

# Un recorrido por los monstruos de Javier Tomeo<sup>1</sup>

ata, citation and similar papers at [core.ac.uk](http://core.ac.uk)

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

## RESUMEN

En su narrativa, el escritor Javier Tomeo recurre a lo deforme para que el hombre sea capaz de amar la monstruosidad. El monstruo es el ser que se aleja de la norma, del orden regular de la naturaleza, y llegar a amarlo supone una vía de perfeccionamiento interior que lleva al individuo a mejorar su forma de amar. El objetivo de este artículo es hacer un recorrido por los diversos monstruos que aparecen en la obra del autor, proponiendo una clasificación para estos seres en función de su deformidad y analizando los principales tipos de monstruos que podemos encontrar en cada una de las categorías propuestas.

**Palabras clave:** Javier Tomeo, monstruo, narrativa española, siglo XX

## ABSTRACT

In his narrative, Javier Tomeo uses deformity in order to show the ability of humans to love monstrosity. A monster is a creature outside the norm, which violates the natural order and loving a monster implies an enhancement of our inner selves and a greater capacity for love. The aim of this article is to analyse the range of monsters in Javier Tomeo's work, proposing a classification for these beings according to their deformity and analyzing the main types of monsters that can be found in each of the proposed categories.

**Keywords:** Javier Tomeo, monster, Spanish prose fiction, 20<sup>th</sup> century

En su narrativa, Javier Tomeo utiliza la figura del monstruo para reflexionar sobre la soledad y la incomunicación humana. A pesar de la gran cantidad de medios de comunicación que rodean nuestra época, el mundo es «cada vez más soledad e incomunicación»<sup>2</sup>. Para evitar esta situación, el hombre debe comenzar a

---

<sup>1</sup>Este artículo solo pretende establecer una taxonomía de los monstruos que aparecen en la obra de Javier Tomeo. Para una mayor base teórica y una información detallada sobre el origen del monstruo, su simbología y sus posibles interpretaciones en relación con la obra del autor, cf. F. González (2013).

<sup>2</sup>R. Acín (1988), p. 8.

amar sin límites, y piensa Tomeo que amar al monstruo es un buen ejercicio para conseguirlo: hay que ser más indulgente con las imperfecciones si se quiere perfeccionar la forma de amar.

Así pues, encontramos a lo largo de la obra del autor una completa galería de seres que hacen que el monstruo sea uno de los asuntos que con más frecuencia aparecen en sus textos<sup>3</sup>.

El objetivo de este artículo es catalogar los distintos tipos de monstruos que recorren su obra, partiendo de la idea de que el monstruo es el ser que se aleja de la norma o del orden regular de la naturaleza<sup>4</sup>.

En la Edad Media, al igual que en la época greco-romana, el monstruo es considerado un ser imperfecto por apartarse del orden regular de la naturaleza: «es, pues, una manifestación del desorden. Desorden por defecto o por “superfluidad”, siendo el criterio la forma inicial del hombre, animal o planta, forma perfecta tal como Dios la crea. El monstruo es así, por naturaleza, “imperfecto”»<sup>5</sup>. Debemos tener en cuenta que la idea de perfección es fundamental para la época medieval, no solo en lo que a seres se refiere, sino en todos los ámbitos de la vida (la música medieval, por ejemplo, utiliza para su composición el ritmo ternario, considerado tiempo perfecto<sup>6</sup>), así que no es de extrañar que, al alejarse de la perfección de la naturaleza, el monstruo sea considerado un ser imperfecto.

En el diccionario de Sebastián de Covarrubias, el término «monstruo» aparece definido como «cualquier parto contra la regla y orden natural, como nacer el hombre con dos cabeças, quatro braços y quatro piernas»<sup>7</sup>, y en el *Diccionario de Autoridades*, de forma muy similar, se define a este ser como: «Parto ù producción contra el orden regular de la naturaleza»<sup>8</sup>.

Para Helena Tur, el monstruo puede tener muchos significados (ser extraño, extraordinario, el que se aparta de la norma o el que simboliza algo malvado), pero, en cualquier caso, siempre es un ser que implica una diferencia, una oposición: «El monstruo es, de alguna manera, algo que se aleja de la idea de normalidad, es lo *diferente*. La diferencia remite a una identidad, algo es diferente respecto a algo, y esta diferencia suele tener las connotaciones de la amenaza»<sup>9</sup>. De esta forma, el monstruo no es solo lo diferente, sino que también participa de lo negativo al

<sup>3</sup>«La monstruosidad de mis personajes es un leit-motiv», afirma el autor en una entrevista. Cf. Á. Encinar (1994), p. 15. También Ramón Acín señala que «la deformación constituye una constante en el universo del autor». Cf. R. Acín (2000), p. 117.

<sup>4</sup>Para otras definiciones del término en relación con la obra de Tomeo, cf. F. González (2013). De ahí tomamos la introducción a este artículo.

<sup>5</sup>C. Kappler (1986), p. 247.

<sup>6</sup>C. Kappler, p. 248.

<sup>7</sup>S. de Covarrubias (1611), s.v. monstro.

<sup>8</sup>Real Academia Española (1969), s.v. monstruo.

<sup>9</sup>H. Tur (2004-2006), p. 539.

adquirir el significado de amenaza. Su presencia provoca rechazo por tratarse de un ser no conocido (lo desconocido siempre supone una amenaza por el mero hecho de no conocerse): no sabemos de qué se trata ni tampoco qué porta consigo.

Elena del Río, coincidiendo con las definiciones anteriores, no solo afirma que «Lo monstruoso es, por definición, lo no natural, lo que está fuera de la taxonomía y es ajeno a cualquier orden»<sup>10</sup>, sino que va más allá al pensar que es el monstruo el que, en cierto modo, determina lo que es natural. Al transgredir el orden regular de la naturaleza es este ser el que permite fijar la norma. No forma parte del «alfabeto natural»<sup>11</sup>, sino de su crisis, actuando por tanto por contradicción: «sabemos que algo es monstruoso porque sabemos que ha dejado la norma»<sup>12</sup>.

Por otro lado, para Michel Foucault, la esencia del ser monstruoso reside, más que en el alejamiento del orden, en la violación de la norma. El monstruo es la violación de las leyes de la naturaleza y de la sociedad<sup>13</sup>. Es una infracción de la ley y, por lo tanto, al contradecirla, es capaz de derrumbarla. A pesar de ir en contra de la naturaleza, el monstruo es un ser natural, pues surge de ella; sin embargo, es «la forma natural de la contranaturaleza»<sup>14</sup>, de ahí que se considere a este ser el modelo natural de las diferencias: «Es el modelo en aumento, la forma desplegada por los juegos de la naturaleza misma en todas las pequeñas irregularidades posibles. Y en ese sentido, podemos decir que el monstruo es el gran modelo de todas las pequeñas diferencias»<sup>15</sup>. El monstruo nos muestra, de forma amplificadora, cuáles son las diferencias entre él y el orden regular de la naturaleza.

