

Sexo, literatura y viaje: Antídotos para la enfermedad en *Hablar solos* de Andrés Neuman

Aurelio Auseré Abarca

University of Cincinnati

Resumen: La novela *Hablar solos* de Andrés Neuman traza diversas vías de evasión que intentan distraer al enfermo y a sus allegados de su realidad, la enfermedad, y de su futuro más inmediato, la muerte. Estos recursos de resistencia constituyen el núcleo de interés de la presente lectura: el sexo, la literatura y el viaje; los mismos que desarrolló Roberto Bolaño en uno de sus relatos “Literatura + enfermedad = enfermedad” (2003), y que refuerzan la influencia del autor chileno sobre esta nueva generación de jóvenes escritores. El análisis literario de esta novela colabora a subrayar muchos de los rasgos que caracterizan la narrativa hispanoamericana actual. Por otro lado, la maquinaria narrativa que desarrolla Neuman consigue articular el tema de la enfermedad mediante la “neutralidad” de espacio, tiempo y lenguaje, convirtiendo este texto en un reflejo de la actitud tomada por muchos escritores, especialmente aquellos asentados en el extranjero, y que entiendo como una estrategia a la hora de adaptarse a un mercado editorial extranjero.

Palabras clave: enfermedad, narrativa hispanoamericana del siglo XXI, viaje, Andrés Neuman, metaliteratura, cuerpo y sexualidad

La narrativa hispanoamericana ha experimentado desde finales del siglo XX una significativa evolución. Winston Manrique Sabogal en su artículo “La novela en español del siglo XXI” (2014) recoge la visión de escritores y editores acerca de la situación de este género en los últimos años. De entre todos ellos, destaca el aproximamiento de Raquel Gisbert al panorama literario actual entendido desde “el material íntimo, la búsqueda personal, [y] la explicación de la propia vida, [que] se ha convertido en la masa literaria más apropiada de nuestro tiempo” (“La novela”). Un pensamiento circunscrito a la conversión del concepto de novela total, fuertemente instaurado en la tradición latinoamericana, en una narrativa afín a un *neindividualismo* que según el filósofo Gilles Lipovetsky rompe con las tendencias experimentadas a lo largo del siglo anterior y constituye un universo literario desde la intimidad del individuo (*La era del vacío* 5).

Dentro del puzle que configura la extensa lista de talentosos jóvenes escritores latinoamericanos, encaja el del escritor hispano-argentino Andrés Neuman Galán (Buenos Aires, 1977), cuya prolífica y multifacética carrera le ha llevado a ser considerado como una de las plumas más influyentes de la literatura en lengua española del siglo XXI,¹ tal es así, que Roberto Bolaño en su ensayo *Entre*

¹ Andrés Neuman ha publicado más de quince libros, en los géneros de novela, cuento y poesía en los últimos quince años. Su registro a la hora de escribir es realmente amplio, y es reconocido como: novelista, poeta, cuentista, bloguero, columnista, escritor de reseñas,

paréntesis (2004) auguró que “la literatura del siglo XXI pertenecerá a Neuman y a unos pocos de sus hermanos de sangre” (149); mientras que el escritor colombiano Juan Esteban Constaín lo define como: “uno de los autores más prolíficos e interesantes de los nuevos tiempos” (“El argentino”). Elogios a los que se suman los numerosos y prestigiosos galardones que el autor ha recibido hasta el presente.²

En *Hablar solos* (2012), su novela más reciente, Neuman reacciona al dolor causado por el fallecimiento de su madre a través de un texto, que pese a ser ficción, introduce aspectos muy personales, y se adscribe a la premisa expuesta por George Bataille según la cual la literatura ejerce un papel transgresor a la hora de replicar cualquier tipo de acontecimiento (20); en este caso como respuesta a la desgracia asociada a la enfermedad: “Esa peligrosa transformación que asalta nuestro organismo inesperadamente, que nos hace sufrir, nos impide desarrollar una vida normal de trabajo y ocio y cuya consecuencia definitiva es la muerte” (Aldecoa 21). Mediante este exiguo texto el autor consigue exponer la compleja existencia del enfermo y la alteración de su entorno; tema que ha constituido desde tiempos antiguos una fuente de interés plasmada en clásicos literarios universales como *La montaña mágica* y *Muerte en Venecia* de Thomas Mann, *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, *La muerte de Iván Ilich* de León Tolstoi, *Oliver Twist* de Charles Dickens, *Torquemada en la hoguera* de Benito Pérez Galdós, o *La peste* de Albert Camus. Constituyendo una tradición literaria que se mantiene en la actualidad con obras como *La muerte del padre* de Karl Ove Knausgard (2012), *La enfermedad* (2004) de Alberto Barrera Tyszka, *Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre* (2016) de Sergio Galarza, *Los abandonos* (2017) de Cayetana Guillén Cuervo, o *Canción de tumba* (2011) de Julián Herbert.

Hablar solos es la historia de Mario, un camionero y padre de familia a quien se le diagnostica un cáncer en fase terminal, motivo que le lleva a emprender un último trayecto en la carretera junto a su hijo Lito. Esta “aventura” no solo ejerce de legado y despedida, sino también como un distanciamiento de la funesta realidad que espera al enfermo. Durante esta partida, Elena, su esposa, busca amparo en el desahogo que le proporciona una apasionada relación con el oncólogo de su marido y en el refugio de sus lecturas. El sexo, sinónimo de vitalidad, en su culmen, el orgasmo, utiliza en la lengua francesa el término *petite mort* para describir ese momento de éxtasis que aleja al individuo del mundo ter-

aforismos y de microrrelatos.

