

PROCESO COMUNICATIVO Y COMUNICACIÓN “ESPECTRAL” EN LA NOVELÍSTICA DE JAVIER TOMEIO

Isabelle RECK

Universidad de Nancy II (Francia)

BIBLID [0213-2370 (1999) 15-2; 451-460]

Javier Tomeio “escenifica” en sus novelas todos los modos de relacionarse en nuestra época de saturación comunicativa: desde la conversación y la charla (el cara a cara) hasta la comunicación “mediatizada” y “espectral”. Todo proceso comunicativo “se espectraliza”, apuntando con ello a las nuevas formas de socialidad que van surgiendo en nuestro mundo postmoderno. Este artículo intenta describir esos mecanismos, analizando el espacio, la gestualidad, los códigos del intercambio, los ritos comunicativos.

In his novels, Javier Tomeio presents every form of communication offered by our communication-saturated society: from face-to-face conversation, to mass media, to “spectral” communication. Every communication process becomes “spectralized”, making plain the new forms of sociality that mark a postmodern world. This article describes these mechanisms, analyzing the codes, the spatial and gestual aspects, of lingual exchange, and of communication rituals.

Novelística de la comunicación “espectral”: formas de “espectralización” del individuo

La novelística de Javier Tomeio se presenta como una indagación en torno al problema de la comunicación humana en nuestra época de saturación comunicativa, de proliferación de nuevos modos y dispositivos técnicos de comunicación: comunicación “mediatizada” en *El cazador de leones* –entiéndase, en este caso, el teléfono y sus derivados– (Guillaume 25), multiplicación de los artefactos técnicos de la comunicación en *El Mayordomo miope*, desactivación de todos los instrumentos de la moderna comunicación en *La ciudad de las palomas* y, en el polo opuesto, diván psicoanalítico o confesional de *Amado monstruo*. Inmersión en el mundo de la postmodernidad dominado por “la comunicación espectral” que se produce en el marco de las grandes ciudades modernas entre “espectros” que no se conocen, entran en contacto y no volverán a verse, y que, sin embargo, establecen prácticas de intercambio.

Hay comunicación “espectral”, nos dice Marc Guillaume, cuando los actores de la comunicación prescinden en parte de los recursos de control y de identificación habituales, como el nombre y apellido e, incluso, la presencia corporal (caso de la conversación telefónica). Como formas antiguas de “espectralidad”, cita los casos de la carta anónima, de la máscara y el disfraz en

cierto tipo de fiestas, el empleo de los seudónimos en literatura, o sea, la tradición literaria de los juegos de identidad simulada (25). A la carta anónima la sustituye la llamada telefónica anónima (en *La Agonía de Proserpina*, por ejemplo); a la máscara y al disfraz, los sustituye la mixtificación "identitaria"; a los seudónimos, los sustituye la ausencia de nombre o el nombre truncado o incompleto. Los personajes aparecen con una identidad imprecisa o "espectral" (Juan K, H.J. Krugger, el Superintendente, el mayordomo, el escritor), o con una identidad redoblada, lo que acaba por disolverla como en el juego de "mise en abyme" de *La Agonía de Proserpina*, en que se superponen los personajes de la "realidad" y los de la novela del personaje-escritor.

La "espectralidad" se manifiesta hasta en los juegos paranoicos de los personajes que se sienten espionados, controlados, observados, desde las situaciones de anonimía total, como en *La Agonía de Proserpina*, cuando Anita susurra angustiada: "Ahí hay alguien que nos está espionando", señalando "con el índice una de las dos ventanas del cuarto piso, la primera empezando por la derecha" (50), hasta los contextos conversacionales "cara a cara" como en *Amado monstruo*. En *La Agonía de Proserpina*, precisamente, el personaje-escritor evoca fantasmas, como explicación de esa sensación de Anita de una presencia observadora en las ventanas de enfrente. "Espectralización" de los individuos en la sociedad de masa y de consumo que expresa claramente *La ciudad de las palomas*: "Es ahora, al fin y al cabo, el único superviviente de un mundo en el que los individuos no contaban sino como unidades o posibilidades de voto y, desde luego, como unidades de compra" (68).