También encontramos una definición del término «monstruo» en la última novela de Javier Tomeo, *Constructores de monstruos*. El protagonista de la obra, Raimonius von Bernstein, ha recibido el encargo de construir, antes de que finalice el año, un monstruo que asegure el correcto comportamiento del pueblo. Para llevar a cabo su empresa, y en compañía de su ayudante Tadeusz von Rippstein, Raimonius sigue las instrucciones del *Manual de construcción de monstruos*, del maestro Gropius, cuya primera página contiene la definición de estos seres: «“Los monstruos” —digo— “son criaturas cuyo aspecto o comportamiento es contrario a la naturaleza de donde provienen”»<sup>16</sup>. Se trata, como puede observarse, de una definición bastante similar a las ofrecidas anteriormente: los monstruos son contrarios a la naturaleza.

En cuanto a la clasificación de estos seres, en la novela *Diálogo en Re Mayor*, Dagoberto, el compañero de viaje de Juan M., habla de dos tipos de monstruos en el

<sup>10</sup>E. del Río (2003), p. 16.

<sup>11</sup>E. del Río (2003), p. 17.

<sup>12</sup>E. del Río (2003), p. 25.

<sup>13</sup>M. Foucault (2001), p. 57.

<sup>14</sup>M. Foucault (2001), p. 57.

<sup>15</sup>M. Foucault (2001), p. 58.

<sup>16</sup>J. Tomeo (2013), p. 25.

mundo: monstruos por exceso y monstruos por defecto<sup>17</sup>. Se trata de la misma clasificación que aparece en el manual que Raimonius y Tadeusz siguen en *Constructores de monstruos* para construir a Karolus, su monstruo: «“Tenemos que distinguir” –continúo leyendo– “entre monstruos por exceso y monstruos por defecto. Los que nacen con dos cabezas son monstruos por exceso. Los que nacen con una pierna o con un brazo son monstruos por defecto”»<sup>18</sup>.

Sin embargo, esta clasificación en monstruos por exceso y monstruos por defecto nos parece muy limitada, por lo que hemos decidido, para catalogar los monstruos de Javier Tomeo, seguir la clasificación que Claude Kappler propone para las formas monstruosas. Siguiendo dicha clasificación, destacamos los siguientes tipos de monstruo en la obra del autor<sup>19</sup>: el monstruo antitético, el monstruo que carece de algo esencial, el monstruo por cambios en la relación entre sus órganos, el monstruo caracterizado por la grandeza o pequeñez del cuerpo y por su larga o corta vida, el monstruo que ha sustituido un elemento habitual por otro insólito, el monstruo por mezcla o separación de sexos, el monstruo híbrido, el monstruo de carácter destructor y los seres cuyo carácter monstruoso depende de particularidades no morfológicas.

### 1. El monstruo antitético, de «todo lo otro»

Se caracteriza, según Kappler, por distinguirse de los seres normales según una simetría absoluta, por tener unas costumbres totalmente contrarias a nosotros o por el color contrario de la piel.

Un ejemplo de monstruos antitéticos en la obra de Javier Tomeo son los personajes de raza negra. El color negro de la piel hace que estos personajes se vean diferentes al resto y que, por lo tanto, se crean monstruosos. En el cuento «La sombra de los negros», unos jugadores de baloncesto de raza negra proyectan sobre la pista de juego una sombra blanca que nadie, excepto el protagonista, puede ver:

De imprevisto advertí que todos los jugadores negros tenían la sombra blanca y aquello me pareció tan insólito que llamé a Lucía, mi mujer, que estaba en la cocina.

–Fíjate en eso –le señalé.

Pero mi mujer, que ha envejecido mucho durante estos últimos años, ya no es capaz de ver ninguna maravilla y me repitió lo mismo de siempre, es decir, que soy un visionario, o, lo que es igual, que en este mundo veo cosas que nadie más es capaz de ver [...]»<sup>20</sup>.

<sup>17</sup>J. Tomeo (1994), p. 47.

<sup>18</sup>J. Tomeo (2013), p. 25.

<sup>19</sup>C. Kappler (1986), pp. 137-195.

<sup>20</sup>J. Tomeo (2012), p. 611.

La sombra, cuando es negra, simboliza las características monstruosas del ser; es «la materialización de todas las propiedades que el portador odia y teme en sí mismo»<sup>21</sup>. Sin embargo, la sombra de estos jugadores no es negra para el protagonista, sino blanca, lo que quiere decir que el personaje no percibe una imagen negativa de esta característica que hace diferentes (o monstruosos) a los jugadores.

También en el cuento «A propósito de sombras blancas» aparecen estos jugadores de baloncesto. Sin embargo, en esta ocasión, no es solo el protagonista el que puede ver las sombras de los jugadores de color blanco, sino también la familia y un amigo, lo cual es un reflejo de que «las cosas de este país empiezan por fin a cambiar»<sup>22</sup>.

Es exactamente esto lo que pretende Tomeo: que las cosas cambien y que la sociedad sea capaz de ver las sombras blancas de los monstruos. El hombre, para ser más perfecto, debe ser capaz de amar al monstruo a pesar de sus diferencias, por muy antitéticas que estas sean, y debe saber amar sin límites: «La monstruosidad, la propia y la de nuestros semejantes (a quienes, a pesar de todo, debemos amar) constituye un auténtico camino de santificación, una vía de perfeccionamiento interior que debe conducirnos a un amor sin fronteras y sin límites»<sup>23</sup>.

Finalmente, el significado de la sombra<sup>24</sup> se ve de forma aún más clara en la tercera «reflexión gráfica» que aparece en la obra *Patíbulo interior*, aunque el protagonista, en este caso, no es de raza negra. El personaje piensa que su sombra no le favorece, y el narrador manifiesta que, en el caso de que nuestra sombra no nos guste, «siempre nos queda el recurso de ignorarla»<sup>25</sup>. A pesar de que la sociedad cambie y comience a amar al monstruo, este último también tiene, a su vez, que ser más comprensivo con sus propias imperfecciones.

## 2. El monstruo que carece de algo esencial

Encontramos en la obra de Javier Tomeo numerosos personajes que carecen de algo esencial, siendo el ejemplo más frecuente el individuo que carece del sentido de la vista o que presenta problemas oculares.

