmoderna. Dedica una sección de su libro a los muchos ejemplos de novelas que siguen un patrón que él llama la "crisis de sujeto"; la describe como una crisis existencial que "[s]e concentra en la intimidad de la persona, sus sentimientos y su composición psicológica, sin hacer hincapié en sus determinantes históricos" (229). Este es, sin duda, el caso de Juan tanto por el estilo de narración –en primera persona y fuertemente introspectivo– como por la temática del libro, que explora la psiquis de este personaje sin contar una historia bien marcada. No es una novela de un suceso, sino de múltiples sucesos que no forman un conjunto que necesariamente vaya hacia un fin narrativo. Esta forma también refleja las observaciones de Holloway. Sigue explicando la crisis del sujeto, afirmando:

> Es más sincrónica, más subjetiva, y suele ocuparse de ciertos conceptos sintomáticos: el azar como determinante de la existencia humana; la dolorosa soledad; la alienación del individuo que se siente

> excluido de la sociedad; su indefensión frente a las fuerzas sociales que lo ponen al margen social; su vulnerabilidad y angustia ante sus propios conflictos internos e impulsos primigenios (ibíd.).

El hecho de que Juan y sus semejantes existan en una ciudad anónima –que se asemeja a un centro urbano peninsular, pero carece de marcas tangibles que lo vinculen con la España verdadera– permite que la novela sea un genuino estudio de la crisis del sujeto. El hastío que experimenta Juan no se debe a condiciones sociales específicas, sino que es sintomático de la circunstancia universal del hombre en su entorno post-industrial, democrático y estable. Juan no trabaja gracias a haber heredado "unas rentillas" de su padre al morir, por tanto, su existencia no sigue el compás del día laboral y no tiene la preocupación de tener que producir ni proveer; en consecuencia, lo que dirige el ritmo de su vida depende de medidas no convencionales. Por ejemplo, están las manchas en el techo de su dormitorio, que aparecieron después de que la vecina del piso de arriba dejara correr el grifo del baño. Las describe: "Son redondas, de unos cincuenta centímetros de diámetro, y hay momentos en los que tengo la impresión de que se estiran y se encogen como si estuviesen vivas y quisieran contarme alguna cosa" (8). A lo largo de la novela las manchas van menguando, y son uno de los pocos referentes que indican la marcha lineal del tiempo. Sin embargo, aun ellas se estiran y encogen, desafiando la linealidad.

También está el problema del reloj. La hora que tiene Juan nunca coincide con las que tiene el resto del mundo. Es una metáfora axiomática que enfatiza cómo Juan es paria por su otredad innata. Él recuerda que una vez un amigo suyo le preguntó a un niño qué le parecían las saetas del reloj y el niño respondió que son como "dos amigos que se separan para encontrarse después"(135). Juan comenta que "[t]ambién hubiera podido responder que eran dos amigos que se encuentran para separarse después. Ya sabemos que una misma idea puede decirse de muchas formas distintas, aunque la verdad sea única" (ibíd.). Es emblemática la manera en que Juan navega a través del mundo que lo rechaza por su modo de ser. Es muy consciente de que la perspectiva es variable, como ilustra esta rumia saussuriana que ejemplifica lo impreciso del lenguaje. Corre paralelo a la imprecisión de la

percepción del tiempo, que marca a Juan como un ser marginado, algo que Arnedo considera en su disertación sobre el autor, centrándose en la soledad de sus protagonistas, y la locura y el "friquismo" que resultan (212).

La crisis de Juan, sin embargo, no se ve sólo en su aislamiento, sino también en su imposibilidad de interactuar exitosamente con los demás. Esto se ve más agudamente en sus encuentros con desconocidos. Por ejemplo, en la fiesta de la Condesa de O, Juan se acerca a una "gorda cargada de joyas" que está aprovechándose del buffet y le pregunta: "¿No le parece a usted, señora mía […] que ese canapé que se está comiendo tiene forma de coño?" (77). Sea por su embriaguez, rudeza o desdén general hacia la gente de la sociedad, aun él admite: "[a]lugnas veces soy el primero en sorprenderse por mis propias salidas" (ibíd.), dándose cuenta de la falta de educación en su comportamiento. Juan, otra vez, vive en otro plano que los demás, debido a y a causa de su introversión.

No obstante, tiene algunas relaciones relativamente íntimas, sobre todo con Torcuato, su mejor amigo, quien, al final, en su abyección total se lanza por la ventana de su piso. La reacción de Juan ante este suceso es curiosa. Se lo toma con bastante calma, y al encontrar la escena fuera del edificio de Torcuato, da media vuelta y va directamente al restaurante donde los dos solían almorzar. Luego vuelve a casa y empieza a dedicarse a uno de sus pasatiempos preferidos, que es fingir que dispara a la gente en la calle con su escopeta de aire, pero esta vez utiliza perdigones de verdad. Cuando sabe (o piensa que sabe) que lo han descubierto, se pone de pie con los brazos en forma de cruz y una botella encima de la cabeza. Dice que lo hace "en homenaje al amigo desparecido" (162). Es una imagen cristológica pero burlesca que tiene dos interpretaciones. La primera, y más literal, es que Juan verdaderamente siente la pérdida de su amigo recién fallecido. La segunda, sin embargo, es que este "amigo desaparecido" refleja el sentimiento de abandono total; una lamentación nietzschiana sobre la muerte de Dios, que otra vez y finalmente reitera el vacío de la existencia.

Al final, Juan no juzga el suicidio de Torcuato per sé, igual que no juzga la ballena que se embarranca, y es el que se burla del vecino que también saltó por la ventana. Lo acepta todo, sin convertirlo en tragedia. Él mismo repite en la última escena: "En fin, ya es tarde para arrepentimientos" (ibíd.). Es un eco de lo que el narrador en *off* del noticiario había dicho sobre la ballena, pero esta vez aplicado a toda su vida hasta este momento. Una vez más es la mezcla de lo virtual que interviene en lo real, y concierta con el tema de la obra. También en sus comentarios finales, Juan contempla la ausencia de su compañera, la cual él mismo echó por la ventana. Dice: "Puede que con el tiempo me hubiese acostumbrado a su mirada de cristal" (ibíd.). Empieza a darse cuenta de que esa mirada de material inanimado no se distingue tanto de la mirada del ser vivo. Él lo sabe de primera mano por ser sujeto de exclusión y aislamiento, y también por vivir como medio autómata, con un mínimo proceso mental debido al alcohol y a la televisión, y sólo traza y retraza las mismas rutas por la ciudad, como el robot *flâneur*. Padece de la feliz melancolía de la postmodernidad, que condena el sujeto a una soledad garantizada e inevitable.

Bibliografía

Arnedo, Maria. "Locura, freaks y demás elementos grotescos en la literatura de Javier Tomeo y en imaginario colectivo." Pro QuestDiss. & Theses. University of Houston, 2008. Web. <http://gradworks.umi.com/33/46/3346395.html>

Harris, Marvin. Teorías sobre la cultura en la era posmoderna. Barcelona: Crítica, 2000.

Holloway, Vance R. El Posmodernismo y otras tendencias de la novela española, (1967- 1995). Madrid: Fundamentos, 1999.

Hutcheon, Linda. The Politics of Postmodernism. London: Routledge, 2000.

Thiher, Allen. Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction. Chicago: University of Chicago, 1987.

Tomeo, Javier. La mirada de la muñeca hinchable. Barcelona: Anagrama, 2003.