

*Cuadernos
de narrativa*

Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.)

Andrés
Neuman

Universidad
de Neuchâtel **unine**


ARCO/LIBROS, S. L.

CUADERNOS DE NARRATIVA

Dirección: Irene Andres-Suárez

Consejo Asesor: GERMÁN GULLÓN (Univ. de Amsterdam)
LUIS LÓPEZ MOLINA (Univ. de Ginebra)
JOSÉ LUIS MARTÍN NOGALES (Univ. de Pamplona)
GONZALO NAVAJAS (Univ. de California, Irvine)
SANTOS SANZ VILLANUEVA (Univ. Complutense de Madrid)
FERNANDO VALLS (Univ. Autónoma de Barcelona)
DARÍO VILLANUEVA (Univ. de Santiago de Compostela)

Editores: IRENE ANDRES-SUÁREZ
ANTONIO RIVAS

Foto de contraportada: *Andrés Neuman* (© Magdalena Siedlecki).

© 2014 by Universidad de Neuchâtel
Espace Louis-Agassiz 1
CH-2000 Neuchâtel (Suiza).
© 2014 by ARCO/LIBROS, S. L.
Juan Bautista de Toledo, 28. 28002 Madrid.

ISBN: 978-84-7635-894-8
Depósito Legal: M-33.221-2014
Printed in Spain - Impreso por Cimapress, S. L. (Madrid)

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
Presentación	7
ANDRÉS NEUMAN, <i>Identidad de mano</i>	11
FRANCISCA NOGUEROL, <i>Los poros del sentido: Andrés Neuman, una poética del intersticio</i>	23
ÁNGEL BASANTA, <i>Trayectoria novelística (en marcha) de Andrés Neuman</i>	59
ANTONIO RIVAS, <i>Construyendo la historia nacional: Una vez Argentina, de Andrés Neuman</i>	83
FERNANDO VALLS, <i>La manivela de los sueños o El viajero del siglo, de Andrés Neuman</i>	97
IRENE ANDRES-SUÁREZ, <i>La trayectoria cuentística de Andrés Neuman</i>	137
ÁLVARO SALVADOR, <i>La música sagrada</i>	167
ÁNGEL ESTEBAN, <i>Andrés al otro lado: música en la poesía</i>	177
LETICIA BUSTAMANTE VALBUENA, <i>Resistencia y triunfo del nuevo cuento español: dos Antologías de Andrés Neuman</i>	195
JULIA GONZÁLEZ DE CANALES, <i>De decálogos y provocaciones</i>	221
BASILIO PUJANTE CASCALES, <i>La escritura diarística de Andrés Neuman</i> ..	231
ANA SOFIA MARQUES VIANA FERREIRA, <i>Bibliografía de Andrés Neuman</i> ..	243

LOS POROS DEL SENTIDO:
ANDRÉS NEUMAN, UNA POÉTICA DEL INTERSTICIO

FRANCISCA NOGUEROL
Universidad de Salamanca

El poeta es un cultivador de grietas.
Fracturar la realidad aparente o esperar que se agriete,
para captar lo que está más allá del simulacro.
Roberto Juarroz, *Poesía y realidad*

¿Por qué el mundo no estaría también a priori
en el ser-entre, en el ser-en-medio y en el ser contra?
Jean-Luc Nancy, *El sentido del mundo*

INTRODUCCIÓN

Señala Andrés Neuman que “un escritor vale lo que lee y escribe. Su crítico, aquello en que se fija”.¹ En las siguientes páginas, espero cumplir con el empeño de atender debidamente a los rasgos que definen su creación, aun a sabiendas de que, como declara él mismo en uno de sus aforismos, “todo resumen es una exageración”.²

El asunto se vuelve más complicado, además, si tenemos en cuenta que hablamos de un autor que impone a su obra un autodesafío y experimentación continuos, hecho que lo ha llevado a incursionar en la poesía –desde los sonetos al *haiku*, pasando por las series líricas–; el aforismo –que en Neuman puede aparecer como frase poética y gnómica, reflexión meta-

¹ En “Tenían veinte años y sabían más que muchos (1)”, microrréplica colgada en <<http://andresneuman.blogspot.com.es>> el 9 de enero de 2012. A partir de ahora, me referiré a estos textos aparecidos en el blog del autor facilitando su título y la fecha en que fueron colgados.

² *El equilibrista*, Barcelona, Acanalado, 2005, p. 130.

literaria, paradoja o epigrama–; el microrrelato y el cuento –a los que somete a continua experimentación–; la novela –recordemos, por ejemplo, cómo *El viajero del siglo* es a la vez novela gótica, de ideas, sentimental y hasta de misterio, discurriendo por variados cauces como el del relato epistolar–; el blog –a partir de la microrréplica, entrada de poco más de 100 palabras–; o, finalmente, el dietario, la entrada heterodoxa de diccionario, el artículo periodístico o el guion de tiras cómicas.

Si a esto le sumamos un trabajo continuo, que le llevó a pergeñar el aforismo “la disciplina es una estética” (*El equilibrista*, p. 112) y en el que la reflexión teórica desempeña un papel fundamental,³ asumimos estar frente a un verdadero “enfermo de literatura”; o más bien, de acuerdo con el vitalismo que lo caracteriza y con su rechazo a la erudición mal entendida, con un amante incondicional de la misma, que vive como escribe, y al que hay que acercarse, siempre, con el lápiz en la mano, pues la suya es una obra paladeable “como si, dentro de un minuto, nos fueran a apagar la luz” (*El equilibrista*, p. 102).

Resulta peligroso definir a un autor alérgico a los maniqueísmos de cualquier tipo, por lo que encontramos la clave de su poética, precisamente, en su capacidad para situarse en el “entre”. Este hecho explica el título de la presente reflexión, tomado en su primera parte de un verso del poema “La lengua balbuceante”, y que define como pocos la importancia de los matices característica de su obra:

Hay cien caminos para ir al gris.
Mezclas entre alumbrar y oscurecer.
Hay grados de quietud en la quietud,
ondulaciones en las líneas rectas,
incontables maneras de estar solos (...)
Todavía no sé qué nombre darle
al deseo de carne pensativa,
a la risa brotando del dolor (...)
Me faltan los milímetros en tránsito.
Tengo a medias los poros del sentido.
Para eso sucede la poesía,

³ Recordemos las frecuentes codas a sus libros en forma de dodecálogos, ensayos y apéndices para curiosos, sus frecuentes textos metaliterarios o sus textos de homenaje a otros autores.

esa lengua esquimal que balbucea
los matices del blanco,
temperaturas ínfimas.⁴

De ahí que podamos hablar de una poética del “intersticio”, definido por el *Diccionario de la Real Academia Española* como “hendidura o espacio, por lo común pequeño, que media entre dos cuerpos o entre dos partes de un mismo cuerpo”, y, asimismo, como “intervalo (espacio o distancia entre dos tiempos o dos lugares)”. Y es que Neuman se muestra especialista en observar la huella como “trastorno del mundo”,⁵ esa “entridad” surgida como neologismo a partir de la sustantivación a la que sometió Martin Heidegger la preposición “entre” (*Zwischenheit*), y por la que el alemán atendió, igualmente, a las nociones de “pliegue” y “umbral”.

Siguiendo esta línea, la huidiza noción ha sido abordada por pensadores como Gilles Deleuze (“la lógica del Y”, el “medio” y el “intermezzo”), Jacques Derrida (el “himen” y el “entre”), Michel Foucault (el “intersticio”), Maurice Blanchot (el “entredos”, el “tercer género”), el ya citado Lévinas (el “intervalo”), Hans Georg Gadamer (quien preconizó el “inter” como verdadero lugar de la hermenéutica), Peter Sloterdijk (el “ser-contenidos-en-un-entre”), Maurice Merleau-Ponty (el “trasfondo intersticial”), Paul Ricoeur (lo “liminar”), Eugenio Trías (la “lógica del límite”), Jacques Rancière (el “estar-entre”), Ernst Bloch (con su defensa de una historia de las “entre-verdades”) y, finalmente, William Desmond, quien en *Being and the Between* acuña la idea del sentido del ser como “metaxológico” o, lo que es lo mismo, situado en un territorio liminal entre los estados de conciencia.⁶

⁴ *Década (poesía 1997-2007)*, Barcelona, Acanalado, 2008, p. 135. Citaremos toda la producción poética del autor en solitario a partir de este volumen, que reúne las colecciones *Métodos de la noche* (1997-1998), *El tobogán* (1998-2001), *Mística abajo* (2001-2007), las series poéticas *El jugador de billar* (1998-1999), *La canción del antílope* (1999-2000), *Mundo mar* (2000-2005), *Alguien al otro lado* (2003-2006), los haikus reunidos en *Gotas negras* (2000-2003) y *Gotas de sal* (2004-2005), y, en fin, los *Sonetos del extraño* (1997-2006).