El significado de este monstruo depende del tipo de problema ocular que presente el personaje. En el cuento «Homicidio con atenuantes» de *Cuentos perversos* aparecen tres tipos de miopes y, por tanto, tres interpretaciones distintas para esta monstruosidad.

<sup>21</sup>J. Tomeo (Destino, 2000), p. 93.

<sup>22</sup>J. Tomeo (2002), p. 88.

<sup>23</sup>M. Dalmau (1990), p. 32.

<sup>24</sup>También en relación con la sombra encontramos una frase de Rabindranath Tagore encabezando la novela *El discutido testamento de Gastón de Puyparlier*: «Lo que tú eres no puedes verlo. / Lo que ves es tu sombra». J. Tomeo (March, 1990), p. 7.

<sup>25</sup>J. Tomeo (Destino, 2000), pp. 12-13.

Para el primer grupo, la miopía es «la imposibilidad de encontrar una dirección válida» que conduce a la realización de los sueños<sup>26</sup>. Se trata de una idea repetida por Tomeo en varias ocasiones: el uso de la miopía como «una forma de expresar lo difícil que es encontrar la dirección correcta que nos permite llegar a los objetivos que deseamos»<sup>27</sup>. Encontramos también este significado, por ejemplo, en el texto «El mayordomo miope»<sup>28</sup>, en el que un hombre despide a su mayordomo (miope) y piensa que este no sabrá qué camino tomar tras ser despedido:

A partir de hoy (me dijo aquella mañana mi señor), le relevo oficialmente de todas sus obligaciones. Dicho en otras palabras, está usted despedido. No tendrá ya que rendirme cuentas de sus idas y venidas. Puede pues recoger todas sus cosas y salir de esta casa. Se dirá usted: ¿Y adónde voy? Esa es una pregunta, mi querido Macario, que tendrá que responderse usted mismo<sup>29</sup>.

En la novela *El castillo de la carta cifrada*, aparece esta misma idea expresada no solo a través del problema ocular que presenta el conde de X, sino también a través del espacio, de la distribución del castillo en el que vive el personaje:

Cruzarán salones, bajarán por unas escaleras, subirán por otras, girarán hacia la derecha, luego hacia la izquierda y puede que, después de media hora de marcha, entren en una pequeña estancia iluminada por un par de lámparas de aceite, con las paredes decoradas por hermosos paneles chinos. Saldrán por una angosta puerta disimulada tras una cortina, avanzarán por otros corredores, nuevos giros a derecha e izquierda, y usted podrá empezar a comprender entonces que nunca resulta fácil llegar hasta la persona que buscamos. Los corazones de todos aquellos a quienes necesitamos se sitúan siempre en el centro de un laberinto<sup>30</sup>.

Para el segundo grupo de miopes, la miopía no es más que una excusa, un motivo para justificar sus tropezones «o para no ser testigos de la maldad del prójimo»<sup>31</sup>. Tomamos como ejemplo de esta idea el texto «El miope y el bizco», en el que un personaje que padece de estrabismo anima a un miope a superar su complejo, haciéndole ver que ser miope también tienes sus ventajas: con solo quitarse las gafas, puede dejar de ver lo que no le interesa. Se trata de un reflejo del egoísmo y

<sup>26</sup>J. Tomeo (2002), p. 118.

<sup>27</sup>Á. Encinar (1994), p. 17.

<sup>28</sup>Para más información sobre la relación entre este texto y la novela que lleva por título el mismo nombre, cf. J. E. Serrano Asenjo (1992).

<sup>29</sup>J. Tomeo (Anagrama, 1990), p. 97.

<sup>30</sup>J. Tomeo (1979), p. 7.

<sup>31</sup>J. Tomeo (2002), p. 118.

la insolidaridad del hombre, una de las principales características que, según Tomeo, posee la sociedad actual. Como bien señala Serrano Asenjo, «la miopía equivale a impotencia, limitación o invalidez», pero también equivale a excusa, como puede observarse en este segundo grupo.

Finalmente, para el tercer grupo, la miopía es una verdadera barrera que provoca que los individuos anden «siempre tropezando contra todas las puertas que encuentran cerradas o, lo que es peor, despeñándose por los abismos que algunos desalmados abren a sus pies»<sup>32</sup>.

Otro tipo de monstruos que carecen de algo esencial son los personajes sordos, aunque la sordera admite las mismas interpretaciones que los problemas oculares: equivale a impotencia, limitación, invalidez y excusa. Proponemos como ejemplo de este monstruo a Blas, el dueño de la pensión en la que se aloja el protagonista de *La patria de las hormigas*: «El anciano, sin embargo, no le ha oído –su sordera es cierta–[...]»<sup>33</sup>. Al igual que ocurre con la miopía, la sordera también puede ser fingida, de ahí que el protagonista se pregunte si Blas está «tan sordo como parece. Todo el mundo sabe que hay gente que se finge sorda para no verse en la necesidad de responder preguntas comprometidas»<sup>34</sup>.

### 3. El monstruo por cambios en la relación entre sus órganos

La monstruosidad de este tipo de ser puede ser causada por la hipertrofia, la unicidad o la multiplicidad de ciertos órganos o miembros.

Se trata de una de las categorías de monstruos más utilizadas por Tomeo. Las imperfecciones o el estigma que poseen estos seres son tan visibles para el resto de individuos que no hay ninguna duda en considerarlos monstruosos.

Un ejemplo de monstruo por hipertrofia de miembros es Amadeo, el protagonista de un cuento de *Los nuevos inquisidores*, que posee unas orejas tan grandes «como las de un elefante»<sup>35</sup>; o el protagonista de «El caballo blanco de Santiago», de *Cuentos Perversos*, de «enorme cabezón de niño pobre, notablemente hipertrofiado»<sup>36</sup>.

Por otro lado, el cíclope que aparece en «Realidad y fantasía» en *Conversaciones con mi amigo Ramón* nos sirve como ejemplo de monstruo por unicidad de miembros (una criatura con un solo ojo). Ramón explica al narrador que los cíclopes «fueron insolidarios, antipáticos, impíos y antropófagos»<sup>37</sup>, y este responde que, de todas formas, aunque hubiesen sido solidarios, los hombres habrían huido de ellos por tener un solo ojo en la frente. Si hubieran tenido dos

<sup>32</sup>*Ibid.*, pp. 118-119.

<sup>33</sup>J. Tomeo (Anagrama, 2000), p. 8.

<sup>34</sup>*Ibid.*

<sup>35</sup>J. Tomeo (2004), p. 132.

