

LA SOLEDAD EN LA OBRA DE JAVIER TOMELO

JOSÉ IGNACIO GONZÁLEZ HURTADO
Universidad de Castilla-La Mancha

Es Javier Tomeo (Quicena, Huesca, 1932) uno de esos autores a los que puede aplicarse, sin apenas precauciones, el tópico de que, al fin y al cabo, un narrador escribe una y otra vez la misma historia, la misma novela.

Este aragonés, con su fidelidad a un estilo, a unas obsesiones y a un esquema narrativo que no conocen parientes ni amigos en el panorama de la narrativa contemporánea de los 60 hasta ahora, ha conseguido hacerse un hueco de público, crítica y ventas bajo la siempre problemática etiqueta de raro. Esta etiqueta de escritor raro o peculiar le ha recompensado, como acostumbra, con la entregada admiración de unos pocos incondicionales, la curiosidad de los atentos y la indiferencia del gran público. Por ello, podemos adjetivar a Tomeo como un escritor solitario dentro de la realidad literaria española actual. Un autor que ha conseguido darse a conocer y a reconocer gracias a las adaptaciones teatrales iniciadas en Francia – con *Amado monstruo* en el Odeon de París como punta de lanza –, cuando, actualmente, el trampolín adecuado para cualquier novela es su paso al fotograma. Pero hay que reconocer que Tomeo es raro también en eso y prefiere las novelas dialogadas, sin acción y sin movimiento, novelas dramatizadas con tres personajes a lo sumo que, claro, son poco cinematográficas, como demuestran los cambios, necesarios para el lenguaje fílmico, introducidos en la versión para la gran pantalla de su *Crimen del cine Oriente*. Puede concluirse, por tanto, que el narrador aragonés, como muchos de sus personajes, parece crear sus ficciones desde un aislamiento total, ajeno a modas y tendencias literarias, políticas o mercantiles. Y desde esta peculiaridad, la narrativa de Tomeo se vuelca sobre un tema obsesivo que preside su obra completa: la soledad y la incomunicación absolutas de unos personajes encerrados en sí mismos que buscan, de una manera demencial, absurda, ribeteada de matices grotescos, una salida a su situación irrespirable, un encuentro con la realidad exterior y con los otros para realizarse e identificarse con ellos y, de paso, hallar su lugar y su propia identidad. Esta búsqueda, este proceso de salvación, que es el focalizado en la brevedad de los textos, culminará siempre en derrota, en la recolocación del protagonista en el punto de partida con unas cuantas heridas más y unas horas menos de tiempo. Se ocupa, por tanto, Tomeo de un problema que podemos calificar sin demasiadas dudas como intemporal, pero lo hace mediante un preparado compuesto por ingredientes vitales, culturales y artísticos plenamente modernos como puedan ser: la brevedad y el fragmentarismo que huyen de obras totalizadoras; el absurdo y la estética de lo grotesco como lenguajes adecuados para la tragedia moderna; la eterna imposibilidad de conciliar la imaginación y nuestras ficciones particulares con una realidad hostil y prosaica; el desconocimiento desasosegante de

lo más profundo de nuestra personalidad, de los miedos y deseos inconscientes; el pastiche de códigos o registros lingüísticos ajenos o prestados – generalmente idealizantes, melodramáticos, irónicamente grandilocuentes mezclados con tópicos casticistas y refranes – que utilizan los personajes evidenciando la carencia de un lenguaje propio, de una identidad definida; el aparente armazón alegórico o en forma de parábola que, en el fondo, no ofrece un mensaje o una enseñanza definidos dentro de un sistema de creencias fuerte y aleccionador. Un cóctel, aquí torpemente definido, que Tomeo reitera novela tras novela bajo la apariencia de textos de fácil lectura, de construcción más sencilla todavía – una y otra vez dos personajes dialogan o uno solo monodialoga sobre sí mismo hasta llegar a la confesión psicoanalítica –, pero que ofrecen dificultades para una interpretación unívoca, más aún si se consideran en su totalidad como un mosaico de diferentes soledades de orígenes oscuros y frustraciones soterradas. Dicho en palabras del propio Tomeo, en una entrevista concedida a la revista *Quimera*:¹ “Yo procuro que mi literatura sea accesible, clara, luminosa. Opino que la dificultad, el problema, debe estar en descifrar el fondo. [...] Expongo el tema con simplicidad, pero tal vez la dificultad estribe en desentrañar la psique de los personajes, en ahondar en su soledad, en sus razones” (páginas 11 y 12). Veamos, pues, cómo son expuestas esas situaciones de soledad e intentemos después ofrecer algunas de sus posibles motivaciones.