⁵ Recordemos cómo, para Emmanuel Lévinas, “la trace authentique (...) dérange l’ordre du monde”, *En découvrant l’existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 1982, p. 200.

⁶ Iván Flores Arancibia desarrolla esta idea y la amplía a otros autores en su espléndida ponencia “Pensar el *entre*, contribuciones para una crítica de la razón

Así, el término “intersticio” asume tanto un valor espacial como temporal, en el que pueden integrarse rasgos definitivos de la poética que analizamos como los resumidos en un parpadeo, los reflejos tornasolados de un jarrón, el movimiento nervioso de un abanico o una puerta entornada.⁷ Ya lo señaló el mismo Neuman al definir su labor en “Emoción bisturí” –“asomarse a los pliegues y volverse/cómplice del asunto” (*Década*, p. 143)– y se manifiesta de nuevo en la entrada “casi”, integrada en su peculiar diccionario *Barbarismos* (2014), donde leemos: “casi. Medida exacta de casi todas las cosas”.⁸

Asumiendo esta clave como núcleo analítico, nos adentraremos en su universo a partir de tres grandes bloques –“detalles”, “instantes” y “pasajes”–, que nos permitirán apreciar la profunda coherencia de este proyecto literario.

1. DETALLES

Definido en *Barbarismos* como “materia prima del recuerdo” (p. 31), el detalle resulta consustancial a esta escritura desde las esquinas. Ya en el temprano “Testamento de Narciso”, incluido en *El que espera* (2000), Neuman defiende el reflejo de lo superfluo en la trama de un relato: “Sin embargo hay cosas que, modestamente, no debieran omitirse al contar una historia; cosas que, por no ser esenciales, suelen cambiar el final de una historia, y a veces el principio”.⁹ Abunda en esta idea en su segundo dodecalogo acerca del cuento, integrado en *Alumbramiento* (2006):

III. En la extraña casa del cuento los detalles son los pilares y el asunto principal, el tejado.

V. Unidad de efecto no significa que todos los elementos del relato

intersticial”, disponible en <<http://congresos.um.es/filosofiajoven/filosofiajoven2010/paper/viewFile/7931/7631>> (12/05/2013).

⁷ En “La estancia y los traslados” leemos los versos: “yo prefiero mil veces, me susurra / una puerta entornada que un castillo” (*Década*, op. cit., p. 170). Recordemos, en este sentido, cómo para Heidegger “el Umbral (‘Schwelle’) sostiene el Entre (‘Zwischen’) donde se sitúa la pregunta filosófica” (*De camino al habla*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, p. 56).

⁸ *Barbarismos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2014, p. 25.

⁹ *El que espera*, Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 24-25.

deban converger en el mismo punto. Distraer: organizar la atención.

X. Adentrarse en lo exterior. Las descripciones no son desvíos, sino atajos.¹⁰

Este hecho explica la distancia estética del autor con cierta escritura contemporánea definida por el maximalismo estilístico –James Wood la calificó de “realismo histórico”–,¹¹ en la que se dan la mano la hipérbole y los exabruptos y que, de acuerdo con su abuso de las escenas más violentas o chocantes, termina por anestesiar –voluntariamente– la sensibilidad del lector. Frente a esta concepción “delirante” de la literatura, leemos en *El equilibrista*: “La narrativa es un arte visual de segundo grado: el filtro de su ojo no es una cámara, sino una conciencia” (*El equilibrista*, p. 106).

Así, algunos poemas rechazan la visión de una totalidad uniformadora, a la que podemos llegar con aparatos como la televisión:

TELEVISIÓN

¿De qué lado del mundo quedamos al mirar?
¿Cuánto tienen de casa las imágenes
y cuánto nos exilian? (...)
En el mundo al alcance de la mano
un enroque veloz nos escatima
el tembloroso tacto ocasional
por un resbaladizo verlo todo (*Década*, p. 149).

... mientras el dietario *Cómo viajar sin ver* (2010) defiende la estética “de pedacería”:

(...) Renunciaría entonces al afán de recrear totalidades, dar la impresión de un conjunto. Asumiría los pedazos. Admitiría que viajar se compone sobre todo de no ver. Que la vida es un fragmento, y ni siquiera ella conforma una unidad. Lo único que tenemos es un resquicio de atención. Una mínima esquina del acontecimiento. Nos lo jugamos todo, nuestro pobre conocimiento del mundo, en un parpadeo.¹²

¹⁰ *Alumbramiento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 165-166.

¹¹ En “Human, All Too Inhuman. *White Teeth*, by Zadie Smith”, <<http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/human-all-too-inhuman>>, 24 de julio de 2000 (consultado en mayo de 2014).

¹² *Cómo viajar sin ver (Latinoamérica en tránsito)*, Madrid, Alfaguara, 2010, p. 14.

Este hecho explica que su autor elija una conversación en taxi o la descripción de los visados de entrada a los países para radiografiar los lugares por donde pasa como consecuencia de la enloquecedora gira “alfaguárica” que sirve de base al volumen. Encontramos el mejor ejemplo de este recurso en las desopilantes notas con las que describe las recepciones de los hoteles en los que va pernoctando, de las que ofrezco una pequeña muestra:

Hotel en La Paz:

Clima del hotel: antaño moderno.

Carácter en recepción: elíptico (*Cómo viajar sin ver*, p. 68).

Hotel en Buenos Aires:

Clima del hotel. Minimalismo de techo alto.

Carácter en recepción: vagamente versallesco (*Cómo viajar sin ver*, p. 23).

En Monterrey:

Clima del hotel. Decadencia posrevolucionaria.

Carácter en recepción: enigmático (*Cómo viajar sin ver*, p. 153).

En Ciudad de Guatemala:

Clima del hotel: ostentación herida.

Carácter en recepción: contemplativo (*Cómo viajar sin ver*, p. 160).

En Santo Domingo:

Clima del hotel: Madre Patria con palmeras interiores.

Carácter en recepción: leeentíiiiisimo, caballero (*Cómo viajar sin ver*, p. 198).

La misma atención al detalle presta Lito, el niño protagonista de *Hablar solos* (2012) que, solo en la frase que cierra su intervención en la novela, descubre el viaje con su padre en el camión Peterbilt como su particular “Rosebud”: “De repente me doy cuenta. ¡Peter-bilt!¹³

1.1. Elogio de la percepción: voyeurs y escuchadores

Recordemos la portada de *Alumbramiento*: una chica mira con atención a la cámara con lupa de aumento, imagen que

¹³ *Hablar solos*, Madrid, Alfaguara, 2012, p. 160.

luego repetirá Neuman consigo mismo como sujeto y que concuerda con la abundante presencia de mirones en su obra.¹⁴ De este modo, portar la lupa equivale a prestar atención a lo pequeño, atender a esa miniatura definida agudamente por Gaston Bachelard como una de las moradas de la grandeza:

L'homme à la loupe exprime une grande loi psychologique. Il nous place à un point sensible de l'objectivité, au moment où il faut accueillir le détail inaperçu et le dominer. La loupe conditionne, dans cette expérience, une entrée dans le monde. (...) L'homme à la loupe prend le monde comme une nouveauté. S'il nous faisait confidence de ses découvertes vécues, il nous donnerait des documents de phénoménologie pure, où la découverte du monde, où l'entrée dans le monde, serait plus qu'un mot usé, plus qu'un mot terni par son usage philosophique si fréquent.¹⁵

Basta con un breve recorrido por la obra que nos convoca en este volumen para constatar hasta qué punto se repite en sus páginas la presencia de *voyeurs*. Sirvan de ejemplo el sujeto que se complace en el espectáculo pornográfico:

NO SÉ POR QUÉ venero la pornografía
esta mansa costumbre del salvajismo ajeno
cada vez que contemplo el placer en los otros
mi parte fugitiva se complace
de amar a quienes no me ven
de espiar al que no soy
de fornicar sin mí
veo películas
perversiones caseras
estoy feliz de estar aquí con nadie.¹⁶

... o el escualido intelectual que intenta concentrarse en la lectura de sonetos ingleses mientras es atraído por los muy reales y cercanos “glúteos de una Afrodita de playa gallega”, dando lugar a una situación repetida en otros textos, por la que la car-

¹⁴ Fotografía tomada por Juan Casamayor, editor de Páginas de Espuma, con motivo de la promoción de *Alumbramiento*. En esta línea se encuentra la definición de “ojo” presente en *Barbarismos*: “punto de fuga del mundo” (p. 83), reforzada por la entrada que merece el adjetivo “visual”: “casi táctil” (p. 114).