<sup>36</sup>J. Tomeo (2002), p. 89.

<sup>37</sup>J. Tomeo (1995), p. 40.

ojos, piensa Ramón, ya no habrían resultado tan horribles. Lo que preocupa de los monstruos es, como hemos visto, su alejamiento de la norma.

En cuanto a los monstruos por multiplicidad de miembros (monstruos por exceso), el ejemplo más conocido es el protagonista de la novela *Amado monstruo*, Juan D., que tiene seis dedos en cada mano<sup>38</sup>. Se trata de un personaje monstruoso porque son cinco los dedos que debe tener según el orden regular de la naturaleza.

En cualquier caso, si un ser es considerado un monstruo es porque siempre se compara con algo que está dentro del orden: Juan D. es un monstruo porque tiene seis dedos en cada mano, pero sobre todo es un ser monstruoso porque el dedo supernumerario entra en comparación con las manos que solo poseen cinco dedos. De esta forma, al final de *Amado monstruo* el protagonista le muestra a Krugger, el director de personal, su rareza anatómica, y este se contempla las manos, estableciendo la comparación entre lo monstruoso (los seis dedos de Juan D.) y lo que está dentro del orden (sus cinco dedos). Juan D. es por tanto un monstruo no solo porque se ha apartado de la norma, sino porque su anomalía ha entrado en comparación con el orden natural.

El ejemplo también refleja el pensamiento de Claude Kappler sobre el monstruo cuando afirma que «Para el hombre normal, los monstruos son, ante todo, *formas* diferentes de él mismo. Esas formas son el resultado de una organización no habitual de los elementos ordinarios de composición, de un amasijo diferente de la materia inicial»<sup>39</sup>. Así, podemos pensar que Juan D. es un monstruo para Krugger porque es una forma diferente de él mismo: el protagonista posee seis dedos en cada mano y el director de personal tan solo cinco.

También nos sirve como ejemplo de monstruo por multiplicidad de miembros, o de monstruo por exceso, Karolus, de *Constructores de monstruos*. Karolus es el monstruo que Raimonius tiene que crear para su tío antes de que acabe el año, y acaba teniendo ocho cerebros, ocho ojos, dos mandíbulas y noventa dientes. Raimonius piensa que, otorgándole ocho ojos a su criatura, a esta le será mucho más sencillo encontrar el camino para conseguir sus objetivos: «quiero evitarle la humillación de un traspie inoportuno, quiero librarle de tropezones humillantes. Quiero prevenir cualquier problema cuando le llegue el momento de elegir el camino a seguir. Quiero que desde el instante en el que abra los ojos tenga una visión precisa y detallada del mundo que lo rodea»<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup>Como señala Ramón Acín, el monstruo que posee seis dedos en cada mano también podemos encontrarlo en *El cazador* (la hija del carbonero) y en *El cazador de leones* (Armando Duvalier), aunque olvida que dicho personaje aparece además en *La mirada de la muñeca hinchable* (la Condesa de O) y en el cuento «Amadeo» de *Los nuevos inquisidores* (Amadeo).

<sup>39</sup>C. Kappler (1986), p. 132.

<sup>40</sup>J. Tomeo (2013), p. 84.



Sin embargo, la creación de la criatura resulta un fracaso. Y sus ocho ojos se convierten finalmente en un problema ocular, pues «apenas es capaz de distinguir los objetos que tiene a dos palmos de la nariz»<sup>41</sup>. La interpretación, por tanto, de este monstruo es similar a la de los monstruos por carencia de algo esencial.

#### **4. El monstruo caracterizado por la grandeza o pequeñez del cuerpo y por su larga o corta vida**

Un ejemplo de este tipo de monstruo que suele estar presente en la obra de Tomeo y que se caracteriza por la pequeñez de su cuerpo es el enano. Tal es el caso de Gmnuk, el criado enano de Raimonius en *Constructores de monstruos* (a quien además le falta el ojo izquierdo y es zambo), o del personaje enano que encontramos en «El miope y el enano» de *Problemas oculares*. En esta última historia, tras tropezar el personaje miope con el enano y tirar al hombrecillo al suelo, ambos seres se enfrentan en una pelea que finaliza con la piedad del miope hacia el enano y las ganas de este último de acabar con su propia vida: «Mi vida es una suma de humillaciones. Usted hubiera debido continuar hasta el final y librarme de este suplicio»<sup>42</sup>.

El enano es una criatura muy interesante porque personifica «las manifestaciones incontroladas de lo inconsciente»<sup>43</sup>, algo que aparece en la mayoría de los personajes de Tomeo.

Para Juan-Eduardo Cirlot, el monstruo, en general, simboliza, en el plano psicológico, «una función psíquica en cuanto trastornada: la exaltación afectiva de los deseos, la exaltación imaginativa en su paroxismo, las intenciones impuras»<sup>44</sup>. Es símbolo del inconsciente, del ello freudiano. Y el enano viene a reforzar esta idea.

El ello, una de las tres partes fundamentales distinguidas por Freud en el aparato psíquico del ser humano, es el «polo pulsional de la personalidad»<sup>45</sup>, la instancia que se corresponde con los deseos innatos e inconscientes, o en palabras del propio Tomeo «lo atávico, lo irracional, lo puramente instintivo que hay dentro de cada persona y que normalmente reprimimos, con la ayuda del Super Yo»<sup>46</sup>. Puesto que el superyó de sus criaturas «está siempre medio dormido»<sup>47</sup>, Javier Tomeo nos ofrece en sus textos la parte más irracional de los personajes, mostrándonos sus pulsiones o sus instintos más ocultos:

<sup>41</sup>*Ibid.*, p. 111.

<sup>42</sup>J. Tomeo (Anagrama, 1990), p. 30.

<sup>43</sup>J. Chevalier y A. Gheerbrant (1986), pp. 444-445.

<sup>44</sup>J. E. Cirlot (1978), p. 306.

<sup>45</sup>J. Laplanche y J.-Bertrand Pontalis (2004), p. 112.

<sup>46</sup>J. Tomeo (2010).

<sup>47</sup>M. Dalmau (1990), p. 31.

No son pues, casi nunca, personajes en quienes se exteriorice ese YO consciente, civilizado, urbano, social, acomodaticio, pragmático, contemporizador que es el que se manifiesta por lo general en la gente considerada normal. Son, por el contrario, personajes en los que, una vez que han conseguido burlar la vigilancia del SUPER YO (recordémoslo, censor refinado que permanece siempre en la puerta de nuestra confín anímico), se manifiesta de una forma instintiva, atávica, antisocial, o, simplemente, haciendo o diciendo precisamente lo contrario de lo que se esperaba o de lo que resultaría lógico. Personajes con reacciones en corto circuito, es decir, con reacciones en las que no intervienen antes los estados superiores de la mente y que se corresponden con mi forma de escribir que, como he dicho antes, no se ajusta a unos esquemas prefijados de antemano<sup>48</sup>.