La novela que nos va servir de base, es quizás la más representativa en este aspecto ya que la soledad del personaje se nos presenta en su expresión más extremada. Se trata de *El cazador de leones*, en la que asistimos únicamente a la conciencia, a las palabras del personaje protagonista en su propio lugar de reclusión, en el espacio donde se resguarda de la realidad y de los otros. Será desde ese refugio desde donde intente comunicarse y romper su aislamiento. Pero, primer obstáculo, en ese proceso de comunicación los interlocutores no comparten ni siquiera el mismo espacio, ya que el texto está estructurado como un monólogo telefónico del protagonista. Éste, de nombre, real o inventado, Armando Duvalier, llama por segunda vez al número de una mujer con la que se comunicó por equivocación tres meses atrás. Se trata, por tanto, de un intento de comunicación desesperada con una desconocida, un encuentro telefónico fruto de la casualidad que, poco a poco, vemos convertirse en una confesión desesperada, en una llamada de auxilio lanzada al exterior como una botella

¹ Cabré, María Ángeles. “Javier Tomeo. La escritura inquietante”, en *Quimera*. Barcelona: Junio 1998, n° 170; páginas 8-13.

con mensaje. Este modelo de comunicación diferida en el espacio o/y en el tiempo es uno de los preferidos de Tomeo. Así, podemos encontrarlo en *El castillo de la carta cifrada* en forma epistolar o en *El gallitigre* con un personaje narrador que elabora una novela. En estos casos, a diferencia de novelas en forma de entrevista según el modelo de *Diálogo en re mayor* o *Amado monstruo*, el protagonista no busca la relación con el otro fuera del lugar que le sirve de guarida, de útero materno. No se arriesga a interactuar cara a cara sino que prefiere el lugar en el que se siente cómodo y protegido: “Te diré también, [...] que el teléfono nos permite estar sin estar, que puede llevarnos muy lejos sin necesidad de sacarnos de nuestro rinconcito, y que nos permite incluso mentir sin que nuestro interlocutor nos vea la cara”.² Se efectúan, entonces, lo que podemos denominar comunicaciones en soledad, como la literaria, en las que uno puede, como es el caso de Armando Duvalier, no mostrarse tal y como es, imaginarse e imaginar al otro según los propios deseos, idealizar, en fin, una realidad vulgar y hostil, en la que es imposible realizar los delirios de protagonismo deseados por los personajes. Además, este tipo de comunicación diferida permite dudas extremas pero justificadas incluso sobre la existencia del destinatario: sólo atendemos a las palabras del protagonista y suponemos que hay alguien al otro lado también por él, por apelaciones como: “No, no, señorita, la historia de mi primo es real, no la he sacado de ninguna novela. Si usted acaba de leer un libro que cuenta una historia idéntica no es culpa mía...”.³ Nunca aparecen las palabras del supuesto destinatario, por lo que puede llegar a pensarse que, él también, no es más que otra de las criaturas imaginarias del protagonista, inventada solamente para hablar consigo mismo. Así lo insinúa el propio Duvalier: “La verdad es que su silencio me intranquiliza” (página 51). “Hace un momento llegué incluso a pensar que estaba hablando solo, pegado a un teléfono que no me comunicaba con nadie” (página 66). Éste también es el caso de *El castillo de la carta cifrada* en el que, para colmo de absurdos, el remitente, al final, confiesa dudar de la existencia del destinatario; también en *El gallitigre* los posibles lectores de la novela que está escribiendo el personaje narrador pertenecen a su propia imaginación, y son incluidos como espectadores del circo por él creado. Además, es muy habitual en otras novelas de Tomeo que el protagonista hable consigo mismo cambiando su voz para fingir un diálogo con otro.⁴ Por otra parte, gracias a la intertextualidad evidente en la obra

² Tomeo, Javier. *La agonía de Proserpina*. Barcelona: Planeta, 1993; página 28.