¹⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1986, pp. 145-146 (157).

¹⁶ *No sé por qué*, México, Textofilia, 2011, p. 16. Cada poema de la recopilación comienza con la expresión que da título al volumen, lo que da fe de la alergia de Neuman a las seguridades cómodas.

nalidad vence a la metafísica.¹⁷ Así, la Belleza mayúscula celebrada en los poemas resulta ridícula en comparación con la chica de carne y hueso: “Le pasé los ojos por encima –al soneto– y traté de comprender qué era eso de *True Beauty towards Infinity*, sudor jodido” (“Los glúteos de Afrodita”, *El que espera*, p. 84).

El *voyeurismo* se convierte en clave también para la novela *La vida en las ventanas* (2002), protagonizada por un observador constante de las señales de su entorno –reales o virtuales–, y que incluye párrafos tan significativos como el que concluye la obra:

Estoy sentado frente a la ventana de la habitación pequeña. Ya no tengo una piscina que contemplar ni a mi querido jardinero, así que en estos días de junio suelo pasar largos ratos observando las ventanas de los vecinos y las cuerdas de la ropa. (...) Confieso que algunas veces me cuesta apartar la mirada del otro lado y regresar a mis asuntos, a mis propios objetos. Desde aquí, observados con paciencia los detalles más triviales se vuelven un misterio irrepetible, una amenaza. (...)

Como verás, voy del patio interior a la pantalla, de las ventanas vecinas a los recuadros de colores de mi ordenador. Y así es como transcurre la vida en las ventanas.¹⁸

También encontramos *voyeurismo* en *Hacerse el muerto* (2011). Es el caso del impagable “Monólogo de la mirona” (pp. 93-95) o de “Teoría de las cuerdas” (pp. 117-120), texto que retoma la idea de radiografiar la vida de los vecinos por la ropa colgada en los tendederos, pero que no renuncia –como sugiere el título– a la explicación de visos científicos (lo que explica su dedicatoria al escritor y físico Agustín Fernández Mallo).¹⁹

¹⁷ Encontramos un ejemplo preclaro de este hecho en una de las entradas de “Vidas instantáneas”: “Catedrático en edad experta, lector ávido, políglota, persevera con denuedo en eventual hallazgo de Afrodita, nínfula o similar con la que trascender la mera pernoctación”. “No tardes, nena”, *Hacerse el muerto*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011, p. 78. Las siguientes remisiones a esta obra aparecerán integradas en el texto.

¹⁸ *La vida en las ventanas*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002, pp. 189-192.

¹⁹ No en vano, “observar” es descrito en *Barbarismos* como “acción de desmentir los propios prejuicios” (p. 83).

Pero no solo percibimos por la vista. El oído, definido como “órgano erógeno que se entrega recibiendo”, “diapasón de la prosa” (*Barbarismos*, p. 83), se revela como instrumento fundamental para captar la realidad, hecho relacionado con el papel que ocupa la música en la existencia del autor –por razones biográficas y pasión personal–, y que lo lleva a percibir con especial claridad los matices de la lengua. Como señala a Fernando Valverde en “También leemos con el oído”: “Creo que no solo leemos con los ojos, sino también con el oído. El ritmo de una prosa, la forma en que respira, tiene su compás principal, sus acentos emocionantes, sus síncopas. Muchas veces la música cuenta o sugiere una historia, igual que la literatura propone también un sonido, una melodía”.²⁰

Este hecho explica que escogiera como portada de *El que espera* el cuadro de George Watts “Hope”, glosado en el propio libro de cuentos. En él se representa una figura en tensión, a medio camino entre la tierra y el agua, con los ojos vendados y atenta al sonido que emite la única cuerda de su lira, personificando la frase que sirve de *ritornello* al texto homónimo: “no digáis que escuchando silencio”.²¹

Y es que el artista debe, ante todo, escuchar. Ya lo dice el organillero a Hans en *El viajero del siglo* (2009) –“En el fondo tocar no es importante ¿sabes? Lo importante es escuchar. Si escuchas, siempre hay música. Todos llevamos música”–²² y lo repite el narrador de *Cómo viajar sin ver*: “Uno no viaja mirando, viaja escuchando” (p. 54).

1.2. *La hermosa imperfección*

Uno de los aspectos más originales en la poética de Neuman viene dado por su elogio de la imperfección, por el que parece seguir la consigna foucaultiana de bajar hasta lo que no merece el honor de la idea:

²⁰ Fernando Valverde, “‘También leemos con el oído’. Entrevista con Andrés Neuman”, *El País*, 6 de octubre de 2010, p. 43.

²¹ Véase “Hope (variación sobre un cuadro de George Watts)”, en *El que espera*, *op. cit.*, p. 45.

²² *El viajero del siglo*, Madrid, Alfaguara, 2009, p. 155.

(...) Convertir le platonisme (travail du sérieux), c'est l'incliner à plus de pitié pour le réel, pour le monde et pour le temps. Subvertir le platonisme, c'est le prendre de haut (distance verticale de l'ironie) et le ressaisir dans son origine. Pervertir le platonisme, c'est le filer jusqu'en son extrême détail, c'est descendre (selon la gravitation propre à l'humour) jusqu'à ce cheveu, cette crasse sous l'ongle qui ne méritent point l'honneur d'une idée.²³

Así se aprecia en el poema “Los errores perfectos” –“La simetría: un animal sagrado / que pide ser sacrificado al sol (...). / El ansia por lo exacto / conduce, si es sincera, a lo imperfecto (...). / Generosos errores, necesito / belleza improvisada” (*Década*, p. 137)–; se repite en alguna entrada de sus dodecálogos–“10. Mientras el cuentista perpetra simetrías, sus personajes lo perdonan con sus imperfecciones”– (*Hacerse el muerto*, p. 136)²⁴ y se manifiesta en meditaciones como las pertenecientes a las microrréplicas “Piropo” –“Sí. Me gustan las mujeres guapas que podrían ser feas” (10/12/2010)–, “Feliz fealdad”:

Dice en alguna parte el poeta Gamoneda: “La belleza no es un lugar al que van a parar los cobardes”. La belleza es valiente. Porque lo bello es lo otro, lo feo que salvamos. Son bellas las estrías de tu cuerpo que cambia. Son bellos los talones ásperos de tanto caminar. Son bellos nuestros pelos que crecen donde les da la gana. Son bellas las ronqueras, que todo lo pronuncian como despidiéndose. Son bellas las ciudades sucias, que brindan con basura por su tiempo. Somos alta, sublime basura. Felices fiestas. Feliz fealdad (25/12/2010).

... o “Mito y cicatriz”, donde defiende el recuerdo de la herida en el cuerpo de Marilyn Monroe:

No me fascina particularmente Marilyn Monroe. Pero siempre me ha fascinado la admiración de mi padre por ella. Digamos que soy su fan por pariente interpuesto: eso se llama memoria colectiva.

²³ Michel Foucault, “Theatrum philosophicum”, en *Dits et Écrits, 1954-1988*, II, Paris, Gallimard, 1994, p. 78.

²⁴ El rechazo de las simetrías se hace patente, asimismo, en dos cuentos integrados en *Alumbramiento*. En “La pareja”, Elisa y Elías acaban odiándose porque lo ven todo igual, en un texto de comienzo paradigmático para el tema que comentamos: “No huelga recordar que la torpeza puede, en ocasiones, ser fruto de un exceso de simetría. Elisa y Elías eran un caso ejemplar” (p. 108). En la misma línea se encuentra “La belleza”, historia de una mujer perfecta y, por ello mismo, condenada a la más amarga soledad, que sintetiza su desgracia en el formidable final: “Lo primero que hago al levantarme de la cama es mirar, incrédula, mi desnudo en el espejo. A mi lado nunca despierta nadie” (p. 92).