Además de esto, el enano está también en estrecha relación con el significado que Tomeo otorga al miope: si los problemas oculares son metáforas de lo difícil que resulta alcanzar nuestro objetivo, los problemas de estatura también lo son. Obsérvese las preguntas que suele formularse el hombrecillo que aparece en una de las historias de *Conversaciones con mi amigo Ramón*: «¿Por qué nací tan bajo?», «¿Por qué cuelga tan alto lo que me gustaría alcanzar?», «¿Quién es el malvado que me situó precisamente debajo de lo que tanto anhelo y que, sin embargo, me resulta inaccesible?» y «¿Lo hizo tal vez a propósito para que me chinche y divertirse contemplando mis ridículos saltitos? ¿Se trata, por el contrario, de una simple jugarreta del destino?»<sup>49</sup>.

Asimismo, su pequeña talla provoca que se le pueda comparar con los demonios, de ahí que no solo simbolice lo inconsciente sino también el fracaso y el error de la naturaleza<sup>50</sup>.

Por otro lado, un ejemplo de ser cuyo carácter monstruoso se debe a su larga vida es el misterioso Conde de Saint Germain que aparece en el texto «Longevidad» de *Conversaciones con mi amigo Ramón*. Ramón le cuenta al narrador que este conde cumplió los dos mil años de edad y que, a pesar de haber sido visto por algunos teósofos durante el siglo XIX, fue al colegio con la mismísima reina de Saba. De todas formas, Ramón piensa que si llegó a tal edad no fue por ser una criatura especial, sino porque consiguió el elixir de la vida eterna. Se trata de un ser monstruoso porque, aunque parezca conservar las mismas características físicas que un ser normal, la longevidad lo aleja del orden regular de la naturaleza.

## 5. El monstruo que ha sustituido un elemento habitual por otro insólito

Un ejemplo de este tipo de monstruo son aquellos seres que han sustituido o que comienzan a sustituir el lenguaje humano por otro tipo de lenguaje. Estos

<sup>48</sup>J. Tomeo (1997), p. 155.

<sup>49</sup>J. Tomeo (1995), p. 27.

<sup>50</sup>J. Chevalier y A. Gheerbrant (1986), pp. 444-445.

individuos le sirven a Tomeo para expresar la dificultad que el hombre actual tiene para comunicarse y la soledad tan fuerte que experimenta.

En la novela *La noche del lobo*, Macario, influenciado por el poder de la luna, cree convertirse en hombre lobo, y a veces siente ganas de aullar. Sin embargo, su transformación física no llega nunca y, por lo tanto, sus aullidos tampoco: a pesar de que «aprieta los dientes hasta que le duelen las mandíbulas y siente la necesidad de lanzar un largo aullido»<sup>51</sup>, «antes de abrir la boca se esconde la luna y otra vez se queda sin saber qué hacer»<sup>52</sup>.

Después de haber sido probablemente engañado por su mujer y rechazado por la sociedad, este personaje decide abandonar *motu proprio* la ciudad y vivir en las afueras en un pajar sin ventanas. La melancolía, producto de su renuncia y causa principal de la aparente transformación en lobo, aparece estrechamente vinculada en el texto al sentimiento de soledad: «-Los licántropos -dice, acariciándose el tobillo herido- son individuos melancólicos que huyen de los demás hombres y se refugian en la soledad»<sup>53</sup>. Esto no debe extrañar, pues el hombre lobo, en particular, y el monstruo, en general, al apartarse del orden regular de la naturaleza y ser rechazados por la sociedad, deben vivir sin compañía.

Aunque el protagonista de la obra no llega a utilizar en ningún momento el lenguaje animal, sí lo hace, en cambio, el protagonista de *El cazador*, Julián, quien, aislado en su habitación, comienza en ocasiones a trinar y graznar como las aves: «Tsi, tssi, tssi, tsssi, tío, tío, tío, tío, susurra Julián»<sup>54</sup>; «¡Croc, Croc, Croc, Croc!, grazna Julián, convirtiéndose en un cuervo»<sup>55</sup>.

Los protagonistas de la historia XXIX de *Historias mínimas* también han cambiado su forma de hablar, aunque en esta ocasión no se valen del lenguaje animal, sino de un lenguaje incomprensible para el lector:

*DOS HOMBRES sentados en un banco del parque. Ha llegado la primavera y los pájaros se aparejan. Abajo, en la tierra húmeda, la república de las hormigas, estremecida, asiste al parto de la voluminosa reina.*

HOMBRE A. Ragshsj kdioop.

HOMBRE B. Jkyzuuiu ertdgfko.

HOMBRE A. Ioerp Gstdhdj.

HOMBRE B. Tqaaap ertsgn.

HOMBRE A. (*Insistiendo.*) Querruo iop.

HOMBRE B. (*Con expresión divertida, como si pudiese entenderse con su compañero.*) ¿Ajll yuupr alms?

<sup>51</sup>J. Tomeo (2006), p. 103.

<sup>52</sup>J. Tomeo (2006), p. 123.

<sup>53</sup>J. Tomeo (2006), p. 20.

<sup>54</sup>J. Tomeo (1993), p. 28.

<sup>55</sup>J. Tomeo (1993), p. 32.

HOMBRE A. (*Levantando la mirada al cielo, con aire aburrido y desesperanzado a un tiempo.*) Casrhg mmkskp ewwsytrf.

HOMBRE B. ¿Qweikd deiitrop?

HOMBRE A. Jkkñaaank.

HOMBRE B. (*Llevándose las dos manos al vientre.*) ¡Ja, ja, ja!

*Silencio. A partir de este momento, los dos hombres se ignoran completamente. Abajo, en la tenebrosa madriguera, las hormigas aclaman al unísono el parto real<sup>56</sup>.*

Para Andres-Suárez<sup>57</sup>, este diálogo indescifrable es una metáfora de la incapacidad de comunicación del ser humano con sus semejantes. Basándose en las informaciones que ofrece el texto, la autora establece tres posibles interpretaciones de la historia: en la primera, los dos hombres se expresan en un idioma diferente y por tanto ninguno de los dos comprende el significado de las palabras que dice el otro; en la segunda, los dos hablantes hablan el mismo idioma, pero éste resulta incomprensible para el lector; y en la tercera, los dos hombres hablan un idioma diferente y el lector y el narrador comparten una lengua (el español) diferente a la de los dos hombres.