2 Dentro de la extensa lista de reconocimientos y galardones recibida por Neuman, merecen especial mención: el XII Premio Alfaguara por su tercera novela, *El viajero del siglo* (2009); finalista del premio Herralde con su primera novela, *Bariloche* (1999); y el premio de poesía Hiperión por su poemario *El tobogán* (2001). Además, su nombre aparece en algunas de las listas literarias más reconocidas en el ámbito literario en lengua española como *Bogotá 39* o la edición española de la revista literaria británica *Granta* que lo ubica entre los veintidós mejores narradores jóvenes en español.

renal. Mientras Elena se acerca a la muerte de una manera figurativa mediante el sexo, Mario intenta aferrarse a la vida en la huida que se oculta tras el viaje.

A través de Elena, Mario y Lito, Neuman construye la figura de un triángulo escaleno cuyos lados desiguales reflejan su diferente peso y fuerza en el eje narrativo de esta historia. Los capítulos se alternan sucesivamente en un mismo orden dando paso a una polifonía compuesta por tres voces que a su vez utiliza tres soportes narrativos distintos: Elena se comunica mediante la redacción de su diario, Lito mediante la palabra, y Mario a través de una grabación. De esta manera el autor se aproxima al tema de la enfermedad, y lo hace mediante diversas vías de evasión, que ejercen de vasos comunicantes a lo largo del texto, y que persisten en distraer al enfermo y a sus allegados de su realidad y futuro más inmediato, la muerte.

Estos mecanismos de resistencia constituyen el núcleo de interés de la presente lectura: el sexo, la literatura y el viaje; los mismos que desarrolló Bolaño en uno de sus relatos “Literatura + enfermedad = enfermedad” (2003), y que refuerzan la influencia del autor chileno sobre esta nueva generación de escritores. En consonancia a esta afirmación destaco la adopción por parte del autor de una prosa marcadamente intimista, cobijada bajo la “nueva literatura de viajes”, en formato de *road trip*, y adscrita a muchas de las pautas de la narrativa hispanoamericana actual, para abordar un tema tan recurrente en la literatura universal como es la muerte; en lo que representa un giro hacia una escritura de *micromundos* que según Manrique Sabogal contienen el universo (“La novela en español”). Aurelio Major considera al respecto que estamos asistiendo a un nuevo renacer de las letras latinoamericanas gracias a una serie de escritores que pese a haber vivido una realidad muy diferente a la de sus predecesores no es completamente rupturista: “For them, censorship, blacklists, exile and persecution are historical facts rather than actual memories, although it is obvious that they had to fight other difficulties and fears” (7).

Con el personaje de Elena, Neuman muestra al lector una mujer que en su juventud había renunciado a metas más ambiciosas para casarse con Mario. Este acto de rebeldía se diluye con el paso del tiempo, y la vida de Elena se ve sumida en una monotonía que oscila entre sus clases de literatura y su papel como ama de casa y madre de Lito. Esta rutinaria y acomodada vida, se ve truncada un día con el fatal anuncio de la enfermedad de Mario. Motivo que se presenta al lector en un estado ya muy avanzado, y por ello sin ningún tipo de esperanza.

Resulta un comportamiento habitual en el ser humano el compadecerse del enfermo, del moribundo, o de los seres queridos que este va a dejar tras su muerte, especialmente si estos son de una edad temprana. Sin embargo, el desgastador papel de aquella persona encargada de cuidar al enfermo no es siempre visto con la misma compasión. Parece que esta ardua labor sea una obligación moral que debe de ser acatada con resignación, obviando con acritud las repercusiones que esta función va a tener en esta persona y como su rutina

de vida va a verse estremecedoramente alterada. Susan Sontag en su ensayo *La enfermedad y sus metáforas* (1977) explicó este fenómeno de la siguiente manera: “El contacto con quien sufre una enfermedad supuestamente misteriosa tiene inevitablemente algo de infracción; o peor, algo de violación de un tabú” (8). El personaje de Elena no es una excepción, y ve como su vida se ve alterada con la repentina enfermedad de Mario. No solo tiene que cuidar de su cónyuge, sino que además debe de hacerlo cumpliendo su deseo de aislar a Lito de lo que ocurre a su alrededor. Estas son las palabras utilizadas por Elena a la hora de plasmar sus sensaciones en su diario: “Él prefiere que seamos herméticos. Discretos dice. Los derechos del enfermo están fuera de duda. De los derechos de quien lo cuida nadie habla. Nos enfermamos con la enfermedad del otro” (21). El niño, en este caso Lito, representa a la otra víctima de la muerte. Aquel que a una edad temprana pasa a ostentar un nuevo papel en la sociedad, el del huérfano.

Es precisamente esta doble misión de cuidadora y de cómplice de una mentira lo que hace que Elena desfallezca y entre en una prematura fase de duelo antes incluso de que Mario muera. En palabras de Aldecoa: “La culpa como añadido de la enfermedad —o la enfermedad generadora de la culpa— es muy frecuente. Una serie infinita de autorreproches mientras tratamos de ensayar medidas urgentes y nos entregamos en manos de la medicina” (22). Según Sigmund Freud en *Duelo y melancolía* (1917):

El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc. [...] Cosa muy digna de notarse, además, es que a pesar de que el duelo trae consigo graves desviaciones de la conducta normal en la vida, nunca se nos ocurre considerarlo un estado patológico ni remitirlo al médico para su tratamiento. Confiamos en que pasado cierto tiempo se lo superará, y juzgamos oportuno y aun dañino perturbarlo. (241)

Alterando el orden de las palabras de Freud, a mi entender Elena se antepone en el tiempo y padece de esta fase de duelo durante el último periodo de vida de Mario, de ahí la idea que presento de “duelo prematuro” mientras que la muerte de este la reconforta, llevándola de vuelta a un estado de tranquilidad en el que está presente la melancolía. Se trata de un factor desestabilizador que altera completamente todos los aspectos de la vida de Elena, motivo por el que el personaje busca refugio en sus lecturas y también en una aventura amorosa que la provee de vida en un entorno monopolizado por la angustia y la negrura de la enfermedad.