Incluso en las situaciones de charla, cara a cara, asistimos a la espectralización de uno de los interlocutores. Suele ser éste presencia silenciosa, pasiva, especie de pretexto para que se exponga la palabra del otro (por ejemplo, el hijo de *Los Enemigos* y el mayordomo en *El castillo de la carta cifrada*). Esta pura presencia ("espectral") adquiere "corporeidad" a través del discurso, a través de las interpelaciones, de las preguntas que no esperan respuestas ni reacciones, de los comentarios y descripciones que hace, a veces, quien habla del que le escucha, e, incluso, a través del "discurso" posible del interlocutor mudo imaginado por el único mediador (*El cazador de leones*, *Los enemigos*, *Patio de butacas*). Son expresiones como "me dirás que...", "estarás pensando que...", etc. Asistimos así, a menudo, a una especie de monopolización del acto lingüístico por uno de los interlocutores. Javier Tomeo crea un marco de total trastorno en el juego mismo de la comunicación, transformando al emisor-monopolizador del acto lingüístico en aspirante a la omnisciencia, lo que viene a constituir la imagen invertida de la impotencia misma de la comunicación humana, y, por ello, a enfatizar el fracaso de ésta que se convierte en un acto autorreflexivo al prescindir del interlocutor, al "espectralizarlo".

Todos estos modos de relacionarse se hallan atrapados en un mecanismo de regulación, de control, de automatización y de tecnificación del acto de comunicación, incluso en las situaciones comunicativas en que no interviene ningún artefacto técnico como mediador del intercambio –aunque sí de manera periférica, como elemento regulador de la conversación–, como ocurre en *Amado monstruo* y *El mayordomo miope* donde intervienen personajes mudos cuya única función parece ser la de modificar-reorientar la acción-conversación. En *El mayordomo miope*, la conversación del superintendente y del mayordomo se ve interrumpida varias veces con la aparición de tres personajes: la mujer del superintendente, la cocinera y Dorotea. El mayordomo sale del espacio central (el despacho del Superintendente) para ir a los espacios de cada uno de estos tres personajes (la cocina, la habitación de la mujer del Superintendente). Esa reorientación se realiza, a menudo, por la mediación del teléfono que parece intervenir como instrumento de control, en algunos casos, y, en otros, como escudo de protección (como lo es también el cigarro) en el enfrentamiento que vienen a ser estas situaciones comunicativas descritas. Enfrentamiento que no es sino una lucha esquizofrénica por la salvaguarda de la identidad. Son novelas que atraviesan "espectros" cogidos entre la tentación de la "dispersión" (del ser) y la de la unidad.

Modo de funcionamiento "espectral" del teléfono

Las novelas de Javier Tomeo describen el mundo actual saturado por las técnicas de comunicación: radio, televisión, ordenador, teléfono, etc. *La Agonía de Proserpina* y otras novelas ofrecen un buen análisis del funcionamiento "espectral" del teléfono. El teléfono, como irrupción de la realidad (es decir, de la vida exterior) en el mundo hermético del hombre encerrado en su soledad (22), recrea la dicotomía espacio-refugio/ espacio-vértigo. El teléfono, como instrumento lúdico, con el misterio de la llamada no contestada, permite la ficción de una multiplicidad de figuras "espectrales" que le devuelven, sin embargo, a uno la imagen de su propia "espectralidad", al instalarle en el anonimato: "l'anonymat (...) ce serait un moyen de libérer l'imaginaire et donc, de prendre une distance par rapport à soi-même" (Guillaume 30), por lo que se encuentra el camino de la identidad por la "alteridad" instalada en el centro mismo del ser. Citaremos aquí, una vez más, a Marc Guillaume: "ces échanges spectraux avec une multitude d'autrui ne sont pas de rencontres directes avec leurs altérités (...) mais ils contribuent à la sculpture des multiples facettes du soi, ils font surgir des effets d'altération et d'altérité à l'intérieur du sujet" (36). El teléfono, como inductor de los juegos mistificadores, al favorecer el enmascaramiento de