En cualquier caso, son considerados seres monstruosos porque la lengua también puede constituir una verdadera barrera natural, «un impedimento casi físico»<sup>58</sup>.

## 6. El monstruo por mezcla o separación de sexos

Un ejemplo de monstruo por mezcla de sexos es la mujer barbuda. En el texto «La niña barbuda»<sup>59</sup> de *Conversaciones con mi amigo Ramón*, Ramón cuenta que a su sobrina Carmencita le está creciendo bigote y que su familia está muy preocupada por ello. Un tío de la niña propone meterla en un circo («—No hay circo en el mundo —proclama— que carezca de su correspondiente mujer barbuda»<sup>60</sup>), su padre quiere que la afeiten, la madre prefiere recurrir a un producto cosmético o llevarla al médico y Ramón propone recurrir a una receta casera para acabar con el bigote.

Aunque para Chevalier y Gheerbrant el andrógino es símbolo de la indiferencia original y de la unión entre lo masculino y lo femenino<sup>61</sup>, este ser se aleja del orden regular de la naturaleza precisamente por ser la unión entre los dos polos del género, de ahí que sea considerado monstruoso.

<sup>56</sup>J. Tomeo (1996), p. 75.

<sup>57</sup>Cf. I. Andres-Suárez (2010), pp. 134-135.

<sup>58</sup>C. Kappler (1986), p. 195.

<sup>59</sup>J. Tomeo (1995), pp. 89-90.

<sup>60</sup>J. Tomeo (1995), p. 89.

<sup>61</sup>J. Chevalier y A. Gheerbrant (1986), pp. 94-97.

La solución ofrecida por el tío de la niña, meterla en un circo, es la única que no supone acabar con su imperfección. Se trata de una solución utilizada con frecuencia para los seres monstruosos desde el siglo XVII, cuando la deformidad física comienza a atraer a la colectividad y el monstruo se convierte en un objeto comercial y en una entidad del espectáculo: se saca a la calle y se cobra un precio por verlo. De esta forma, se convierte en un objeto de mercado que, si bien no tiene cabida en la sociedad (ningún monstruo la tiene) posee al menos una función<sup>62</sup>.

## 7. El monstruo híbrido

Según Kappler, el monstruo híbrido puede ser producto de varios animales o de la mezcla entre la especie humana y la animal.

A Javier Tomeo le interesa el animal porque, como expresa el protagonista de *La mirada de la muñeca hinchable*, Dios lo puso en este mundo «para enseñar cosas a los hombres»<sup>63</sup>, así que si tenemos en cuenta que el monstruo híbrido comparte numerosos rasgos con los animales, no es de extrañar que el autor lo utilice, al igual que al animal, para enseñarnos algo a nosotros.

En la obra del autor, uno de los ejemplos más importantes de híbrido de animales es el gallitigre, producto de la unión de un tigre y una gallina: «¿Pueden imaginárselo ustedes? ¿Pueden imaginarse a esa entrañable criatura recorriendo la selva? ¿Pueden imaginárselo ahuecando las plumas y cacareando como una gallina, pero sin haber renunciado a los grandes bigotes y a la mirada de fuego de su padre?»<sup>64</sup>. El gallitigre, reflejo de las pasiones humanas, es fruto de un amor imposible, de un amor de dos polos opuestos (la cobardía y la ferocidad), así que debe ser considerado como símbolo del amor universal, del amor entre todos los hombres y de la armonía entre los contrarios<sup>65</sup>. Es el ideal de amor que busca el autor.

En cuanto al hombre y al animal, estos no están tan alejados como pueda pensarse. Para García Cortés no hay muchas diferencias entre uno y otro, de hecho ni siquiera piensa que exista una oposición entre la categoría humana y la animal, pues afirma que la animalidad existe en el interior del hombre y no puede ser

<sup>62</sup>Cf. M. Insúa (2009), pp. 150-151.

<sup>63</sup>J. Tomeo (Anagrama, 2003), p. 62. Tomeo toma la idea de La Fontaine: «Je me sers d'Animaux pour instruir les Hommes». Cf. J. de La Fontaine (1966), p. 49.

<sup>64</sup>J. Tomeo (Ronsel, 2003), p. 57.

<sup>65</sup>Valor parecido tiene el burro-vaca o vaca-burro que encontramos en una de las reflexiones gráficas de *Patíbulo interior*: «Esa nueva criatura, tan esperada desde hace años en todos los zoos del mundo, reuniría algunas características de sus progenitores y se convertiría de ese modo en símbolo del amor universal y de la armonía de los contrarios». J. Tomeo (Destino, 2000), p. 87.

excluida de él: «la bestia permanece en el ser humano, es su doble, su espejo filogenético»<sup>66</sup>.

En *Zoopatías y Zoofilias* encontramos una larga lista de seres que comparten estos rasgos: hombre hipopótamo, hombre león, hombre lobo, hombre elefante, hombre pez, hombre gusano, etc. De todos ellos, quizás el hombre lobo, ya mencionado, sea el más interesante, por aparecer desarrollado en *La noche del lobo*.

En esta novela, Javier Tomeo retoma una idea olvidada de la licantropía, entendida no como transformación física, sino como trastorno de carácter; la fuerte melancolía y soledad que experimenta el protagonista es la causa de que se crea convertido en lobo e imite la conducta de estos animales. Este monstruo, por lo tanto, le sirve de nuevo al autor para hablar de la soledad humana.

Al igual que ocurre con el resto de las obras del aragonés, la trama de la novela es muy sencilla: después de que Macario e Ismael se tuerzan un tobillo, ambos personajes mantienen, sin verse, una conversación de lo más peculiar sobre muy diversos temas. Macario, influenciado además por el poder de la luna, siente convertirse en licántropo cuando el astro aparece entre las nubes.

Cuando comienza la novela, Macario entra en Internet para buscar información sobre los hombres lobos y descubre que se conocen dos tipos distintos: los que nacen siendo hombres lobos y los que se transforman de forma involuntaria.

Como Macario no nace siendo un hombre lobo, la hibridación se produce, de forma involuntaria, a través del exceso de soledad y melancolía. Sin embargo, no se trata de una metamorfosis física, como hemos dicho, sino de carácter: la melancolía que siente el protagonista ha provocado que se crea convertido en lobo. Según Kappler, «las personas que se consideran a sí mismas como metamorfoseadas, son víctimas de una ilusión; el demonio transmite a sus sentidos engañados todas las sensaciones del animal al que van a imitar»<sup>67</sup>.