Leyendo una crónica de su última sesión fotográfica, me entero de que la diva tenía una evidente cicatriz en el costado. La habían operado de la vesícula. Marilyn también tenía vesícula. Y callos. Y arrugas. Qué belleza. Bert Stern consiguió retratarla desnuda, o casi (todo gran desnudo es un casi). Al hacerlo, descubrió “una imperfección que la hacía parecer más vulnerable. Podías meter un dedo en su piel, como probar un merengue recién hecho”. Lo que vio Stern, pero no se ve en las fotos, fue lo más propio de ella. La verdad. No dos tetas. Medianitas, tristonas. No el inicio del pubis. Concurrido, corriente. Sino eso: su marca. Esa herida en la piel. Stern desnudó a Marilyn justo antes de la muerte. Le hizo el amor, le hizo el horror. La convirtió en Norma Jean. Casi la salva (14/11/2011).²⁵

Esta situación se repite continuamente en sus textos. Es el caso de “Despecho”, uno de sus microrrelatos más antologados: “A Violeta le sobran esos dos kilos que yo necesito para enamorarme de un cuerpo. A mí, en cambio, me sobran siempre esas dos palabras que ella necesitaría dejar de oír para empezar a quererme” (*El que espera*, p. 21). Y ¿qué decir del momento de amor entre Hans y Sophie, signado por las obvias imperfecciones de ambos que, paradójicamente, contribuyen a potenciar el deseo y la ternura?

(...) A ella se le apreciaba cierta flacidez cóncava en la cara interior de los muslos. Los dedos de los pies de Hans eran algo rechonchos. Los codos de Sophie eran ásperos. Del ombligo de Hans nacían unos vellos un poco intempestivos. El escote de Sophie fue exponiendo, al aflojarse, unos pechos ligeramente caídos, algunas venas que parecían irradiadas por los pezones, unas finas estrías encima de las aureolas. Y cada imperfección que se descubrían los volvía más posibles, más deseables el uno para el otro (*El viajero del siglo*, p. 276).

Encontramos otros ejemplos en *No sé por qué*:

NO SÉ POR QUÉ tus pies me interesan más
mientras van envejeciendo
tus pies que como los míos se pisan nunca bailan
que tienen dedos tontos algún callo rebelde
tus pies me gustan más porque los reconozco

²⁵ De ahí que, en *Barbarismos*, se defina la fealdad como “belleza sin marketing” (p. 41) y la imperfección como “belleza que permite ser intervenida” o “perfección mejorada por el escepticismo” (p. 53).

porque nos tropezamos juntos
porque quererse es este estado de torpeza (p. 23).

... y en un intenso pasaje de *Hablar solos*, donde el personaje de Elena da cuenta de la sensual "excentricidad" de su amante:

Lo de Ezequiel no encaja en las categorías previstas en la industria del porno. Lo suyo es algo distinto. A él le gustan los granos. Los talones sucios. Los movimientos de la celulitis. Los pelos en todas partes. Como esos que se encarnan en las ingles, parecidos a cabezas de alfileres. 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. Me mastica las axilas. Me lame las piernas sin depilar. Me chupa los pies con heridas de las sandalias. Respira en mi ano. Se frota la verga con las asperezas de mis codos. Eyacula en mis estrías (p. 52).

1.3. *Contra explicaciones y esencialismos*

Un corolario claro de lo planteado hasta ahora se encuentra en el rechazo del escritor a explicaciones y esencialismos innecesarios. Recordemos su admiración por el argentino Antonio Porchia, que supo decir "Lo hondo, visto con hondura, es superficie",²⁶ y a quien parece continuar en la microrreplica "El misterio concreto": "La abstracción en poesía suele ser estridente. En lo concreto está el primer misterio, que quizás es el único. Hay mucho miedo en la sofisticación. Hay mucho amor en la renuncia a una palabra" (4/6/2011).

La aversión a las explicaciones se encuentra perfectamente reflejada en uno de los poemas recogidos en *Patio de locos* (2011):

¡escarabajo! insiste
el loco que se arrastra por el patio
pero nadie parece comprender
esa premonición
(¿el narrador sabrá?)
todos miran al cielo con el labio colgando
otro loco se traga el sol y eructa
el doctor nube pasa

²⁶ Antonio Porchia, *Voces reunidas*, Valencia, Pre-Textos, 2006, p. 61.

se interesa
¿y por qué escarabajo?
al profeta le entra un ataque de furia
hay cosas que se aplastan si se explican.²⁷

Por su parte, el temprano poemario *El tobogán* incluye "Iluminación", precedente de *Mística abajo*, donde asistimos a la carnalización de conceptos tradicionalmente asociados con la espiritualidad:

El alma existe.
Y huele
a sales y calor,
lleva un silbido impuro
arde como la menta
y se pliega y se ciñe
a tu vientre (*Década*, p. 93).²⁸

En la misma línea de defensa de lo terrenal se encuentra "Para leer el suelo":

En ninguna morada habrá más luz
que cuando aquí las cosas
se desangran, nos buscan, se terminan.
No existirá región más oportuna
que este lugar que apesta y me conmueve.
Imposible encontrar mejores alas
que dos pies descalzándose
para leer el suelo:
su pasajero tacto funda la realidad.
En ningún paraíso habrá tanta delicia
como crece ahora mismo
a la sucia intemperie (*Década*, p. 176).

Este pensamiento "del abajo" lo lleva a rechazar la figura del héroe, cargada de resonancias abstractas y, por ello, falsas, como descubrimos en el microrrelato homónimo incluido en *Alumbramiento* ("Héroes", pp. 115-116).²⁹ Reencontramos este mismo rechazo en algunos aforismos de *El equilibrista* -"Cada

²⁷ *Patio de locos*, México, Textofilia, 2011, p. 26.

²⁸ Este hecho explica que, en *Barbarismos*, la expresión "en cuerpo y alma", consignada en la entrada "alma", merezca el siguiente comentario: "tautología" (p. 16).

²⁹ El volumen se abre con una significativa cita de Wallace Stevens: "Ningún hombre es un héroe para quien lo conozca" (p. 9).

vez que nace un héroe, muere un ciudadano” (p. 62); “Los valientes son cobardes furiosos” (p. 73)–, en las definiciones respectivas de “héroe” y “mártir” incluidas en *Barbarismos* –“personaje encargado de distraernos del auténtico protagonista” (p. 49), “individuo incapaz de morir en su propio nombre” (p. 69)– y en su declaración a Álvaro Bermejo, a quien comenta con humor: “Si se convocase una plaza para acompañar a Don Alonso Quijano, opositaría de rodillas. Incluso estaría dispuesto a secundar al Arcipreste de Hita. Y, si me apuran, iría al calabozo junto con San Juan de la Cruz. Eso sí: en cuanto al Cid Campeador, preferiría quedarme en casa”.³⁰

1.4. Por la cotidianidad

En esta situación, no queda sino defender la cotidianidad, como ya auguraba *La canción del antilope* –“Sólo las cosas, los objetos pequeños de la casa, / su absorbida belleza, el pulso que transmiten, / su acaso extravagante sencillez, / te gobiernan y son cuanto conoces” (*Década*, p. 224)–, por lo que percibimos una visión del mundo análoga a la apuntada por Sloterdijk en *Esferas III*:

Habría que hablar de una rebelión de lo poco llamativo, de lo discreto, por la que lo pequeño y efímero se aseguró una porción de la fuerza visual de la gran teoría, de una ciencia de las huellas, que a partir de indicios poco aparentes quiso leer los signos tendenciales del acontecer del mundo. Más allá del giro micrológico habría que hablar de un descubrimiento de lo indeterminado, gracias al cual –quizás por primera vez en la historia del pensamiento– lo nada, lo casi-nada, lo casual y lo informe han conseguido conectar con el ámbito de las realidades teorizables.³¹

El elogio de la pequeñez se repite en los paratextos: lo hallamos en el epígrafe de Van Gogh que inicia *El último minuto* (2007) –“...Pero, mi viejo amigo, no olvidemos que las pequeñas emociones son los grandes capitanes de nuestras

³⁰ Entrevista con Álvaro Bermejo en “Gente de palabra”, *El diario Vasco*. En http://www.andresneuman.com/entrevistas/diariovasco_print.htm (12/4/2012).

³¹ Peter Sloterdijk, *Esferas III*, Madrid, Siruela, 2006, pp. 32-33.

vidas, y que las obedecemos sin saberlo”³² o el de Christian Bobin que abre el apartado “Horas”, en *Mística abajo*: “Lo que ayuda es lo pasajero. / Lo que aspira a lo eterno no / resulta de ningún consuelo” (*Década*, p. 110).