Quizás el duelo tenga que ver con aceptar sufrir un cambio (tal vez debiera decir *someterse* a un cambio) cuyo resultado no puede conocerse de antemano. Sabemos que hay una pérdida, pero también hay un efecto de transformación de la pérdida que no puede medirse ni planificarse [...] Pienso que uno está a merced de la corriente, y que uno comienza el día con una meta, un proyecto, un plan, pero se frustra. Nos sentimos caer, exhaustos, sin saber por qué. Hay algo más grande que lo que uno planea, que lo que uno proyecta, que lo que uno sabe y elige. (Butler 47)

Tras esta explicación, Judith Butler continúa su exposición relatando la alteración que el estado de duelo provoca entre la persona afectada y su entorno, y cómo esta puede actuar de una manera poco convencional además de no ser capaz de controlar siempre sus actos. Este comportamiento que puede parecer irracional repercute directamente en sus seres más cercanos que no siempre encuentran una explicación a este nuevo comportamiento. En el caso de esta novela, no se trata de cómo el entorno familiar percibe a Elena, sino más bien de cómo ella se relaciona con su marido y su hijo mientras se encuentra sumida en este periodo de “duelo prematuro” que la aleja de ellos.

El descubrimiento de una sexualidad infatigable e ilimitada que le proporciona la aventura con el oncólogo de su marido, el doctor Ezequiel Escalante, acompaña a Elena durante la enfermedad de Mario, sin embargo, tras el fallecimiento de este, Elena se ve liberada de la enfermedad de su marido y por ello no necesita más del doctor, a quien ahora considera un ser patético. Es aquí donde acontece una de las paradojas de esta novela; el mismo doctor que acompaña al enfermo en su tratamiento final, ejerce de amante y de confidente de su esposa; convirtiéndose en un personaje portador de diferentes máscaras, que oscilan entre la esperanza y la fatalidad.

Consecuencia de esta intensa relación, Elena aprende a aceptar e incluso a disfrutar de todas las imperfecciones de su cuerpo, entendidas no solo como reflejo del paso del tiempo, sino también del envejecimiento como sinónimo de vida frente al cuerpo enfermo del moribundo. Ezequiel desde una aproximación científica intenta convencer a Elena: “hay que mirarse todos los días. Y comprobar cómo vamos declinando, cómo perdemos formas, cómo nuestra piel se va volviendo áspera” (53). Así Elena aprende a aceptar la degradación de su cuerpo que pese a las marcas cada vez más ostensibles de envejecimiento rezuma vitalidad en contraste con el cuerpo enfermo de Mario, por el que siente cierto rechazo y animadversión:

Me desprecio al escribirlo, pero a veces el cuerpo de Mario me da asco. Tocarle me cuesta tanto como le cuesta a él mirarse en el espejo. Su piel reseca. Su silueta huesuda. Sus músculos blandos. Su calvicie repentina. Yo

estaba preparada para que envejeciéramos juntos, no para esto. No para dormir con un hombre de mi generación y despertarme junto a un anciano prematuro. (Neuman 51)

El deseo que siente por Ezequiel en un principio no se debe a su apariencia física, ya que lo describe como a alguien bastante vulgar, sino a la vitalidad que este desprende durante el acto amoroso y al protagonismo que ella, como mujer, cobra en estos encuentros al sentirse objeto de deseo y de lujuria en oposición con el sexo practicado previamente dentro de su matrimonio, en el cual se sentía cohibida y hasta cierto punto avergonzada por las imperfecciones de su cuerpo en contraste con el del de su marido antes de la enfermedad. Así aparece narrado en su diario: “Ahora pienso que como su físico me parecía más admirable que el mío, en el fondo nunca dejé de escabullirme, seleccionar mis perfiles, posar en parte. Con Ezequiel me doy permiso para ser común. Vulgar. Fea. Excitantemente fea” (52). Una sexualidad que la colma de vida y que lleva a Elena a masturbarse con solo pensarlo: “Necesito tocarme. O voy a seguir dando rodeos, sin llegar al punto” (52). Sobre el tema de la masturbación crea Geoffrey Gorer un paralelismo con el duelo, que posteriormente toma prestado Philippe Ariès en su obra *Historia de la muerte en Occidente* (1975), en la que teoriza que ambos hechos son resultado de la soledad o de la añoranza de un ser querido. El sexo entre Ezequiel y Elena avanza en su intensidad con cada uno de sus encuentros desarrollando un placer con tintes sadomasoquistas, y haciendo uso de todos los sentidos: “A él le gustan los granos. Los talones sucios. Los movimientos de la celulitis. Los pelos en todas partes... Hasta los pedos, le gustan. Es algo extraordinario. Todo lo que se pueda oler, sorber, apretar o morder intensamente, a él le parece digno de la mayor admiración” (Neuman, *Hablar* 52). Este tratamiento tan explícito del cuerpo y de la sexualidad está muy presente en la obra de Neuman,³ y también en la de otros de sus autores coetáneos como Galarza, Guadalupe Nettel, Carlos Salem, Ronaldo Menéndez, Rodrigo Hasbún o Gabriela Wiener, convirtiéndose sino en una constante, si en una tendencia muy recurrente de la narrativa hispanoamericana actual.⁴

3 De hecho, en su primera obra *Bariloche* (1999), el autor también profundiza en una fogosa pero intempestiva relación entre una mujer y el mejor amigo y compañero de trabajo de su esposo, por lo que la descripción de pasajes cargados de erotismo se convierte en un recurso utilizado por el autor en algunas de sus obras.