Para animalizar a Macario, el autor nos presenta de nuevo la parte más irracional del personaje, sus instintos más ocultos (alejados de la norma): «Macario considera por un momento la posibilidad de arrastrarse hacia donde está Ismael. Lo ideal sería sorprenderle por la espalda y clavarle los colmillos en la yugular, pero consigue reprimirse y continúa inmóvil bajo la marquesina»<sup>68</sup>.

En cualquier caso, la importancia de estos seres se encuentra en su hibridez, en la posesión de naturalezas distintas: la de dos animales distintos o la de un hombre y un animal. Aunque todos poseen rasgos naturales de un ser y rasgos naturales de otro, el resultado final, la coexistencia de ambos rasgos, no es natural, por ello son considerados monstruos.

---

<sup>66</sup>J. M. García Cortés (2003), p. 151.

<sup>67</sup>C. Kappler (1986), p. 203.

<sup>68</sup>J. Tomeo (2006), p. 109.

## 8. El monstruo de carácter destructor

Algunos de los monstruos de Tomeo que mejor ejemplifican esta categoría lo encontramos en la novela *Amado monstruo*.

El primer ejemplo es la madre del protagonista. Este personaje no quiere que su hijo trabaje por dos razones: la primera, porque, al tener seis dedos en cada mano, este puede ser rechazado o desvalorizado por la sociedad; la segunda, porque tiene miedo de quedarse sola: «le digo que mi madre no soporta la idea de quedarse sola en casa, ni siquiera algunas horas, porque me necesita ininterrumpidamente a su lado»<sup>69</sup>. Por ello, cuando se entera de que su hijo ha escrito una carta al banco de Krugger ofreciéndole cubrir una plaza de vigilante, finge desmallarse, «derrumbada en su sillón, boqueando como un pez fuera del agua»<sup>70</sup>, e intenta evitar por todos los medios que su hijo acepte el trabajo para que pueda permanecer con ella en casa. Se trata de un personaje posesivo y egoísta que pretende acabar con la libertad de su hijo, negándole el derecho a madurar como individuo, de ahí que lo consideremos destructor<sup>71</sup>.

Por otro lado, también Krugger, el director de personal del banco, es un ejemplo de monstruo de carácter destructor, pues mató a su madre cuando era pequeño. Este secreto, al igual que el secreto de Juan D. (sus seis dedos), no lo conocemos hasta el final de la obra, de ahí que Ramón Acín piense que Krugger lleva puesta «la máscara de la normalidad»<sup>72</sup>. Durante toda la novela, Krugger nos quiere hacer pensar que su madre murió porque la cocinera que estaba en su casa puso intencionadamente en las escaleras unos cuantos garbanzos para que su madre resbalase. No obstante, Juan D. adivina al final de la novela que fue Krugger quien la mató: «Fue usted quien mató a su madre, fue usted quien puso los garbanzos en la escalera»<sup>73</sup>, resuelve el protagonista, desenmascarando la monstruosidad que el personaje.

## 9. Seres cuyo carácter monstruoso depende de particularidades no morfológicas (color, aislamiento, lenguaje)

El aislamiento es una situación característica de lo monstruoso, piensa Kappler. Cuanto más inaccesible sea el monstruo, más asombroso nos parece.

En la obra de Javier Tomeo es normal que los personajes estén solos e incomunicados, pues, como ya hemos dicho, el autor pretende ofrecer un reflejo de estos problemas. Son seres rechazados por la sociedad, y encuentran por tanto en el aislamiento la única forma de vida posible.

<sup>69</sup>J. Tomeo (1985), p. 10.

<sup>70</sup>J. Tomeo (1985), p. 11.

<sup>71</sup>Para más información sobre la figura de la madre, esencial en la novela, cf. F. González (2013).

<sup>72</sup>R. Acín (2000), p. 116.

<sup>73</sup>J. Tomeo (1985), p. 108.

Sirva como ejemplo de estos monstruos el protagonista de *El castillo de la carta cifrada*, un marqués que lleva veinte años aislado de la sociedad y encerrado en su castillo con la única compañía de un criado. El aislamiento que vive el protagonista, no solo físico (encerrado en el castillo), sino también, y sobre todo, comunicativo (lo poco que habla es con su criado), es el responsable de que probablemente vaya a volverse loco: «La soledad empieza a dolerme, amigo mío, y algunas veces pienso que corro el riesgo de enloquecer»<sup>74</sup>.

Otro ejemplo de monstruo originado por aislamiento muy parecido es Julián, el protagonista de *El cazador*, quien ha decidido, el día de su trigésimo quinto cumpleaños, no salir más de su habitación<sup>75</sup>. De nuevo, el aislamiento que ha decidido vivir el protagonista le lleva a correr el riesgo de volverse loco: piensa, por ejemplo, que nadie podrá sacarle a la fuerza del cuarto gracias a los soldaditos de madera que «garantizan su independencia y la inviolabilidad de sus fronteras»<sup>76</sup>. El protagonista, que roza la locura, recupera en ocasiones la cordura y siente la necesidad de salir de la habitación en la que ha decidido recluírse: «Por un momento recupera la lucidez. En este momento le gustaría salir del cuarto, visitar el zoo y admirar la piel listada de las cebras»<sup>77</sup>.

También los cíclopes de los que habla Ramón en *Conversaciones con mi amigo Ramón* son monstruos por aislamiento (además de considerarse monstruos por su único ojo en medio de la frente): «sigue contándome que, de todas formas, los cíclopes vivieron en lugares muy apartados y de difícil acceso y que fueron muy pocos hombres los que pudieron verles y menos todavía los que, después de verles, pudieron regresar a su patria para poder contarlo»<sup>78</sup>.

Se trata, en su mayoría, de seres con una doble monstruosidad: primero son considerados monstruos por poseer alguna imperfección o alejarse del orden regular de la naturaleza, y, después, tras ser rechazados y haber decidido vivir solos y alejados de la sociedad, son considerados monstruos por vivir aislados.

De lo visto en este trabajo se desprende que el monstruo es una figura muy utilizada en la narrativa de Javier Tomeo.

Aunque el objetivo de este artículo es únicamente proponer una clasificación de los distintos monstruos que aparecen en la obra del autor, hemos aludido a lo largo de los ejemplos a una serie de ideas importantes sobre estos seres<sup>79</sup>, que pasamos a resumir:

---

<sup>74</sup>J. Tomeo (1979), p. 59.

<sup>75</sup>Para José Luis Calvo Carilla, *El cazador* es el reflejo del ser humano aislado en su unidimensionalidad. Para más información, cf. J. L. Calvo Carilla (2010), p. 96.