³ Tomeo, Javier. *El cazador de leones*. Barcelona: Anagrama, 1987; página 74.

⁴ Vid., por ejemplo, *Napoleón VII* y *El canto de las tortugas*.

de Tomeo, podemos suponer que Armando Duvalier se encuentra en idéntica situación que el protagonista de la novela *La ciudad de las palomas*; éste, que ha despertado a la pesadilla de una ciudad desierta con unas inquietantes palomas como única compañía, intenta infructuosamente encontrar a alguien llamando, por orden alfabético, a todos los números del listín telefónico. Puede ser esta misma situación de soledad absoluta la que lleve al falso cazador de leones a la necesidad de fingir diálogo donde sólo hay monólogo. De este modo el aislamiento de las criaturas tomeicas sería absoluto ya que, en algunos casos, no saldrían ni siquiera de sus propias conciencias, como asegura el propio Duvalier: "...puede usted estar convencida de lo que le digo: la gente es sólo lo que sucede en sus mentes" (página 68). Y es en esa vida ilusoria en la que se refugian, en la que "a fuerza de imaginación acaban instalándose por fin en un mundo maravilloso en el que nada, sin embargo, es real".⁵

Así pues, puede observarse a qué extremos conducen los procesos de comunicación planteados por Tomeo. Todos ellos – diálogos interrogatorios, monólogos – están orientados en un principio como salidas al aislamiento, pero este propósito pronto se ve truncado por la resistencia de los personajes a incorporarse a un mundo exterior desconocido, caótico, rutinario e incomprensible, un mundo que no puede controlarse ni preverse como ocurre en los cómodos y placenteros universos imaginarios sobre los que se posee la decisión y la omnisciencia; de ahí que las relaciones siempre sean entre desconocidos⁶ que pueden fingir entre sí, que pueden mentir e inventarse, que actúan con desconfianza, con recelo, intentando prever las respuestas y dominar también los hilos de un mundo real que no se somete a sus deseos ni cumple sus ideales. Un mundo, como el del otro lado del teléfono, que no sólo no puede incorporarse al de la imaginación sino que, además, les arrastra a su terrible realidad, trágica y ridícula, de monstruos grotescos.

Vemos, en fin, cómo estos diálogos o monodialogos, en un principio de apariencia trivial y bienintencionada, se van descubriendo como verdaderos combates verbales repletos de añagazas, falsedades, omisiones y suposiciones que minan y acaban por destruir el pacto comunicativo.

⁵ *El cazador de leone*; página 43.

⁶ Para el problema de la comunicación en Tomeo, *vid.* Reck, Isabelle. "Proceso comunicativo y comunicación "espectral" en la novelística de Javier Tomeo", en *Rilce*. Pamplona, 1999, n° 152; páginas 451-460.

Es fundamental, por otra parte, el tratamiento que da Tomeo a los espacios en los que queda situada la acción o, más bien, la palabra. Siempre, invariablemente, los personajes aparecen reclusos en lugares cerrados, tocados por la austeridad y por la grisura de una atmósfera sofocante. Así, encontramos espacios de tradición simbólica como los sótanos laberínticos de una ópera (*Los misterios de la ópera*), las penumbrosas salas de los castillos (*El castillo...*, *La máquina voladora*) o los vagones desocupados de un tren nocturno (*Diálogo en re mayor*). Sin embargo, el escenario preferido por Tomeo parece ser el pequeño apartamento a que nos tienen acostumbrados nuestras ciudades actuales; la minúscula covacha, a la que apenas llega luz desde un sucio patio interior, rodeada de otras idénticas, las más posibles para ahorrar espacio, de las que provienen ruidos y rastros indefinidos de personas cercanas, vecinas y enemigas. Este espacio, que nos ubica instantáneamente en la realidad actual, aparece, con leves cambios en *Napoleón VII*, *El gallitigre*, *La agonía de Proserpina*, *El cazador de leones*, *Patio de butacas* y, de manera hiperbólica, en *La ciudad de las palomas*, novela en la que los dos únicos protagonistas, las amenazadoras palomas y el joven Teodoro, acabarán atrincherados en apartamentos opuestos dentro de la ciudad deshabitada. Profundiza, es evidente, Tomeo en la angustiosa, por paradójica, situación de sentirse solo, anónimo, insignificante, espectro⁷ en una ciudad habitada por miles de personas, en la que, además, día a día, avanzan vertiginosamente los medios de comunicación a distancia. Televisión, teléfono, ordenadores aparecen en los textos como medios o, incluso fines en sí mismos, de comunicación, que, sin embargo, serán los que permitan establecer relaciones falseadas, enmascaradoras, perfectas para no encontrarse realmente con el otro.