la identidad, facilita paradójicamente la socialidad: "l'élision de l'identité, comme celle d'une lettre à la fin d'un mot, facilite les liaisons" (32). El teléfono, como instrumento mágico, en la medida en que abre todas las posibilidades de encuentros con otros seres ("espectros") y crea la ilusión de que, en algún lugar, en los momentos más insospechados, alguien ("figura espectral") piensa en uno. El teléfono, como paliativo de la soledad y de la abulia: "hubo un tiempo en el que me pasaba las horas muertas hablando por teléfono con mis amigos" (*Agonia* 20). El teléfono, por fin, como "passeur professionnel", o sea, agente psicoanalítico, "fonctionnaire de l'altérité", en la terminología empleada por F. Perrier para designar al psicoanalista (en Guillaume 31): "algunas veces los teléfonos suenan en nuestra imaginación y son como señales de alarma que se disparan dentro de nosotros" (*Agonia* 41). En *Amado monstruo*, el teléfono, que interrumpe la conversación, funciona como elemento orientador, como factor de rectificación de ésta. Cuando el jefe del personal no cumple su papel, cuando se deja llevar por la nostalgia, por sus gustos artísticos (poesía, lectura, música), suena el teléfono como para recordarle el mundo al que pertenece. El teléfono de *El mayordomo miope* se transforma en instrumento de poder: cada vez que lo utiliza el superintendente, se las arregla para expulsar al mayordomo. El teléfono de *El cazador de leones* constituye el protagonista de la novela. Todo se organiza en torno a este aparato. Es signo operatorio. En *La ciudad de las palomas* intervienen un teléfono, un contestador automático, un transistor y una computadora. El protagonista intenta entrar en comunicación en la ciudad abandonada mediante cualquiera de estos instrumentos. Se produce una acumulación de técnicas comunicativas desactivadas. En *El mayordomo miope* intervienen un transistor, un televisor, una cámara de video y sobre todo, en el centro de la ciudad, se yergue, la masa imponente del Palacio de las comunicaciones con sus cinco torres. Unos anuncios luminosos, que "parpadean sus consignas", invaden la ciudad como expresión de ese mundo dominado por los *mass media*, el cuarto poder.

La técnica viene, a la vez, a entorpecer la comunicación y a constituir una especie de solución supletoria, paliativa de ésta.

No tiene a nadie a quien enviar un mensaje y lanzar un sos a la desesperada por medio de una paloma mensajera le parece tan humillante como correr en busca de quienes le abandonaron. (*Ciudad* 89)

Cuando llega al final de la letra a, sin embargo, sigue sin respuestas y entonces se le ocurre que podría marcar su propio número y responderse luego a sí mismo y decirse lo mucho que, a pesar de todo, se quiere. (*Ciudad* 51)

En medio de nuestros peores momentos, cuando todo se derrumba a nuestro alrededor, suena el teléfono, descolgamos de mala gana y nos encontramos con un hombre que se empeña en ofrecernos sus servicios. (*Agonia* 22)

Espectralidad y alteridad

Novelas-imágenes de la alienación del mundo moderno caracterizado por la proliferación de los medios de comunicación y por la soledad en medio de tantas posibilidades de conexión con el otro. El mayordomo miope acaba teniendo una conversación con un periquito. El protagonista de *La ciudad de las palomas* sostiene una conversación consigo mismo: "empieza a hablar consigo mismo. Se formula las preguntas que se le van ocurriendo y un instante después, cambiando de voz, se da las respuestas que le parecen más tranquilizadoras" (78). Se produce una escisión del ser por la introducción de la "alteridad" en el seno del ser mismo como intento para recrear las condiciones normales de ejercicio de la palabra, o sea, el contexto de socialidad.

En otras situaciones, interviene la palabra como disfraz y máscara, como protección frente al interlocutor desconocido o del que se tienen pocos datos, lo que viene a ser otra manera de introducir la alteridad en el ser mismo. *La Agonía de Proserpina* ofrece un análisis de ese enmascaramiento que la comunicación "espectral" telefónica induce: "el teléfono nos permite estar sin estar, que puede llevarnos muy lejos, sin necesidad de sacarnos de nuestro rincón, y que nos permite incluso mentir sin que nuestro interlocutor nos vea la cara" (28). En el enfrentamiento cara a cara, son los constantes juegos meta-comunicativos de miradas los que, paradójicamente, ponen de manifiesto esa "espectralidad" característica de los intercambios conversacionales en la novelística de Javier Tomeo, al revelar la palabra como palabra enmascaradora. "Être spectral, c'est être à plusieurs faces, et n'engager qu'une face dans l'interface communicationnel" (Guillaume 34):

me mira una vez más a los ojos, tratando de descubrir qué era lo que se escondía detrás de mis palabras, pronunciadas tal vez con excesivo énfasis. (*Mayordomo* 136)

Volví a sentir sus ojos puestos en los míos, tratando de descubrir qué era lo que estaba pensando. La miopía, por fortuna, me permitió una vez más no descubrirle cuál era mi estado de ánimo. Continué pues con la mirada perdida en el vacío y esa media sonrisa angélica de los que miran a su alrededor sin ver nada. (*Mayordomo* 95)