<sup>76</sup>J. Tomeo (1993), p. 21.

<sup>77</sup>J. Tomeo (1993), p. 31.

<sup>78</sup>J. Tomeo (1995), p. 41.

<sup>79</sup>Para un mayor desarrollo sobre estas ideas, cf. F. González (2013).



En primer lugar, el monstruo se caracteriza por apartarse de la norma, por alejarse del orden regular de la naturaleza. Esto lo convierte en lo más abyecto de la sociedad, en un ser marginado del que se tiene una imagen negativa y al que es necesario expulsar del sistema. Tras ser rechazado por sus semejantes, el monstruo se aísla y comienza entonces a experimentar un fuerte sentimiento de soledad e incomunicación. Todos los monstruos que hemos visto en la clasificación propuesta comparten esta característica.

En segundo lugar, el monstruo es para Tomeo una prueba, un ejercicio de amor. El hombre debe perfeccionar su amor para que el mundo sea menos soledad, incomunicación y egoísmo. Y amar al monstruo, piensa el autor, es un buen ejercicio para llegar a amar sin límites.

En tercer lugar, el monstruo simboliza el inconsciente, el ello freudiano. Al autor le interesa mostrar la parte irracional de sus personajes, sus instintos más ocultos, el alejamiento de la norma de la conducta, algo que se refleja en el comportamiento de la mayoría de los ejemplos ofrecidos.

En cuarto lugar, el monstruo representa la imposibilidad de encontrar una dirección correcta para llegar a nuestros objetivos, para conseguir lo que queremos. Se trata de un significado que puede encontrarse especialmente en los monstruos que carecen de algo esencial.

En último lugar, y representado únicamente por el ser que carece de algo esencial, el monstruo puede ser entendido como una excusa para evitar ser testigo de los males ajenos. Al fingir que le falta un elemento principal, con frecuencia la vista, este ser se excusa de no poder hacer nada por ayudar al prójimo.

### Obras citadas

- ACÍN FANLO, Ramón: «Javier Tomeo: La fidelidad a los orígenes» [entrevista], *Rolde*, 44-45, (abril-septiembre 1988), pp. 5-9.
- ACÍN FANLO, Ramón: *Aproximación a la narrativa de Javier Tomeo: simulación, intertextualidad e interdiscursividad en las primeras novelas del autor*, Huesca y Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene, «La obra breve de Javier Tomeo», en ANDRÉS-SUÁREZ, Irene y RIVAS, Antonio (eds.), *Javier Tomeo*, Madrid, Arco Libros, 2010, pp. 119-141.
- CALVO CARILLA, José Luis: «Javier Tomeo, fabulista contemporáneo», en ANDRES-SUÁREZ, Irene y RIVAS, Antonio (eds.), *Javier Tomeo*, Madrid, Arco Libros, 2010, pp. 93-117.
- CIRLOT, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1978.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. facsimilar, Madrid, Turner, 1977.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.

- DALMAU, Miguel: «Difíciles ejercicios de amor. Entrevista con Javier Tomeo» [entrevista], *Quimera*, 99 (1990), pp. 28-33.
- ENCINAR, Ángeles: «La galería de espejos de Javier Tomeo» [entrevista], *El Urogallo*, 97 (1994), pp. 12-19.
- FOUCAULT, Michel: *Los anormales. Curso del Collège de France 1974-1975*, Madrid, Akal, 2001.
- GARCÍA CORTÉS, José Miguel, *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Francisco: «Amado monstruo de Javier Tomeo: un análisis del componente teratológico de la obra», *Analecta Malacitana*, nº XXXVI, 1-2, (2013), pp. 161-195.
- INSÚA CERECEDA, Mariela, «De asombros, horrores y fatalidades: algunos apuntes acerca de las relaciones de monstruos (siglos XVII y XVIII)», en INSÚA CERECEDA, Mariela y RODRIGUES VIANNA PERES, Lygia (eds.): *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 2009, pp. 149-161.
- KAPPLER, Claude: *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Móstoles, Akal, 1986.
- LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand: *Diccionario de Psicoanálisis*, trad. Gimeno Cervantes, Argentina, Paidós, 2004.
- POZUELO YVANCOS, José María: «Tetralogía de la soledad: introducción a la narrativa de Javier Tomeo», *Tropelías*, 1 (1990), pp. 177-198.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de Autoridades*, Madrid, ed. facsimilar, Gredos, 1969.
- RÍO PARRA, Elena del: *Una era de monstruos. Representación de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid, Biblioteca Áurea Hispánica, 2003.
- SERRANO ASENJO, José Enrique: «Confesiones necesarias de Javier Tomeo», *Ínsula*, 541 (enero de 1992), pp. 22-23.
- TOMELO, Javier: *El castillo de la carta cifrada*, Barcelona, Anagrama, 1979.
- : *Amado monstruo*, Barcelona, Anagrama, 1985.
- : *El cazador de leones*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- : *Problemas oculares*, Barcelona, Anagrama, 1990.
- : *El discutido testamento de Gastón de Puyparlier*, Barcelona, March, 1990.
- : *El cazador*, Zaragoza, Mira, 1993, 2ª ed. (1ª ed., Marte, 1967).
- : *Diálogo en Re Mayor*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- : *Conversaciones con mi amigo Ramón: narraciones cortas*, Madrid, Huerga & Fierro, 1995.
- : *Historias mínimas*, Barcelona, Anagrama, 1996 (1ª ed., Madrid, Mondadori, 1988).

- : «La creación literaria como proceso alquímico», en PERCIVAL, Anthony (ed.), *Escritores ante el espejo. Estudio de la creatividad literaria*, Barcelona, Lumen, 1997, pp. 149-156.
- : *Patíbulo interior*, Barcelona, Destino, 2000.
- : *La patria de las hormigas*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- : *Cuentos perversos*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- : *La mirada de la muñeca hinchable*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- : *El gallitigre* [versión teatral], Barcelona, Ronsel, 2003.
- : *Los nuevos inquisidores*, Barcelona, Alpha Decay, 2004.
- : *La noche del lobo*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- : «Javier Tomeo: “Confío en que los jóvenes escritores se olviden de la guerra civil”», *El cultural* (2010), disponible en <http://www.elcultural.es/noticiaimp.aspx?idnoticia=994> [20/03/13].
- : *Cuentos completos*, Madrid, Páginas de espuma, 2012.
- : *Constructores de monstruos*, Barcelona, Alpha Decay, 2013.
- TUR PLANELLS, Helena, «Reflexiones sobre la figura del monstruo», *Tropelías*, nº 15-17, 2004-2006, pp. 539-550.