Se trata, en todos los casos, de los denominados por Ricardo Gullón⁸ “espacios del confinamiento”. “Habitaciones herméticas, casas incomunicadas, calles o ciudades aisladas, inencontrables aun con los más puntuales planos y mapas”,⁹ escenarios de contornos vagos, apenas esbozados mediante unos escasos elementos: un hombre, un sillón, un teléfono, unas manchas de humedad, libros, una ventana. Espacios que aparecen, por su hermetismo, completamente aislados, por su indeterminación, vagamente misteriosos unos, totalmente

⁷ Vid. Isabelle Reck, ob. cit.

⁸ Gullón, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, editor S. A., 1980.

⁹ *Ibid.* página 27.

alucinados otros. Rincones inaccesibles que simbolizan de modo evidente la propia personalidad ensimismada y oculta de los personajes, y, como ella, que no ofrecen acceso al virus desestabilizador de la realidad. Como afirma Gullón refiriéndose a Kafka, autor siempre tomado como referencia para hablar de Tomeo, “el espacio de *La metamorfosis*, transformado desde que Gregor Samsa despierta convertido en insecto, es ciertamente el espacio de la soledad en que se confina, pero es mucho más que eso. Según Peter Dow Webster, la casa [...] representa la psique en conjunto, mientras el cuarto del protagonista simboliza el útero materno al que aquél quisiera retornar”.¹⁰ Es cierto que se establece en toda la obra de Tomeo una marcada oposición entre espacio-refugio y espacio-amenaza, entre el entorno íntimo, apto para la introspección y el ensueño, y el inhóspito paisaje que se entrevé fuera de las cuatro paredes. Este contraste se establece mediante sencillos pares de opuestos: a lo largo de los textos se harán continuas referencias al eterno invierno que padece la ciudad, a la lluvia pertinaz, a los truenos sobrecogedores o a los molestos ruidos del vecindario; a esta atmósfera agresiva oponen los personajes las potencias de su imaginación o de su memoria que les permiten crear parajes y climas paradisíacos. “Déjeme sin embargo con mi fantasía, señorita, porque esa fantasía me permite vivir en una primavera que no se acaba nunca”.¹¹ Otro de los factores que hace desaconsejable la inmersión en el exterior es el miedo paranoico a los otros que manifiestan la mayoría de los personajes; es recurrente en casi todas las novelas la referencia a los enemigos invisibles, acechantes, que se esconden en todas partes y que amenazan a los protagonistas de manera indefinida. He aquí, mediante sencillas oposiciones tales como invierno/primavera o enemigos/amigos imaginarios, la fractura insalvable, en último término metafísica, entre el yo y el mundo. Llegados a este punto, no es exagerado afirmar que las criaturas completamente solitarias de Tomeo buscan unos espacios que, freudianamente, corresponden apropiadamente a las condiciones del sueño: “Uno de los caracteres de nuestra relación con este mundo, al cual hemos venido sin una expresa voluntad por nuestra parte, es el de que no podemos soportarlo de una manera ininterrumpida, y, por tanto, tenemos que volvernos a sumir temporalmente en el estado en que nos hallábamos antes de nacer, en la época de nuestra existencia intrauterina. Por lo menos, nos creamos condiciones por completo análogas a

¹⁰ *Ibid.* Páginas 28-29.

¹¹ *El cazador de leones*; página 67.

las de esta existencia, como sean las de calor, oscuridad y ausencia de excitaciones”.¹²

De esta manera nos encontramos con un esquema espacial que se adapta al propuesto por Ricardo Gullón¹³ para el monólogo. Un esquema, representable en tres círculos concéntricos, compuesto, primero, por el espacio intrincado de la conciencia del personaje o personajes – los espacios que crean con la palabra o las criaturas a las que conceden voz y existencia –; segundo, por el espacio-refugio, reconocible y misterioso a un tiempo, que los aísla y que es prolongación de su hermetismo; y, tercero, por un espacio exterior indefinido e intransitable, representado por el antagonista, que irá desmoronando, ridiculizando, haciendo absurdas las cómodas y no poco ingenuas ficciones que revisten la marginal y grotesca soledad del protagonista.