2. INSTANTES

Neuman se muestra cercano al filósofo Michel Maffesoli cuando este preconiza para nuestros días la ética de la tragedia –aquella del consentimiento de la plenitud del instante y de la aceptación lúcida de lo efímero³³ y el culto de la “razón sensible”, ajena al cientificismo racionalista y que recupera para el hombre contemporáneo valores hedonistas como el cuerpo, el juego, la vida improductiva y la filosofía del presente. De acuerdo con este pensamiento, el tiempo poético y erótico del ardor de los cuerpos se enfrenta al dominado por la producción y los proyectos totalitarios.³⁴

Observamos este hecho en “Vaivén de gracias” –“¿Cómo corresponder / la generosidad de los instantes? / Es posible que nunca alcance el don / de habitarlos sin más, ligeramente, / pero apenas el borde / ¡qué dichoso me insiste, cómo, inmenso! (*Década*, p. 177)–; en “Gota de luz” –“Porque he sido feliz este minuto / y debo recordarlo en adelante” (*Década*, p. 174)–, y en “Elogio del minuto”: “Aquí / por fin / descanso, / mi atención / no debe disiparse” (*Década*, p. 175).

Ese momento fundamental se ve igualmente reflejado en el primer dodecalogo de *Alumbramiento*: “XI. En el cuento, un minuto puede ser eterno y la eternidad caber en un minuto” (p. 164)– y es comentado extensamente en el epílogo de *El último minuto*:

Sin hacer de ello un dogma, he comprobado que me agrada poner en práctica lo que podríamos llamar técnica del minuto. Esta consiste en explotar al máximo los matices y las contradicciones de un fragmento temporal muy limitado, distorsionando la corresponden-

³² *El último minuto*, Madrid, Páginas de Espuma, 2007, p. 9. Ed. revisada (2001).

³³ *L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, Paris, Denoël, 2000.

³⁴ *Éloge de la raison sensible*, Paris, La Table Ronde, 2005.

cia entre el tiempo de la narración y el de la acción. Si alguna vez Napoleón dijo (aunque lo dudo) “vísteme despacio, que tengo prisa”, quizá muchos cuentistas escribimos pensando “narremos lentamente, que tenemos poco tiempo”. (...) Por este mismo motivo, discrepo de la manida asociación fotografía/cuento y cine/novela. Lo cinematográfico que puede haber en un cuento lo acerca a los cortometrajes, mucho más que a un arte plástica basada en la inmovilidad. Un cuento, cierto, captura instantes. Pero, a diferencia de la fotografía, en él hay también movilidad (p. 136).³⁵

2.1. Reivindicación de lo efímero

En esta situación, se entiende la importancia que cobra la noción de intervalo –intersticio cronológico– en su poética, expresada a la perfección en el poema homónimo de Octavio Paz:

Arquitecturas instantáneas
sobre una pausa suspendidas,
(...) Son la hendidura, el intersticio,
el breve vértigo del entre
donde se abre la flor diáfana:
alta en el talle de un reflejo
se desvanece mientras gira.
(...) Hora sin peso. Yo respiro
el instante vacío, eterno.³⁶

Nos encontramos, así, con textos correspondientes a la idea de lo pasajero propia de la cultura japonesa del Ma (espaciamento, vacío), poderosamente sensoriales porque, como bien apunta Christine Buci-Glucksmann, “l'éphémère n'est pas le temps, mais sa vibration devenue sensible”.³⁷ De este modo, nuestro autor parece seguir las huellas de Gaston Bachelard –con quien tanto ha³⁸ cuando este señala en *L'intuition de l'ins-*

³⁵ De ahí, asimismo, que el instante sea definido en *Barbarismos* como “pegamento que une pasado, presente y futuro” (p. 54).

³⁶ “Intervalo”, en *Obra poética II*, México, FCE, 2004, pp. 110-111.

³⁷ Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p. 21.

³⁸ Demuestra la admiración hacia el epistemólogo francés al elegir una frase suya como epígrafe introductorio de sus poemas reunidos: “Hay que estar en el presente, en el presente de la imagen, en el minuto de la imagen” (*Década*, p. 182).

tant: “L'instant est la réalité alors que la durée est la reconstruction, après coup, d'une suite d'instantes, seuls réels”.³⁹

La conciencia vive en la efimeridad y la poesía verdadera se revela como metafísica instantánea, en la que corre un tiempo vertical –*kairós*– distinto al común y horizontal –*kronos protagnos*–. Este instante provoca la relación armónica de los opuestos, por lo que, sigue apuntando Bachelard:

Essentiellement, l'instant poétique est une relation harmonique de deux contraires. Dans l'instant passionné du poète, il y a toujours un peu de raison; dans le refus raisonné, il reste toujours un peu de passion. Les antithèses successives plaisent déjà au poète. Mais pour le ravissement, pour l'extase, il faut que les antithèses se contractent en ambivalence. Alors l'instant poétique surgit...⁴⁰

La defensa del presente se reitera en las creaciones que comentamos. Es el caso de la cita de Georges Braque que abre *El último minuto* –“Nunca hallaremos reposo: el presente es perpetuo” (p. 9)– o de una de las entradas incluidas en su “Dodecálogo cuarto: el cuento posmoderno”: “X. El presente absoluto como única Historia: la narrativa breve del reset” (*Hacerse el muerto*, p. 138).

2.2. La epifanía como motor de búsqueda

Frente a la visión negativa sobre el momento que pasa,⁴¹ Neuman se sitúa en la corriente de creadores que lo perciben como un momento de plenitud cercano al éxtasis profano o al *aware* japonés, en el que se logra la empatía absoluta ante la experiencia fugaz.⁴² Definida la epifanía en *Barbarismos* como

³⁹ Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 20 (1932).

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 104.

⁴¹ Buci-Glucksmann lo recalca: “l'Occident a valorisé massivement un éphémère mélancolique, spleen baudelairien ou intranquillité de Pessoa, un éphémère de vérité et de sens” (*op. cit.*, p. 48), lo que nos ha llevado a subestimar el sentimiento eufórico del instante que pasa, pura contemplación del presente reivindicada, en sus mejores manifestaciones, por los artistas japoneses.

⁴² Emil Cioran retrata perfectamente este momento: “On ne peut annuler le temps qu'en visant l'instant intégralement, en s'abandonnant à ses charmes. On réalise ainsi l'éternel présent: le sentiment de la présence éternelle des choses. Le temps,

“atención con milagro” (p. 36), el poemario *Mística abajo* (2001-2007) se encuentra permeado por este sentimiento de un efímero cósmico, que provoca una alegría tan excepcional como necesaria en la literatura de nuestros días.

Así se aprecia también en otras composiciones, como “Palabras a una hija que no tengo” –“Como ves, desconfío / de quienes no veneran el asombro / de estar aquí, ahora./Existe la alegría, pero duele; / tendrás que conseguirla. / Y cuando la consigas tendrás miedo” (*Década*, pp. 105-106)– o “La escuela melancólica”: “Sufriendo no se crece / mejor que con la risa o el orgasmo” (*Década*, p. 156). Algo similar transmite Simone Weil, citada en el epígrafe que abre *Mística abajo* –“La alegría es la plenitud del sentimiento de lo real” (*Década*, p. 108)–, se repite en un inolvidable aforismo incluido en *El equilibrista* –“el pesimismo es el peor de los idealismos” (p. 43)– y explica que la alegría sea definida en *Barbarismos* como “lucidez del dolor” (p. 16).

Los momentos cumbre son reflejados con especial interés en una obra tan intensa como, por ello, profundamente lírica. Se trata del *akmé* descrito por el paracaidista que protagoniza “Aire”:

Existen instantes, cómo decirlo, que solo unos pocos tenemos la ocasión de vivir. Instantes que traicionan, liberándonos. Un tiempo sin máscara. Un viaje sin destino. Algo más allá de la razón me convence. Solo anhelo encontrar. Respirar aliviado. (...) Existen instantes, cómo describirlos, sin medida posible. Instantes que nos reclaman. Hábitos sin regreso (*El último minuto*, p. 115).

... equivalente al zenit alcanzado por el narrador en *Cómo viajar sin ver*:

Espera del vuelo a Monterrey. Tomo té en una mesa. La luz rueda por el pasillo. El líquido y la tarde me hacen feliz de pronto. Esta serenidad en mitad del vértigo, esta certeza que no tiene lugar, ni

le devenir - tout cela, dès lors, vous est indifférent. L'éternel présent est existence, car dans cette expérience radicale seulement l'existence acquiert évidence et positivité. Arraché à la succession des instants, le présent est production d'être, dépassement du rien. Bienheureux ceux qui peuvent vivre dans l'instant, éprouver le présent sans faille, soucieux seulement de la béatitude du moment et du ravissement que procure la présence intégrale des choses” (*Sur les cimes du désespoir*, Paris, L'Herne, 1990, p. 168 (1934)).

país, ni causa, que puede sorprendernos en cualquier parte como la caricia de un desconocido en la nuca, esta alegría provisional y a su modo ridícula, es el recuerdo más valioso que me llevaré del viaje (p. 150).