4 Este tratamiento del binomio constituido por sexualidad y cuerpo es muy plausible en la narrativa hispanoamericana actual como muestran algunos de los siguientes títulos: *El cuerpo en que nací* (2011) de la mexicana Guadalupe Nettel, *Llamada perdida* (2014) de la peruana Gabriela Wiener; *Un jamón calibre 45* (2011) y *Matar y guardar la ropa* (2008) del argentino Carlos Salem, *Río Quibú* (2008) del cubano Ronaldo Menéndez, *El lugar del cuerpo* (2012) del boliviano Rodrigo Hasbún y *JFK* (2012) del peruano Sergio Galarza.

La normalidad con la que Elena acepta su infidelidad es un signo de posmodernidad que según Lipovetsky rompe con la acepción clásica de moral individual “ya que, en el ámbito de la sexualidad, [...] hoy cada cual es libre de hacer lo que le plazca sin que por ello lo pongan en el índice de la sociedad” (39). Como consecuencia, tras la muerte de Mario, a Elena no le cuesta desligarse de su relación con Ezequiel a quien pese a sus ruegos aleja e incluso humilla, pasando de un estado de duelo a uno de melancolía, que así describe Freud: “En una serie de casos, es evidente que también ella [la melancolía] puede ser reacción frente a la pérdida de un objeto amado; en otras ocasiones, puede reconocerse que esa pérdida es de naturaleza más ideal” (242). La muerte de Mario hace que Elena se libere finalmente de ejercer el rol de cuidadora y pase a añorar el recuerdo de su esposo y el vacío que este ha dejado en su vida. Sobre este sentimiento escribe Eduardo Halfon en su novela *Monasterio* (2014): “no llena la palabra luto de entendimiento [filosófico, psicológico e incluso literario], la colma de sabiduría y de evangelio y la palabra luto, ahora sí, empieza a difuminarse y descascararse, empieza a perder poco a poco su sentido más elemental. Su fuerza. Su horror. Su violencia” (79). Coincidiendo con el fallecimiento de Mario, Elena supera la fase de “duelo prematuro”, y prescinde de la de luto para sumergirse directamente en un sentimiento de melancolía.

Ahora que vuelvo a contemplarte hermoso, me pregunto si te celebro o te niego. Si te recuerdo como fuiste o si te olvido. Pensándolo desde hoy (si el dolor es pensable y no se dispersa como un gas cuando la razón aprieta), lo más injusto de la enfermedad fue la sensación de que aquel ya no eras tú, de que te habías ido. Y no: ese, eso, era mi hombre. Tu cuerpo gastado. Lo último tuyo. (*Hablar* 164)

El duelo da paso a la melancolía, y la búsqueda de un ensalzamiento vitalista a través del sexo queda superado por una etapa intimista en la que prima el mundo interno. Una vez terminada la relación con el doctor Escalante, Elena se sumerge en la literatura para sobreponerse a la enfermedad y a la muerte, en lo que constituye un segundo elemento de resistencia, como reconoce con esta afirmación: “Mis nervios se calman con la lectura. Falso. No se calman: cambian de dirección” (*Hablar* 24). Esta vinculación entre enfermedad y literatura se encuentra fuertemente arraigada y es así descrita por Miguel García-Posada: “La ciencia médica se ha sentido atraída desde siempre por el rico material clínico que suministra la literatura como instrumento privilegiado del conocimiento de la condición humana” (15). Según Borja Bas: “La antiheroína de esta obra, en su compás de espera ante la muerte inminente del ser querido, subraya otras [citas]. Lee la enfermedad de otro como quien rastrea las cicatrices propias” (“Guía para”). Acerca del valor terapéutico de la lectura ante la adversidad se expresa

también Rosa Montero en el prefacio de su libro “El amor de mi vida” (2011). En sus páginas la escritora española reflexiona sobre el efecto curativo que ejerce la literatura en el espíritu humano, antídoto contra el duelo que Neuman también aplica sobre el personaje de Elena para salvaguardar su estado anímico.

Como se deduce del título de esta novela, el lector aprecia una barrera comunicativa entre los personajes, que deriva en la búsqueda de una serie de recursos externos que les ayuden a expresar sus pensamientos, de aquí que la literatura se convierte en interlocutor principal de los pensamientos de Elena: “los libros me hablan más de lo que nos hablamos” (*Hablar* 96). A través de su personaje, Neuman crea una antología literaria del dolor y de la enfermedad, en la que se refleja más el estado anímico por el que está pasando el personaje que la cita literaria en sí misma. Así consigue crear un corpus con citas que subraya en los libros que lee.

De un diario de Juan Gracia Armendáriz: “La enfermedad, como la escritura, llega impuesta —subrayo en el diario— de ahí que los escritores se sienten incómodos al ser preguntados por su condición. [...] Sin embargo, si son preguntados por sus técnicas favoritas o por sus autores más amados, los escritores hablarán sin parar, igual que los enfermos se vuelven especialmente locuaces cuando nos interesamos por sus dolencias” (Neuman, *Hablar* 25). Otra recabada en la lectura de un ensayo que escribió Virginia Woolf sobre su propia enfermedad: “La descripción de la enfermedad en literatura es obstaculizada por la pobreza del propio idioma. El inglés que es capaz de expresar los pensamientos de Hamlet o la tragedia de Lear... apenas tiene palabras para describir el escalofrío y el dolor de cabeza. El idioma ha crecido en una sola dirección” (94). O esta de Javier Marías: “Es la idea que se suele tener [...] que lo que ha pasado debe dolernos menos que lo que está pasando, o que las cosas son más llevaderas cuando han terminado. [...] Eso equivale a creer que alguien muerto es menos grave que alguien que se está muriendo” (135). Estas tres citas constituyen solo algunos ejemplos del surtido grupo de novelistas, ensayistas, cuentistas, e incluso directores de cine, cuyo testimonio sobre la muerte o la enfermedad, encontramos en esta novela.