La novela *Amado monstruo* se articula en torno al juego observador-observado en un espacio reducido (un despacho). El protagonista y el narrador-relator se confunden y por eso mismo asistimos a un desdoblamiento del protagonista, Juan D, que se transforma en sujeto de observación para sí mismo, instaurándose como "alteridad". Al referir lo que está viviendo, se presenta a sí mismo desde esta voz narradora, dándose la palabra (como suele hacerlo el narrador-relator con respecto a los personajes) mediante fórmulas del tipo "digo", "le contesto". Viene a ser doblemente observador-observado: observado por sí

mismo, pero también por Krugger, el jefe del personal, cuya misión consiste en observarle; observador de sí mismo (adaptar sus respuestas al otro), y observador del otro (observar a Krugger para intentar determinar el tipo de respuestas que le gustaría oír). La mirada, el intercambio de miradas, la intensidad de la mirada o su ausencia son elementos primordiales en esta novela. La mirada es la que expresa o mejor revela la interioridad del interlocutor de Juan D. Es el único indicio que tiene para intentar sondear esa interioridad ajena. Otros indicios son la manera de fumar, los ademanes, las manos, la frente, la posición de las piernas, los movimientos.

La acción mínima de la novela constituye un marco idóneo para ese juego observador-observado: Juan D se halla ante Krugger encargado de otorgarle o no la plaza de vigilante para la que se presenta. Krugger es observador por oficio. Juan D se transforma en observador para poder prever las respuestas adecuadas, para hallar la estrategia que le permitirá conseguir el empleo (aunque todo apunta a que, en realidad, no desea conseguir este puesto). La obra presenta, pues, un enfrentamiento, el de dos miradas: la de Krugger sobre Juan D para perfilar sus características psicológicas, y la de Juan D sobre Krugger. Pero tenemos también el enfrentamiento de otras dos miradas: las de la madre y el hijo en el encierro de su piso (espacio citado en el espacio central del despacho de Krugger). Dos juegos de miradas en dos espacios cerrados (el despacho, el piso) que desembocan en dos historias de incompreensión, a pesar de que todo se articule en torno al deseo de establecer la comunicación.

Tenemos, por lo tanto, a un narrador que participa en los acontecimientos narrados desde el papel protagónico que asume, pero se añade ese juego de desdoblamiento elaborado a partir de un juego de miradas que instala, en el seno mismo del protagonista, la "alteridad". En la novela omnisciente, tenemos a un narrador que se introduce en varias conciencias y ordena el relato desde diversos enfoques. Aquí, se produce el procedimiento inverso: un narrador-relator que se expresa y ordena el mundo y el relato desde una conciencia (la suya), pero se produce una atomización de ésta (observador del otro, observado por el otro, observador de sí mismo, observado por sí mismo). Atomización que resulta de una especie de fuerza centrífuga que dispara a la conciencia observadora-relatora hacia las demás sin poder penetrarlas. En ese proceso estalla esa conciencia en las distintas posiciones ya señaladas. En el caso del narrador omnisciente es, más bien, una fuerza centrípeta la que estructura el relato; todas las conciencias acaban en una voz única: la voz del narrador-relator. En *Amado monstruo* se nos ofrece un enfoque único: el fragmento de universo observado por Juan D, sólo lo que puede observar; pero se puede hablar también de una visión caleidoscópica o poliscópica desde el punto de vista de la atomización de esta conciencia que observa el mundo desde su posición de

observado. Este modo comunicativo "cara a cara", "cuerpo a cuerpo", viene a coincidir con el "espectral" en la medida en que, en ambos casos, se produce la dispersión del ser, la dialéctica identidad-alteridad.

El conocimiento del mundo que tiene el narrador de *Amado monstruo* se limita a lo inmediatamente observable; de ahí, sus intentos para adivinar lo que piensan los demás a partir de los indicios que se le presentan, lo que da una estructura próxima a la novela policiaca. Abunda el léxico propio de la hipótesis, de la duda, del esfuerzo por comprender, por penetrar en la conciencia ajena: expresiones como "tal vez", "como si", "parece como si", "a juzgar por su actitud", "se trata posiblemente", "puede que", "tengo la impresión de que", "puedo imaginármelo", "me pregunto cuál puede ser", "sospecha, seguramente", "estoy seguro de que", "no entiendo bien qué quiere decir", "me cuesta trabajo creer que haya podido", "se me ocurren tres explicaciones". Pero también se observan los esfuerzos por impedir que el otro (el observador) penetre en su conciencia: Juan D manifiesta, en varias ocasiones, su admiración por Krugger, capaz de leer en su pensamiento. No es otra cosa lo que favorece la comunicación "espectral": enmascaramiento de la identidad, juegos del anonimato. La comunicación "ordinaria" acaba incorporándose formas de ser propias de la comunicación "espectral".