... y a la experiencia reflejada en la microrréplica “La epifanía como analgésico”:

Vuelo hacia el Amazonas, por extraño que me suene al escribirlo. El viaje ha sido horrible, disuasorio. Hasta que, por la ventanilla del avión, diviso esos ríos que son como planetas. Y más tarde, en Manaos, veo los rascacielos creciendo entre los árboles rebeldes o viceversa. Entonces pienso que una epifanía bien vale un dolor de espalda. O que, sin cierto dolor físico, no hay epifanía que valga la pena (3/5/2012).

2.3. Géneros del “momentum”

Por lo señalado hasta ahora, se puede colegir el interés de Neuman por aforismos, *haikus* y definiciones de diccionario, formas breves a las que quiero dedicar unas líneas por encontrarse presentes no solo en recopilaciones genéricas unitarias –*Alfileres de luz*, *El equilibrista*, *Gotas negras*. 40 *haikus urbanos*, *Gotas de sal*. 20 *haikus marinos*, *Barbarismos*–, sino insertas asimismos en novelas como *El viajero del siglo* o el dietario *Cómo viajar sin ver*. Este hecho ratifica el “pensamiento en instantáneas” de nuestro autor, como sugiere la microrréplica “El aforista implícito”:

Debajo de una prosa abundante y elocuente puede afilarse otra sentenciosa y sinóptica, igual que las pequeñas y redondas oraciones subordinadas se alojan en el tejido de una frase compleja. El aforismo no es solamente una forma de escribir, sino también una estrategia de lectura. Cada lector que subraya atentamente un libro se aproxima a su instrumental sintáctico, a su síntesis conceptual, postulándose como aforista implícito (30/1/2012).

Recordemos, en principio, la raíz etimológica de *aforismo*, derivado del verbo griego *aforisein* –“dividir, separar, sacar a la luz lo oscuro”– y que, por lo tanto, ya en su propia nomenclatura se revela como un “alumbramiento”, hecho que tanto interesa al escritor. Este matiz se encuentra contenido, del

mismo modo, en expresiones utilizadas por algunos de sus principales cultores como “Einfall” (Georg Christoph Lichtenberg), “pensées détachées” (Paul Valéry) o “epiphany” (James Joyce).

Se suele describir el aforismo como una impresión que asalta el espíritu a raíz de un incidente, que alumbra un ángulo inusitado del pensamiento dependiendo a partes iguales del ingenio y la experiencia, y que –y este es quizás su rasgo más característico– surge de la capacidad de su cultor para discrepar de la visión establecida. Más sustantivo que adjetival y nunca irrefutable –como sí lo son los axiomas–,⁴³ cada palabra posee un valor esencial en un conjunto que necesita del lector para alcanzar su total significación. De ahí su esencial alergia a las categorías, planteada certeramente por Rafael Argullol:

Naturalmente, el aforismo es un tipo de expresión que se adecua a la transversalidad literaria. Es, al mismo tiempo, poesía y pensamiento, narración e idea. El escritor de aforismos va dejando señales en su camino, insinuando el rumbo pero velando la meta. Sus verdades son provisionales porque sabiamente renuncia a apropiarse de la verdad.⁴⁴

Los mejores textos pertenecientes al género logran, pues, lo subrayado en la microrréplica “La mística en el muro, 2”:

“Todo gran aforismo nos deja con nuestro interior a la intemperie” (17/1/2011).

En cuanto a las definiciones que componen *Barbarismos*, el heterodoxo diccionario que constituye su última publicación hasta el momento, son definidas por José María Merino en el prólogo del volumen:

Los *verboadictos* (...), para perplejidad de los puristas del canon, son demasiado amantes de esas auroras y ocasos que hacen fulgurar las iluminaciones literarias. A partir de esta disposición, nuestro autor

⁴³ Hecho destacado por autores como Gabriel Zaid: “No hay ensayo más breve que un aforismo” (*La feria del progreso*, Madrid, Taurus, 1982, p. 66); o Ricardo Martínez Conde: “Inacabable y sin meta precisa en su búsqueda, [el aforismo] presenta lo que llamó Seferis *dokimés*; es decir, tentativas o pruebas” (“El aforismo o la formulación de la duda”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 586, 1999, p. 81). El propio Neuman lo define como “incertidumbre formulada con toda certeza” (*Barbarismos*, p. 15).

⁴⁴ “Prólogo” a Ricardo Martínez Conde, *Cuentas del tiempo*, Valencia, Pre-Textos, 1994, p. 16.

entra en el español (...) y, con agudeza a veces hiperestésica, aunque nunca dolorosa, utiliza muchos elementos del abundoso patrimonio de la retórica (...) con el fin de mostrarnos cómo numerosas palabras pueden esconder sorprendentes atavíos bajo la apariencia que las envuelve con su capa cotidiana.⁴⁵

Pero si hablamos de la brevedad y de la expresión de la fugacidad, no podemos olvidar el haikú, un género que Neuman define certeramente en *Barbarismos* como “eternidad en tres versos” (p. 49). Procedente de Japón, un país que, como hemos destacado, es emblemático en la expresión de lo efímero eufórico, se define –al menos en lo que respecta a su vertiente canónica– por la conmoción estética (*aware*) que produce la visión de un suceso de la naturaleza aparentemente trivial. Compuesto de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas, su estructura obliga a insertar una pausa –implícita o explícita– entre dos de los versos (*kire*), así como a emplear una imagen estacional (*kigo*) en la que se aprehende la belleza instantánea de la realidad. Definido por su simplicidad, carece de título, rima, signos de puntuación o mayúsculas, predominando en él, como en el aforismo, el elemento sustantivo. Así, la impersonalidad marca el carácter universal de estas breves piezas, que deben dejar un sabor de belleza especial (*haimi*; *wabi-sabi* si es triste), así como un conocimiento superior de nuestra existencia.

No existe acuerdo sobre si el *haiku* se encuentra encaminado a producir una revelación metafísica (*satori*) que haga trascender al lector por su intensidad o si, simplemente, da fe de lo que ocurre en el mundo.⁴⁶ Tampoco se ponen de acuerdo aquellos que defienden un *haiku* vinculado estrictamente a los dictados de la tradición con quienes consideran que la catego-

⁴⁵ “Neumanismos”, en *Barbarismos*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁶ Defensores de ambos planteamientos son, respectivamente, Fernando Rodríguez-Izquierdo y Vicente Haya. Rodríguez-Izquierdo se hace eco de las palabras de Horace Blyth al aseverar: “El haiku es una especie de *satori*, o iluminación, por la que penetramos en la vida de las cosas. Captamos el significado inexpresable de alguna cosa o hecho totalmente ordinario y que hasta ahora nos había pasado completamente desapercibido” (*El haiku japonés*, Madrid, Guadarrama, 1972, p. 27). Vicente Haya, por el contrario, recalca: “Un haiku no es un *koan*: no está destinado a producirnos el *satori* (iluminación)” (*El espacio interior del haiku (antología comentada de poemas japoneses)*, Barcelona, Shinden, 2004, p. 30).

ría debe evolucionar de acuerdo con el signo de los tiempos,⁴⁷ como plantea el propio Neuman en sus composiciones. Así, *Gotas negras*, primer volumen de haikús que nuestro autor firma en solitario,⁴⁸ se abre con una significativa cita de Bashô: “no sigas las huellas de los antiguos / busca lo que ellos buscaron” (*Década*, p. 276).

En este luminoso álbum de instantáneas urbanas, los taxis se dan la mano con los zapatos de tacón, los neumáticos con los semáforos, sin renunciar en ningún momento a la epifanía extraída de la experiencia cotidiana. Apreciamos este hecho en ejemplos como los siguientes:

Hoja caída
sobre el cristal del coche.
Envejecer. (*Década*, p. 287)

Una rodilla
se agita, descubierta:
invitación. (*Década*, p. 316)

... que pueden completarse con otros escogidos de *Gotas de sal*, la serie de *haikus* que Neuman dedica al mar:

Seco en la arena
caballito de mar,
una pregunta. (*Década*, p. 331)

⁴⁷ Así lo plantea el profesor Haruo Shirane en “Beyond the Haiku Moment: Basho, Buson and Modern Haiku myths” (*Modern Haiku*, núm. 30.1, 2000, pp. 48-63). Para profundizar en la polémica, cf. la airada respuesta de Vicente Haya al artículo de Shirane en “Réplica de Vicente Haya al profesor Haruo Shirane”, en <http://www.elrincondelhaiku.org/doc/respuesta_shirane_por_vicente_haya.pdf> (consultado por última vez en mayo de 2014).