Esta amplísima lista de lecturas puede ser interpretada como el resultado de un concienzudo esfuerzo por parte del autor de conocer el género y dejar constancia de ello o bien como un excesivo afán de erudición. Es, sin embargo, Elena quien dota al lector de una respuesta sobre la elección de este diverso grupo de literatos: “Me pregunto si, quizá sin darnos cuenta, vamos buscando los libros que necesitamos leer. O si los propios libros, que son seres inteligentes, detectan a sus lectores y se hacen notar” (56). De cualquier modo, su búsqueda de consuelo no se limita a su librero privado, también se encuentran en Facebook, Twitter, YouTube, Wikipedia, o en una pantalla de móvil como se muestra en un frecuente intercambio de mensajes de texto entre madre e hijo:

Mamá escribe al teléfono de Papá:

Mi precioso cómo va todo por ahí? Estás contento? Mami ha hecho una tarta de chocolate estos días, así practico para cuando vuelvas! Papi conduce mucho? Por favor fijate que descanse. Te adoro mi sol.

Contesto:

hla ma toi bn tol dia n krtra spro q pdro dsknse de nxe! tu sbs d q mark eran ls rlogs d pa? xfa wardm xoko mxos bss txamos d mnos. (77-78)

Conversación que a su vez muestra la evolución hacia una escritura cargada de abreviaturas y representativa del impacto de la tecnología en la escritura de los más jóvenes.

Tras un amplio párrafo en el que se narra cómo Elena teclea la palabra “ayuda” en su computadora, y como esta búsqueda se expande en múltiples respuestas que llevan al personaje a la confusión, Elena expresa su frustración con el siguiente comentario: “No navego. Naufrago” (98). Frase lapidaria que clausura el análisis que apunta a sexo y literatura como mecanismos de resistencia que oscilan entre vida y muerte para dar cabida al tratamiento de la enfermedad desde la perspectiva del enfermo, Mario, y del viaje.

Al igual que ocurre con otros de sus colegas de profesión, Neuman se mueve entre dos mundos geográficamente separados. En su caso entre España y su Argentina natal.⁵ Este motivo junto a otras constantes como el cosmopolitismo, el viaje y el desplazamiento se reflejan en su obra, motivo que ha dado lugar a que la crítica internacional le considere como un referente de la literatura trasatlántica actual.⁶

El viaje ejerce frecuentemente de sostén material de la narrativa cosmopolita, “pero el viaje cosmopolita no es la única tradición que en la América Latina ha dado cuenta de los desplazamientos de los viajes literarios. Hay una tradición paralela y menos conocida que es la del viaje regional” (Gutierrez Mouat 122) y a esta cabe añadir la del viaje interno. *Hablar solos* es contemporánea de otros

5 En las entrevistas realizadas a Andrés Neuman casi siempre aparece una pregunta relacionada con su identidad. El autor, de padres argentinos y músicos de profesión, nació y vivió en su país natal hasta los catorce años, edad con la que se desplazó junto a sus progenitores a Granada (España), ciudad en la que todavía reside. La respuesta del autor: “Mi inconsciente es irremediablemente argentino: mi educación sentimental y familiar es argentina. Pero mi formación académica, mi vida literaria y mi presente pertenecen a España. ¡Cómo quiere que me aclare!” (“El escritor”).

6 Sus intentos de derribar fronteras y unir diferentes segmentos de la literatura en español se constatan a través de su implicación en diversas labores, como son: la participación y edición de antologías del nuevo cuento español a través de las cinco entregas de *Pequeñas resistencias. Antología del nuevo cuento español* (2001-2010), la experimentación lingüística en la creación de nuevos aforismos, la difusión de ideas acerca de diversos géneros literarios a través de su blog *microrréplicas*, su colaboración en la presentación de varias obras de colegas hispanoamericanos en España, y otras funciones y colaboraciones que ayudan al fomento y creación de vínculos culturales y literarios entre ambas orillas del Atlántico.

road novels,⁷ pero muy contrariamente a otras novelas de viajes se centra en el presente de los tres protagonistas de su novela, y escapa de cualquier atisbo de inmersión en el mundo que les rodea, al igual que hace Roncagliolo en su novela *Pudor* (2004), en la que su autor reconoce haber obviado cualquier alusión sociopolítica porque “incorporar el contexto social habría desplazado demasiado el centro de acción” (“Manifestaciones” 239). En *Hablar solos* el autor se ciñe a explotar el subgénero del *road trip* para proveer al lector, a través del texto, de un tercer mecanismo de resistencia a la hora de tratar los ya consabidos temas de la enfermedad y la muerte.

La idea de desplazarse es utilizada como última tentativa de escapar de un destino seguro, la muerte, algo que encaja dentro del discurso de Shari Roberts en su artículo “Western Meets Eastwood: Genre and Gender on the Road” (1997), en el que se afirma la siguiente consigna: “Road narratives are constituted by a search for life, the characters running from death which always threatens at either end of the road” (55). Comentario del que se desprende la conexión entre el *road trip* y la huida como método de evacuación, en este caso concreto de la difícil realidad que supone morir, pero también como explica Aldecoa del sentimiento de culpabilidad que experimenta el enfermo: “Un sentimiento de fracaso, de fallo, de inferioridad nos invade cuando nos sentimos enfermos. Al sentimiento de culpa se une el sentimiento de castigo” (21). Sentimiento que Mario sufre a través de los remordimientos que le causa el declive que sufre su matrimonio.