*Escenificación de esa espectralización:
espacio refugio, espacio vértigo*

Novelística del lenguaje humano que fracasa en su función esencial: la comunicación. Personajes, o mejor dicho, "espectros" que hablan y no comunican, porque no escuchan ("Anita me escucha como quien oye llover. Puede que ni siquiera oiga lo que le estoy diciendo", precisa el escritor de *La agonia de Proserpina*) o sólo se escuchan a sí mismos. Lenguaje autorreflexivo, del encierro, a semejanzas del encierro concreto, físico, del espacio "escénico" en que se produce este entramado inoperante de "lenguas" y "estilos" (Bakhtine 87).

Las situaciones de las que suelen partir estas novelas son sencillas, cotidianas, triviales, insignificantes: una conversación, una llamada telefónica, una entrevista para un empleo, un encuentro en vísperas de jubilarse, etc. Excluyen la acción: personajes sentados, separados por una mesa de despacho, por ejemplo, o encerrados, reclusos en espacios reducidos (despacho, biblioteca, habitación, piso, sala de tribunal, patio de butacas, compartimento de tren...), donde unos escriben (un diario), otros hablan, conversan, aconsejan, entrevistan o enjuician, otros llaman por teléfono, otros cuentan el pasado o el futuro y, hasta, el presente, en un acto meta-existencial por el que el vivir se diluye en

una autocontemplación de ese estar en el mundo. Como lo dijo Javier Tomeo en las jornadas de Grenoble *Fictions* de febrero de 1992, sus novelas se construyen en forma de espiral; el hombre habla y va quedando atrapado en la espiral de su discurso y en la del otro.

Una frase de *Patio de butacas* resume perfectamente la novelística de Javier Tomeo: "Hemos coincidido en un espacio determinado y durante un par de horas vamos a estar sometidos a los mismos estímulos e influencias" (12). Se trata de espacios reducidos, cerrados, verdaderos escenarios teatrales. Tomeo nos proporciona poquísimas descripciones. Parecen espacios vacíos. El objeto ventana o balcón es elemento importante en el "juego escénico": ventana como mirada sobre el mundo exterior; ventana como expresión de un poder (dominar la ciudad desde arriba con una sola mirada).

Todas estas novelas se construyen, principalmente, teniendo como base el juego "interior" (refugio)/ "exterior" (caos, amenaza, peligro); dicotomía que enfatizan los discursos de la madre de Juan en *Amado monstruo*, por ejemplo, del padre paranoico de *Los enemigos*, o del superintendente de *El mayordomo miope*. Son discursos que expresan el miedo al mundo exterior lleno de peligros. El episodio del joven-tortuga relatado por el jefe del personal en *Amado monstruo* resume perfectamente ese juego exterior/ interior.

Se produce, además, una espacialización de la interioridad en situación de comunicación. Por una parte, tendencia al espacio único y, por otra parte, a la espacialización de las relaciones humanas y de la interioridad del ser, con la construcción de esa dicotomía "espacio protegido"/ "espacio enemigo" que se inscribe en el tipo de representación que del mundo se forma el hombre contemporáneo. A este respecto, Gérard Genette, en *Figures I*, citando a Georges Matoré, formula una serie de hipótesis a partir de la afirmación de éste de que existe "un espacio contemporáneo": "l'espace des représentations contemporaines est "un" (...) réduction à l'unité". Y evoca un "espacio-refugio" frente a "un espacio-vértigo" (101). La angustia de un espacio-vértigo, que resulta imposible de apresar con una sola mirada, aparece claramente en *El mayordomo miope*. La ciudad rodeada por la empalizada puede verse desde la ventana: todo refleja el orden. Cada cosa en su sitio. En cambio el mundo de afuera, el que está detrás de la empalizada, sólo ofrece desorden, confusión, sentimiento, exaltación, proliferación anárquica, caos. La temática de la proliferación se transforma en signo de espacio-vértigo. Hasta el cielo es distinto: cielo de una sola estrella, cuantitativamente domeñable por lo tanto, en la ciudad ordenada (subordinada) del superintendente; en cambio, en el cielo de los cabileños, pululan las estrellas, espacio cósmico que tiende a lo infinito.