⁴⁸ Antes publicó *Alfileres de luz* (Granada, Universidad de Granada, 1999), en colaboración con el también poeta granadino Ramón Repiso, donde encontramos una espléndida glosa del baudeleriano “À une passante”, uno de los mejores textos sobre la poética del instante –recordemos los versos: “Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté / Dont le regard m’a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l’éternité? / Ailleurs, bien loin d’ici! trop tard! jamais peut-être! / Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / Ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais!”–, y que los jóvenes amigos glosan en el hermoso “Despecho”:

Llega encendida,
me devasta los ojos,
pasa de largo (p. 19).

Medusa leve,
qué despacio conversas
con mi rodilla. (*Década*, p. 334)

2.4. Elogio de la lentitud y la espera

Neuman parece hacerse eco de la sentencia platónica “felicidades los lentos, porque no pierden ni un detalle de la vida” y, pasando los siglos, de lo escrito por Franz Kafka al final de sus *Consideraciones acerca del pecado*: “No escuches siquiera, límitate a esperar. No esperes siquiera, permanece inmóvil y solitario. El mundo se te ofrecerá libremente para que lo desenmascares. No tiene elección. Girará arrobado a tus pies”.⁴⁹ Ya en *Métodos de la noche* encontramos una composición que revela la importancia de esta actitud en su obra:

CÓMO AGUARDAR LA NOCHE

(...) No pensar nada trascendente.
No insistir demasiado en la masturbación,
o insistir
con calma, sin urgencias
que enciendan la nostalgia.
Descartar
las ventanas, por tristes y promiscuas. (...)
Esperar (...) (*Década*, p. 53).

... idea continuada en “La fruta de la dicha”:

Qué atención discontinua le prestamos
a la vida en reposo,
Qué poco nos importa su mudanza. (...)
Palabra redentora, concentrada
¡qué brincos das del ojo a la conciencia!
Amada mía breve,
asísteme de nuevo en esta dicha (*Década*, p. 132).

Recordemos aquí *El que espera*, significativo título de uno de sus libros de cuentos, y recuperemos asimismo las palabras

⁴⁹ *Consideraciones acerca del pecado, la esperanza, el dolor y el camino verdadero*, México, Teorema, 1983, p. 105 (1917).

que dedica al chileno Alejandro Zambra en *Cómo viajar sin ver*, aplicable a su propia creación:

En *La vida privada de los árboles*, la última novela de Alejandro Zambra, todo espera: el argumento, el personaje, la prosa. (...) No ocurre nada y se nos cuenta mucho. O, dicho de otro modo, todo lo que se narra es posible porque nada ocurre y, mientras tanto, el personaje espera. Acción 0, temblor 100. Así son los mundos de Zambra. Intimidades minuciosas y extrañadas. Algo muy frágil dentro de algo que parece tranquilo (p. 60).

2.5. Estética de la inminencia

Este hecho le hará escribir en el "Tercer dodecálogo de un cuentista": "V. La quietud como arte de inminencia" (*Hacerse el muerto*, p. 135). De este modo, se explica la importancia que cobra en su obra lo aún no realizado, como apreciamos en el poema de *Mística abajo* "La dulce cucharada":

Es lo que necesito para hablar.
No el hecho; la inminencia.
No el vuelo del gran pájaro
sino un roce de ala.

La palabra dibuja
la meta sin el límite.
En su persecución interminable
el casi me seduce, me transporta.

Tengo ganas de casi para siempre.
De restarle a lo exacto la dulce cucharada (*Década*, p. 136).

... O en el memorable microrrelato "Las cosas que no hacemos":

Me gusta que no hagamos las cosas que no hacemos. Me gustan nuestros planes al despertar, cuando el día se sube a la cama como un gato de luz, y que no realizamos porque nos levantamos tarde por haberlos imaginado tanto. Me gusta la cosquilla que insinúan en nuestros músculos los ejercicios que enumeramos sin practicar, los gimnasios a los que nunca vamos, los hábitos saludables que invocamos como si, deseándolos, su resplandor nos alcanzase. Me gustan las guías de viaje que hojeas con esa atención que tanto te admiro, y cuyos monumentos, calles y museos no llegamos a pisar, fascinados frente a un café con leche. Me gustan los restaurantes a los que no acudimos, las luces de sus velas, el sabor por venir de sus

platos. Me gusta cómo queda nuestra casa cuando la describimos con reformas, sus sorprendentes muebles, su ausencia de paredes, sus colores atrevidos. Me gustan las lenguas que quisiéramos hablar y soñamos con aprender el año próximo, mientras nos sonreímos bajo la ducha. Escucho de tus labios esos dulces idiomas hipotéticos, sus palabras me llenan de razones. Me gustan todos los propósitos, declarados o secretos, que incumplimos juntos. Eso es lo que prefiero de compartir la vida. La maravilla abierta en otra parte. Las cosas que no hacemos (*Hacerse el muerto*, pp. 73-74).

3. PASAJES

Llega la hora de comentar el aspecto más glosado por la crítica, hasta el momento, en la obra de Andrés Neuman; me refiero, obviamente, a su ubicación entre dos orillas, en un puente del que le gusta hablar para definirse y en el que sitúa, asimismo, a muchos compañeros de generación:

La imagen del puente puede servirnos para ilustrar la situación de bastantes autores que empezaron a publicar con el cambio de milenio y que aprendieron a escribir sintiéndose híbridos, tanto en términos nacionales como estéticos. Instalados sobre un puente nuestra localización parece indefinirse, pero la perspectiva se amplía. Dejamos de ver dicotomías donde había paralelismos, disyuntivas donde había túneles. El puente es un concepto anfíbio, un punto fijo cuya función es el tránsito. Esta manera de transitar el lenguaje y sus tradiciones genera contradicciones. Pero a mí me parece que la contradicción es una ética. Y que (como se aprecia desde un puente) dos extremos no se oponen, sino que se necesitan. Existen sólo porque existe el de enfrente.⁵⁰

Este pensamiento se encuentra vinculado a su experiencia vital –"el estilo es una autobiografía", reza un aforismo de *El equilibrista* (p. 62)–, la que se encuentra detrás de *Una vez Argentina*, donde Neuman destapó los orígenes franceses, italianos, españoles, polacos, rusos y lituanos de su familia, así como la presencia de católicos, ateos y judíos entre sus ancestros. A ello hay que añadir sus múltiples reflexiones en torno

⁵⁰ "La frontera como lengua poética", *Ínsula*, núms. 793-794, 2013, p. 44. No en vano, define "puente" en *Barbarismos* como "patria de dos orillas" (p. 90).

a la repercusión en su literatura de la experiencia migratoria, vivida junto a sus padres y hermano desde Buenos Aires a Granada a los catorce años de edad y por la que define “mutación” como “estado permanente de la esencia” (*Barbarismos*, p. 71). Como él mismo señala:

Mi idea de la escritura está más relacionada con la adolescencia (como conflicto permanente con la identidad) que con la infancia (como origen remoto e inmutable). (...) La emigración inauguró en mí cierto conflicto íntimo con mi idioma. Una suerte de extranjerización de la lengua materna. Este proceso se vio acentuado por la edad del traslado. Una edad muy permeable, de continuas transformaciones y dudas acerca de la propia identidad (“La frontera como lengua poética”, p. 42).

Esta condición anfibia explica que eligiera el ejercicio del equilibrista –tan necesitado de habilidad como arriesgado en su desarrollo– como título de su libro de aforismos, y que fuera a llamar *Equilibrio precario* al volumen de cuentos denominado, posteriormente, *El que espera*. Y es que a Neuman le interesan las profesiones certeras, como la del futbolista que le hubiera gustado ser, la del jugador de billar –que da título a uno de sus primeros poemarios– o el funambulista (literario), que avanza entre los extremos de una cuerda bien tensada para progresar en su pensamiento.

3.1. *Los peligrosos límites*

Si rastreamos las claves más frecuentes en el blog “Microrréplicas”, observamos que entre ellas se encuentran conceptos tan relacionados entre sí como *exilio*, *extranjería*, *identidad*, *viajes*, *traducción* y *frontera*. Recordemos, así, los tres límites más discutidos en las tertulias que organiza Sophie en *El viajero del siglo* –nacionales, idiomáticos y genéricos–, lo que lleva a sus asistentes a encendidos enfrentamientos a propósito de asuntos como los nacionalismos, el multiculturalismo, la traducción o la liberación femenina.