Tan marcado es el distanciamiento que el enfermo traza con su realidad que incluso durante los días que dura el viaje, la comunicación entre los pasajeros del camión y Elena se reduce al intercambio de mensajes de texto entre Lito, que ejerce de portavoz del camión, y Elena: “Están bien. O eso me dicen. Al menos han tenido el tacto de mandarme dos mensajes” (23). Bajo la frialdad del texto telefónico se intenta eludir cualquier tipo de referencia directa o indirecta a la enfermedad.

La voz de Mario, recogida en una grabación, comienza dubitativa, en un tono de disculpa, ya que cuestiona la moralidad de ocultar a su hijo su enfermedad. También aprovecha para mencionar cómo surgió la idea de realizar este viaje: “Tuve que hacerlo así... tenía que fabricarte este recuerdo” (38); y lo reacia que era Elena por miedo a que a Mario le fallaran las fuerzas durante el trayecto. La grabación ayuda al lector a comprender el sentido del último viaje, mediante el cual el enfermo intenta convencerse a

7 Algunos de estos títulos son *Yerba americana* (2008) del mexicano Pablo Soler Frost, *JFK* (2012) del peruano Sergio Galarza y *Blue Label/Etiqueta Azul* (2010) del venezolano Eduardo Sánchez Rugeles, por lo que se aprecia la buena salud de la que disfruta este subgénero literario en el panorama hispanoamericano actual. Pero a diferencia de estas otras obras Neuman no sigue la consigna que según Paul Fussell es referente en este subgénero literario al aludir a la importancia de: “literary validity by constant reference to actuality” (203).

sí mismo y también a los demás de que todavía es capaz de realizar ciertas empresas, e igualmente es un legado para su hijo, mediante el que intenta acelerar una serie de experiencias entre padre e hijo que sabe que no podrá cumplimentar a su debido tiempo.

Para reforzar el dramatismo de la enfermedad, el autor elude cualquier tipo de referencia espaciotemporal en el texto. Un recurso que previamente Ignacio Padilla planteó bajo el nombre de “cronotopo 0” y que supone la relegación del marco espaciotemporal a un lugar prácticamente invisible en el texto o a su desaparición total.⁸ Esta huida llega a crear un imaginario mapa por el que avanzan padre e hijo. Se trata de ese viaje literario al que Neuman recurre en forma de *road book*, al más puro estilo de Tobias Wolff, con la connotación de que en este caso se trata del viaje de un enfermo antes de la muerte.

Un acercamiento interesante al concepto del viaje y del movimiento en la novela aparece desarrollado por Marc Augé en su ensayo *De los lugares a los no lugares. Una antropología de la sobremodernidad* (1992). En este ensayo Augé plantea la idea fundamental de que el automóvil en movimiento es convertido en un espacio figurativo, desde el que el escritor, como si de un fotógrafo se tratase, retrata unos espacios que se asemejan a instantáneas sacadas con una polaroid de cronotopos tan significativos del cine, la música, la escritura y las artes plásticas del *road trip* como: polvorientas carreteras, solitarias gasolineras, decrépitos moteles, o destartalados restaurantes donde no para de bullir café (48). Todos ellos espacios cargados de ambigüedad que parecen sacados de un cuadro de Edward Hopper. Así pues, Mario se contraría por el malestar que le obliga a pasar la noche con Lito en un burdel de carretera, mientras que para Lito, este inesperado evento constituye una apasionante aventura. Neuman tiene pues la habilidad de tornar la simpleza de estos espacios de carretera en un lúgubre escenario de sucesos cotidianos, en lo que Marc Augé denomina como “paradoja del no lugar” (58).

La primera noción que debe de considerarse en un viaje según Augé es el itinerario, al que interpreta como el lugar o los lugares, donde se ejecuta un doble desplazamiento: el físico, pero paralelamente, también, el del viaje interior. Durante este itinerario los ojos del viajero captan paisajes de los

8 Un concepto que según Manrique Sabogal “es el no lugar al que ha llegado la novela hispanohablante del siglo XXI, poblado de voces polifónicas nacidas del mestizaje genético, cultural y literario de todos los tiempos y lugares con vocación global y sin prejuicios ni miedos de ninguna naturaleza” (“La novela en español”). Acerca de este recurso narrativo también utilizado en algunas de sus novelas, se reafirma Roncagliolo: “Trato de que sean historias que ocurran en cualquier parte. Creo que lo universal está en lo particular en una historia, que los pequeños detalles más íntimos son los elementos esenciales de cualquier trama [...]. Creo que tiene que ver con que la historia exigía ocurrir en lugares pequeños, en los interiores personales y afectivos de los personajes. Incorporar el contexto social habría desplazado demasiado el centro de acción” (“Manifestaciones” 238-9).

cuales no se aprecia nada excepcional sino vistas parciales, aquellas instantáneas de polaroid mencionadas anteriormente. Sin embargo, en el viaje interior, estas imágenes son procesadas por el subconsciente del viajero y tal y como explica Augé: “sumadas y mezcladas en su memoria y, literalmente, recompuestas en el relato que hace de ellas o en el encadenamiento de las diapositivas que, a la vuelta, comenta obligatoriamente en su entorno” (90). En el caso concreto de esta novela, el autor ha trazado un variado y nada convencional recorrido sobre el que avanza un camión a lo largo de un original itinerario imaginario creado por el intento de Neuman de inventarse una serie de poblaciones cuyos nombres combinan nombres de la geografía literaria española y latinoamericana, lo que puede interpretarse bien como un guiño lúdico a la identidad de Neuman o como un homenaje a diferentes lugares icónicos de la literatura hispanoamericana. Así el camión, al que se ha humanizado dotándole del nombre de Pedro, avanza por ciudades que mezclan nombres de ambos lados del Atlántico, resultando una serie de topónimos híbridos que desenmascaran a Neuman: Comala de la Vega, Fuentevaca, Tucumancha, Veracruz de los Aros, Sierra Juárez, Puerto del Este, o Pampatoro.⁹ Pero, paralelamente a este ficticio itinerario, Mario experimenta un recorrido imaginario en el que se remonta a su juventud y durante el que repasa algunos de los momentos más importantes de su existencia. Se trata de una serie de regresiones o analepsis que ayudan al lector a conocer un poco más al personaje, y a su vez a conectar con la idea tan extendida de que la memoria del enfermo agonizante concibe una serie de *flashbacks* que resumen su existencia.