Éstas son, someramente, las situaciones espaciales y comunicativas que plantea Tomeo en la mayoría de sus obras, como él mismo afirma, con declarada sencillez. Más complicado resulta desentrañar las motivaciones, las razones que arrinconan a los personajes en su agujero, en sus mundos librescos y en su fantasía. Para ello, el acercamiento más evidente es el que se apoya en Freud y en su concepción de la personalidad, ya utilizado por la crítica¹⁴ y, por otra parte, reconocido como influencia reiteradamente por el propio Tomeo: “Seguramente me parezco a Kafka a través de Freud, porque tanto el uno como el otro incidimos mucho en lo que llaman la concepción tripartita del confín anímico (el yo, el ello y el super yo). [...] Mis personajes son los personajes del ello, de lo atávico, de lo irracional, de lo instintivo, de lo antisocial, de lo que deseamos hacer y no nos atrevemos a hacer”.¹⁵ Esta influencia queda explicitada en el diseño de algunos personajes que declaran su existencia traumática. Todos ellos parecen ocultar una dolorosa experiencia que parece haberles obliga-

¹² Freud, Sigmund. *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza bolsillo, 1997; páginas 87-88.

¹³ Ob. cit. página 101.

¹⁴ Vid. Molinaro, Nina L. “Writing masculinity double: paranoia, parafiction and Javier’s Tomeo *La agonía de Proserpina*”, *ALEC*. Colorado at Boulder: Academia Norteamericana de la Lengua Española, 1999, n° 24, 1-2; páginas 135-148.

¹⁵ Cabré, María Ángeles, art. cit., página 10. Tomeo declara esta influencia de manera similar en múltiples lugares como pueden ser la nota preliminar a *Historias mínimas*. Barcelona: Anagrama, 1988, o numerosas declaraciones en prensa.

do a protegerse de la realidad: Armando Duvalier y el Juan D. de *Amado monstruo* confiesan vivir el trauma de existir bajo el dominio protector de la figura de la madre; otros, como los protagonistas de *El gallitigre* y de *Patio de butacas*, no pueden olvidar un antiguo fracaso amoroso; el duque de *El castillo...*, se recluyó al haberse visto sustituido en la vida galante por las generaciones jóvenes. Casi todos, en fin, van dejando pistas confusas e incluso contradictorias de un pasado culpable, lleno de pequeños egoísmos, complejos de inferioridad y relaciones familiares y humanas ambiguas. Todos estos pasados subterráneos nos ofrecen, mediante el carácter confesional, psicoanalítico, que adquieren los diálogos y monólogos, personajes con síntomas esquizofrénicos, paranoicos o neuróticos según los modelos freudianos; asistimos a constantes delirios persecutorios y alucinatorios en los que los personajes se refugian y con los que se defienden de la constante amenaza del sentido común, de la racionalidad más pedestre. Hablan con animales (*El canto de las tortugas*), escriben cartas ilegibles para comunicarse plenamente (*El castillo...*), se fingen Napoleón estudiando primero su papel en biografías (*Napoleón VII*), y sin embargo, todos sin excepción, no pueden escapar a sus propias miserias, no son capaces de construirse la identidad que no cejan de buscar. Este fracaso en la configuración de la propia identidad podría entonces explicarse por el desequilibrio en dicha estructura tripartita. Los personajes de Tomeo, según sus propias palabras, son los personajes del ello, los seres que intentan sobrevivir solamente alimentados por los tributos del placer. Es necesario recordar a este respecto la división que hace Freud de los dos principios básicos del suceder psíquico: “Así como el *yo* sometido al principio del placer no puede hacer más que *desear*, laborar por la adquisición del placer y eludir al *displacer*, el *yo* regido por el principio de la realidad no necesita hacer más que tender a lo útil y asegurarse contra todo posible daño”.¹⁶ Los personajes de Tomeo se encontrarían, por tanto, sometidos a ese principio de placer, propio de la infancia, que se resiste a ser sustituido por el de realidad con sus normas y valores diferentes a los instintivos de placer y *displacer*. Preservarán ese estado mediante ficciones o alucinaciones que autosatisfacen esa necesidad primaria, maternal, amniótica, de placer, control y seguridad; pero que no podrán aliviar la situación de soledad ni sofocar la necesidad de relación con el otro y con el mundo, de otras recompensas que el placer que acaben de configurar una personalidad, digamos, equilibrada.