La ciudad de las palomas presenta una estructura semejante: el protagonista evoca la muralla de sensatez que le protege contra la locura. Entre las cuatro

paredes de su casa, frente a esa ciudad vacía, hostil, se siente protegido. La obsesión por contar las palomas y las ventanas de las casas participa de esa necesidad de dominar lo desconocido, de reducir a dimensión humana lo que le sobrepasa. También el escritor de *La Agonia de Proserpina* cuenta las ventanas como una especie de ritual que le permite contrarrestar la angustia y la soledad.

Conclusión

Novelas-radiografías de situaciones de comunicación que se presentan, pues, como enfrentamiento y que van disecando tanto el código, la expresión lingüística, el canal de transmisión, como la gestualidad, la mímica, los objetos manipulados (indicios psicológicos, sociales, emocionales, relacionales). Llegan a ser estas obras novelas metalingüísticas y, más aún, metacomunicación, ya que se describe, a modo de acotación, toda la gestualidad que acompaña la palabra, que la completa o la contradice.

Los personajes de Javier Tomeo hablan, su única acción es hablar. Lo que noveliza Javier Tomeo es el funcionamiento, la dinámica del lenguaje en acción, pero para detectar y analizar los fallos en estas situaciones de intercambio lingüístico e intentar determinar las nuevas formas de socialidad que van deslindándose. Señala los mecanismos de ruptura de la comunicación que conducen a una situación de aislamiento, de incompreensión e incomunicación autísticas (recuérdense la imagen del joven-tortuga en *Amado monstruo* y el mundo de *La Ciudad de las palomas*).

Novelística del hombre postmoderno inmerso en un mundo saturado de medios de comunicación que ha perdido, más que el camino del diálogo, el de su propio ser; así se explica su intento de re-encontrarse en la actividad de comunicación lingüística concebida como especie de confesión que desemboca en autoconfesión y donde el otro no es más que un doble, por lo que fracasa la comunicación (ver en *Amado monstruo* las coincidencias biográficas, gestuales y lingüísticas de los dos protagonistas). Como lo señala Marc Guillaume:

si tout est commun entre deux êtres, il n'y a plus de communication, elle s'évanouit dans une intimité trop grande. Il y a là une aporie classique: ce que vise la communication est aussi ce qui la fait disparaître. Autrement dit, toute communication repose sur ce qui lui est contraire et sur la séparation des êtres. C'est pour cela que la communication se nourrit de toutes les formes de mise à distance, d'étrangeté et donc de tous les risques d'incompréhension et de malentendus.
(26)

Novelística que pone de manifiesto los desórdenes psicológicos de tipo "narcisista", según la terminología de Gilles Lipovetsky, que afectan al individuo

postmoderno, y que expresa mediante esa atomización de la conciencia en la trampa laberíntica de los juegos del observador observado y del observado observador: "Le conflit des consciences se personnalise, c'est moins le classement social qui est en jeu que le désir de plaire, de séduire et ce, le plus longtemps possible, le désir également d'être écouté, accepté, sécurisé, aimé" (Lipovetsky 101). Novelística del hombre atrapado en esa pluralidad comunicativa (comunicación mediatizada, comunicación "espectral" y comunicación "cuerpo a cuerpo") que desemboca en la más absurda de las incomprensiones, dejando al individuo exhausto en su lucha contra la dispersión -atomización- de su ser en ese modo de "estar sin estar" (*Agonía* 28).

OBRAS CITADAS

- Bakhtine, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1975.
- Guillaume, Marc y Jean Baudrillard. *Figures de l'altérité*. Paris: Descartes & cie, 1994.
- Genette, Gérard. *Figures I*. Paris: Seuil, 1966.
- Lipovetsky, Gilles. *L'Ere du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard, 1993.
- Tomeo, Javier. *Los enemigos*. 1974. Barcelona: Planeta, 1991.
- . *El castillo de la carta cifrada*. 1979. Barcelona: Anagrama, 1989.
- . *Amado monstruo*. Barcelona: Anagrama, 1985.
- . *El cazador de leones*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- . *La ciudad de las palomas*. Barcelona: Anagrama, 1989.
- . *El mayordomo miope*. Barcelona: Planeta, 1989.
- . *El discutido testamento de Gastón Puyparlier*. Barcelona: Planeta, 1990.
- . *Patio de butacas*. Barcelona: Planeta, 1991.
- . *La agonía de Proserpina*. Barcelona: Planeta, 1993.