El lector puede entender este viaje como la última oportunidad de Mario de pasar tiempo con su hijo, pero también puede ser comprendida como una válvula de escape que le ayuda a salir del encierro que constituye la enfermedad. Sontag describe el cáncer como una enfermedad del cuerpo y Butler afirma que: “El cuerpo tiene una dimensión inevitablemente pública” (52), que, por lo tanto, se convierte en la prisión del enfermo como también lo será su cama, el sanatorio, la clínica o el hospital.

El viaje representa, por lo tanto, y aunque de manera provisional, una ruptura con ese encarcelamiento. Se trata de retrasar lo inevitable. Con relación a esta afirmación de Sontag, su hijo, David Rieff, en un escrito realizado sobre la relación establecida entre su madre y una inevitable muerte mediada por el pánico a morir, narra como una debilitada Sontag

9 A su vez estas poblaciones de lúdicos nombres podrían ser interpretadas, tal y como ya se ha dicho, como un homenaje del autor a la literatura de los dos países que más le han marcado como escritor y como persona, así si diseccionamos estos topónimos encontramos menciones a la obra de Juan Rulfo en *Pedro Páramo* (Comala), *Fuenteovejuna* de Lope de Vega (Fuentevaca), *Volverás a Región* de Juan Benet (Región), junto a regiones geográficas y ciudades tanto argentinas como españolas.

de setenta y un años se enfrentaba contra su tercer cáncer en 1998 y ya postrada en la cama pensaba en lo que haría cuando superara la enfermedad. Su viaje interior desde su lecho de muerte se aferraba a un viaje en el que no consideraba los efectos de la enfermedad, sino un hipotético futuro que nunca llegó. Con este ejemplo observamos el valor del “viaje” en el submundo del enfermo, bien se trate del viaje físico o del psicológico. Con esta idea del viaje del subconsciente conecta Neuman: “En todo caso, viajar es mucho más que trasladarse: me parece más bien una actitud de vida. Una predisposición a explorar el entorno. Y para eso, como bien nos contó Xavier de Maistre, no hace falta salir de nuestra habitación. ¿Cuándo se acaba el viaje? Mientras alguien tenga memoria de algo, tal cosa no me parece posible” (“Un puente”). Resulta interesante este concepto de viaje del subconsciente e igualmente la conexión que podemos entablar entre el concepto de cuerpo enfermo como prisión y la aseveración de Ariès cuando dice: “Uno muere en el hospital porque los médicos no han logrado curarlo. Se va o se irá al hospital ya no para curarse, sino precisamente para morir” (85).

Este análisis literario ahonda en los temas de la enfermedad y la muerte a través de los dispositivos de resistencia activados por la maquinaria narrativa de Neuman en esta novela. La escasez descriptiva de esta obra hace que sea percibida por el lector de Neuman como un interludio entre sus novelas anteriores y sus cuentos y poesías. Desde una perspectiva formal dice Daniel Noemí: “la ausencia de descripciones, la acción ininterrumpida y acelerada, una prosa paratáctica, diálogos breves, son aspectos que contribuyen a una mayor ‘velocidad’ [del texto]” (86). Ciertamente, cuando hablamos de velocidad nos referimos a un modo de plantear tiempos y espacios, no solo en su elaboración narrativa técnica sino también en la manera representativa o en su ausencia. *Hablar solos* se caracteriza por la búsqueda de la neutralidad, al no reflejar en sus páginas ningún evento histórico, político ni de ninguna otra lid. El lector solo aprecia el transcurrir del tiempo con el desarrollo de la enfermedad de Mario, y tampoco hay constancia de ningún espacio real a lo largo de la novela, la cual puede ser emplazada en casi cualquier lugar. Ni tan siquiera el habla de los personajes traiciona al escritor; no existe la aparición de variaciones dialectales, no hay voseo, ni ninguna otra alteración del idioma. En respuesta a la tendencia lingüística surgida que oscila entre la hibridación del lenguaje y la asimilación de vocablos y giros lingüísticos españoles utilizados por algunos escritores hispanoamericanos, surge otra tendencia, la de un lenguaje neutro que facilita la lectura del lector de diferentes mercados en lengua española. Tal es así en esta novela, que incluso los gustos literarios de Elena son completamente universales. Todo ello con la finalidad de

preservar la máxima de que la enfermedad sea el centro de la novela, y que su lectura sea accesible a un lector internacional.¹⁰

A su vez esta lectura de *Hablar solos* apunta muchos de los rasgos estilísticos y temáticos que mejor describen el momento actual de la narrativa hispanoamericana: la evolución del modelo de novela total hacia *micromundos* más personales; la internacionalización de espacios marcadamente urbanos, en el caso de esta novela, *no espacios* de ficción; la aparición de referentes culturales actuales como son la música, el cine, la tecnología, y el comic; una narrativa políticamente poco comprometida; la continua evolución del lenguaje bien mediante su hibridación o su neutralización; la presencia constante de recursos metaliterarios; y la celeridad de la narración junto a la brevedad del texto. Todos ellos, rasgos asimilados a un contexto literario muy influenciado por la globalización, los avances tecnológicos y las redes sociales; y con un intrínseco “neoindividualismo” que según el filósofo francés Lipovetsky “supone el desgajamiento de las normas y los comportamientos tradicionales, el derrumbe de las ideologías revolucionarias y nacionalistas” (“Espacio privado”), y que rompe con las tendencias experimentadas a lo largo del siglo anterior. Según Winston Manrique Sabogal este colectivo de escritores “avanza sin miedo. Sin prejuicios. Sin presiones. Explorando. Libres. Inaugurando un nuevo tiempo” (“América Latina”). Mientras que Sébastien Charles añade al respecto: “Los individuos hipermodernos están a la vez más informados y más desestructurados, son más adultos y más inestables, están menos ideologizados y son más deudores de las modas, son más abiertos y más influenciables, más críticos y más superficiales, más escépticos y menos profundos” (28-29). Dentro de la heterogeneidad de esta literatura crece la narrativa de Neuman junto a la de otros autores cuyo nombre suena cada vez más alto en el panorama literario hispanoparlante, como Roncagliolo, Halfon, Alejandro Zambra, Guadalupe Nettel, Juan Gabriel Vásquez, o Patricio Pron.