¹⁶ Freud, Sigmund. “Los principios del suceder psíquico” en *El yo y el ello*. Madrid: Alianza bolsillo, 1973; páginas 137-144.

Las criaturas de Tomeo intentarán, en un malabarismo imposible, conjugar ambos principios tratando de atraer el insoportable mundo de la realidad hacia el que han creado a medida de sus deseos. Un proceso que acabará con los efectos contrarios: la realidad se impondrá y situará al protagonista en el sitio que le corresponde, el de los seres inadaptados y patéticos. Un modelo de ciudadano, en conclusión, producto de un ecosistema que lo ningunea, que lo hace anónimo, que lo reduce a número o insecto, o, como dice uno de los personajes, a una unidad de compra;¹⁷ son seres que se resisten a ser piezas útiles e insignificantes de la gran maquinaria social que avanza vertiginosamente sin rumbo definido, sin grandes ni pequeños ideales, inabarcable y desintegrada. Una realidad alienante que apenas deja huecos en los que plantearse las preguntas sin respuesta que nos atormentan, en los que construir la propia identidad apartada de los valores y sueños de cartón piedra que aquella produce, entre ellos, la deshumanizadora posibilidad de relacionarse de manera más sencilla con un desconocido de Canadá que con nuestro desconocido vecino. Dentro de esta actualidad, Tomeo hace una pequeña cata, deformante y no carente de humor y ternura, con sus criaturas aisladas y aparentemente excepcionales, pero que parecen multiplicarse mientras los protagonistas cuentan ventanas de edificios, o hablan de otros muchos castillos, o acaban descubriendo que su interlocutor vive parecida situación. Así lo proclama inquietantemente nuestro cazador de leones: “Le aseguro, sin embargo, que no soy un ejemplar único. No hay muchos, lo reconozco, pero hay otros. Sé positivamente que los hay. Aquí mismo, en esta gran ciudad, disfrazados de empleados de banca, de fontaneros, de conductores de autobús o de odontólogos. [...] Están esperando su oportunidad para quitarse sus máscaras de hombres oficialmente sensatos y proclamar su gran verdad a los cuatro vientos” (páginas 71-72)

¹⁷ *La ciudad de las palomas*; página 68.

BIBLIOGRAFÍA

- CABRÉ, M^a ÁNGELES. "Javier Tomeo. La escritura inquietante", en *Quimera*. Barcelona: Junio 1998, n^o 170; página 8-14.
- FREUD, SIGMUND. *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza bolsillo, 1997.
_____. *El yo y el ello*. Madrid: Alianza bolsillo, 1994.
- GULLÓN, RICARDO. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch editor, S. A., 1980.
- MOLINARO, NINA L. "Writing masculinity double: paranoia, parafiction and Javier's Tomeo *La agonía de Proserpina*", en *ALCE*. Colorado at Boulder: Academia Norteamericana de Lengua Española, 1999, n^o 24,1-2; páginas 135-148.
- TOMEIO, JAVIER. *Amado monstruo. El castillo de la carta cifrada*. Barcelona: Círculo de lectores, 1989.
_____. *Diálogo en re mayor*. Barcelona: Anagrama, 1998².
_____. *El cazador leones*. Barcelona, Anagrama, 1987.
_____. *La ciudad de las palomas*. Barcelona: Anagrama, 1990³.
_____. *El gallitigre*. Barcelona: Planeta, 1990.
_____. *Patio de butacas*. Barcelona: Planeta, 1991.
_____. *La agonía de Proserpina*. Barcelona: Planeta, 1993.
_____. *Los misterios de la ópera*. Barcelona: Anagrama, 1997.
_____. *El canto de las tortugas*. Barcelona: Anagrama, 1998.
_____. *Napoleón VII*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- RECK, ISABELLE. "Proceso comunicativo y comunicación 'espectral' en la novelística de Javier Tomeo" en *RILCE*. Pamplona: 1999, n^o15.2; páginas 451-460.