10 En ocasiones esta narrativa desplazada, no olvidemos el origen argentino del autor; se aproxima a la producción literaria española y en otras se ciñe a un modelo de literatura neutra, desubicada, alejada tanto de sus orígenes como de su nuevo espacio: “Los “cronotopos 0” y los escenarios internacionales por los que se mueven los personajes [...] son mucho más que una elección meramente estética o, quizá mejor decir, que constituyen una elección estética perfectamente acoplada a los rumbos políticos y económicos del periodo: una imagen normalizada de lo latinoamericano en cuanto inscrita en los cauces de la cultura global. De ahí que recrear la realidad autóctona sea una opción para muchos rechazable” (Becerra 255). Es por ello que en ocasiones la tendencia es a recurrir a la utilización de un lenguaje neutro, también denominado blanco. Un uso del lenguaje que no destaque, para facilitar su ubicación en el mercado, una cadencia a la que cabe añadir la negación del espacio, buscando relatos cuya ubicación espaciotemporal sea irrelevante y pueda ceñirse a un mundo constituido por el “no lugar”.

Obras citadas

- Aldecoa, Josefina. “Convalecencia y creación”. *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*. Madrid: Taurus, 2001. 19-30. Impreso.
- Ariès, Philippe. *Historia de la muerte en Occidente*. Barcelona: El acantilado, 2000. Impreso.
- Augé, Marc. *De los lugares a los no lugares. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1998. Impreso.
- Bas, Borja. “Guía para acompañar al moribundo”. *El País*. 15 oct 2012. Web. 21 nov 2015.
- Bataille, George. *La littérature et le mal*. París: Gallimard, 1952. Impreso.
- Becerra, Eduardo. “De la abundancia a la escasez: distopías latinoamericanas del siglo XXI”. *Cuadernos de Literatura* 20.40 (2016): 250-63. Web.
- Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004. Impreso.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006. Impreso.
- Constaín, Juan Esteban. “El argentino Andrés Neuman presenta en Bogotá su última novela *Hablar solos*”. *El País*. 2 nov 2012. Web.
- Freud, Sigmund. “Duelo y melancolía”. *Obras completas*, Vol. 14. Buenos Aires: Amorrortu, 1996. Impreso.
- Fussell, Paul. *Abroad: British Literary Traveling between the Wars*. Oxford: Oxford UP, 1980. Impreso.
- Gutiérrez Mourat, Ricardo. “Cosmopolitismo y Latinoamericanismo: Nuevas propuestas para los estudios literarios”. *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. Ed. Julio Ortega. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2010. 103-128. Impreso.
- Halfon, Eduardo. *Monasterio*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2014. Impreso.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2013. Impreso.
- Lipovetsky, Gilles y Charles, Sébastien. *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama, 2014. Impreso.
- Major, Aurelio, and Miles, Valerie. Prólogo. *Los mejores narradores en español*. Ed. John Freeman. Número especial. *Granta* 113 (2010): 7-10. Impreso.
- Maltz, Tatiana y Hernán. “Tratando de vivir: cuerpos que resisten, cuerpos que enferman. A propósito de *Hablar solos*, de Andrés Neuman”. *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. 2013. Web.
- Manrique Sabogal, Winston. “América Latina pasa página”. *El País*. 24 mayo 2008. Web.
- . “La novela en español del siglo XXI”. *El País*. 24 mar 2014. Web.
- Montero, Rosa. *El amor de mi vida*. Madrid: Punto de lectura, 2012. Impreso.
- Neuman, Andrés. Entrevista de Julia Escobar. “Andrés Neuman: Hablar solos”. *Casa América*. 18 oct 2012. Web.
- . *Hablar solos*. Madrid: Punto de lectura, 2013. Impreso.
- . Entrevista de Daniel Mordzinski. “Un Puente es un milagro que asume su fracaso”. *Fahrenheit 451*. Web.
- . “Writing with Two Passports”. *World Literature Today* 88, 3-4 (2014): 90-96. Web.

- Noemí, Daniel. "Y después de lo post, ¿qué? Narrativa latinoamericana hoy". *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Iberoamericana, 2008. Impreso. 83-98.
- Paz Soldán, Edmundo, Santiago Roncagliolo, Santiago Vaquera y Natalia Navarro-Albadalejo. "Entrevista: Manifestaciones del nacionalismo y la globalización en la literatura contemporánea: En diálogo con Santiago Roncagliolo, Edmundo Paz Soldán y Santiago Vaquera". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 10 (2006): 231-50. Web.
- Rieff, David. "Why I Had to Lie to My Dying Mother". *The Guardian*. 18 may 2008. Web.
- Roberts, Shari. "Western Meets Eastwood: Genre and Gender on the Road". *The Road Movie Book*. Eds. Stevan Cohan and Ina Rae Hark. Londres: Routledge, 1997. 45-69. Impreso.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996. Web.