Por lo que hace a las fronteras genéricas, recordemos el esfuerzo realizado por Neuman por colocarse en el lugar de la mujer y demostrar la impertinencia de los roles sexuales. Así,

en el cuento que da título a *Alumbramiento* asistimos al parto de un hombre (pp. 11-18). En este mismo volumen, “Una raya en la arena” (pp. 19-26) medita sobre los límites de la intimidad femenina, rechazando el papel de héroe asignado tradicionalmente al varón.

De ahí se infiere, asimismo, el interés del autor por la traducción, tarea nacida del deseo de compartir y que tiende puentes entre conciencias.⁵¹ Como señala Pablo Oyarzún: “Traducir, de veras traducir –y no limitarse al trueque de unos símbolos por otros, amparado en determinadas reglas de equivalencia–, es situarse, morar y demorarse, en un Entre, en un lugar de paso, un pasaje, un umbral. Traducir es, ante todo, traducirse a ese Entre, en que el sentido y el tiempo –el sentido del tiempo y el tiempo del sentido– están en suspenso”.⁵² Sobre esta labor ha meditado lúcidamente nuestro escritor, poniéndola en relación con la poesía:

(...) Si poesía y traducción están estrechamente relacionadas, no es sólo porque muchos poetas ejerzan de traductores. Sino porque, en el fondo, cada poema del mundo pone en marcha un mecanismo traductor. Es decir, un estado de sospecha hacia la lengua materna. Que se vuelve provisionalmente extranjera, sin cambiar de gramática (“La frontera como lengua poética”, p. 42).

De ahí su profunda vinculación con la experiencia erótica, por la que leemos continua y apasionadamente al otro, y hecho que explica por qué, en *El viajero del siglo*, Hans y Sophie simultanean los encuentros sexuales con los ejercicios de traducción. Como sugiere el propio autor en una entrevista sobre la novela: “Traducir es transformar un cuerpo verbal en otro por medio del deseo de la palabra. Y el amor tiene mucho de traducción, de querer entender y malentenderse. Además, me parecía mucho más divertido mezclar las escenas sexuales con las de traducción, en vez de separarlas como si el sexo y la teoría literaria no tuvieran nada que ver”.⁵³

⁵¹ El propio autor la define en *Barbarismos* como “amor retribuido palabra por palabra” (p. 106).

⁵² *El rabo del ojo*, Santiago de Chile, Arcis, 2001, p. 219.

⁵³ Pedro Pablo Guerrero: “Andrés Neuman y su novela de Alemania”, *El Mercurio de Chile*, 5/7/2009.

Recordemos, así, algunas impagables escenas de este cariz: desde el primer encuentro de Hans con Sophie –marcado por la ansiedad de un hombre que ha sabido *interpretar* la casa de la muchacha pero que, en medio de una conversación con el padre de esta, debe esforzarse por desvelar los movimientos de abanico de la chica– hasta el discurso del organillero, que revela a Hans el significado de las flores en casa de Sophie –las magnolias significan perseverancia; los nardos, placer con peligro; las acacias, amor oculto–, para llegar al clímax con los momentos en que los amantes, cuanto más trabajan juntos en la traducción de Lord Byron, Keats, sor Juana Inés de la Cruz, Quevedo, o Novalis, “más se daban cuenta de lo parecidos que eran el amor y la traducción, entender a una persona y trasladar un texto, volver a decir un poema en una lengua distinta y ponerle palabras a lo que sentía el otro” (*El viajero del siglo*, p. 301).

3.2. Por las intersecciones

Así, resulta lógico lo apuntado en “La frontera como lengua poética”: “Mi concepto de extranjería tiene menos que ver con estar afuera de un lugar que con la idea de frontera. Con el punto de unión donde algo se transforma en dos cosas. Con la puerta que comunica dos casas” (p. 43). Este hecho ya se ve reflejado en el poema “Las orillas”, incluido en *El tobogán*:

Me es hermoso el desgarro porque une las orillas,
nos concentra
en desdoblarnos siempre para poder ser uno (...)
Necesario el desgarro,
porque renuncia a hundirse
pero ama los pozos
y nos tiende sus manos como dos hemisferios (*Década*, p. 75).

... se ve continuado en el protagonista de “Aire” –“Sé que resulta difícil comprender (cómodamente sentado, la mente segura) cómo es pasarse por la frontera. Oscilar entre el uno y la nada” (*El último minuto*, p. 115)– y en el escritor que espeta a su psiquiatra: “Yo quería decir más bien que soy una fron-

tera, que uno es en sí mismo una frontera” (“En literatura todos somos pacientes”, *Alumbramiento*, p. 153).

De ahí su aceptación del mestizaje como beneficiosa impureza, la que confiere su potencia al soneto “El extraño”, sin duda una de sus mejores composiciones líricas:

Yo me nutro de errores y de sangre,
jamás podré tener otro retrato
que este casi saber, este conato
de amor en la mitad de la masacre.

¿Hacia dónde camino? Es lo de menos.
Camino, que ya es mucho, y rompo el paso.
Mi sed ya no tendrá forma de vaso
sino de voz impura, aliento lleno.

He cambiado el escudo por la duda
y apenas reconozco mis heridas:
no es la piel, es el tiempo lo que muda.

Dejaré las limpiezas conocidas
por otras suciedades más desnudas
que consigan arder como dos vidas (*Década*, p. 351).

El rechazo de los dogmatismos se manifiesta, asimismo, en la microrréplica “Banderas puras”:

Dos noticias futboleras me hacen pensar en la patria, entelequia capaz de rebotar mucho más que una pelota. Tras el triste descenso de categoría, un grupo de hinchas de River plantea modificar la legendaria camiseta del club, para que sus colores no flameen allí donde el equipo ha caído. Mientras tanto el mejor futbolista del mundo, que ha vivido media vida en su Argentina natal y media vida en su España adoptiva, recibe el enésimo ataque nacionalista. Como la selección no le gana a Bolivia, para algunos el problema es que Messi no vocifera el himno patrio como debería. Sospechoso a priori, a Messi los esencialistas sólo le dejan dos opciones: sobreactuar su identidad o ser un traidor. En ambos casos, la idea de fondo consiste en negar la realidad, que muy a menudo incluye la hibridación, la mancha, las idas y vueltas. Tarde o temprano, una bandera pura es un gol en contra (10/7/2011).⁵⁴

⁵⁴ Encontramos la síntesis de esta idea en la entrada “bandera” –“trapo de bajo coste y alto precio” (*Barbarismos*, p. 21)–, concepción que se repite en otras acepciones como “dogma” –“principio envasado al vacío” (p. 32)– y “duda”, definida como “certeza irrefutable” (p. 32).

...y le lleva a comentar ante Luis García: “el tema del mestizaje de lenguajes y estilos está en el corazón mismo de lo que me afecta, es casi la razón de ser de mi escritura, la primera de todas las interrogaciones que me hago”.⁵⁵

3.3. *Los No lugares cargados de sentido*

En esta circunstancia, entendemos el recuerdo de Hans en *El viajero del siglo* a Chrétien de Troyes –“un francés antiguo (...) que dijo algo fantástico: los que creen que el lugar donde nacieron es su patria, sufren. Los que creen que cualquier lugar podría ser su patria, sufren menos. Y los que saben que ningún lugar podría ser su patria, esos son invulnerables” (p. 123)– y, por ello, la ridiculización a que es sometido el protagonista de “Monólogo del aduanero” (*Hacerse el muerto*, pp. 97-100).

De ahí, también, la meditación del personaje de Álvaro en *El viajero del siglo*, que lleva “de paso” diez años en la imaginaria ciudad de Wandernburgo –“en realidad es imposible estar completamente en un lugar o irse del todo (...) casi todo el mundo vive así, ¿no?, entre irse y quedarse, como en una frontera” (p. 122)– y la oportunidad de la frase que concluye *Cómo viajar sin ver*: “Y bien, ya estoy aquí. Pero, ¿dónde es aquí?” (p. 250).

Este hecho explica su interés por los espacios sin arraigo, en los que puede imaginar una nueva lengua universal. Como señala de nuevo en “La frontera como lengua poética”:

Pero si el texto sucede en ninguna parte (que es el lugar que más me interesa en estos momentos), entonces intento elaborar una especie de variante panhispánica. Un dialecto castellano *koiné*, musicalmente equidistante de las dos orillas, que suene lo más natural posible en ambas. (...) Esta búsqueda de un tercer dialecto extraño, de una frontera idiomática, es uno de mis estímulos de escritura (p. 43).

De este modo, resulta perfectamente razonable la invención de Wandernburgo en *El viajero del siglo*, un espacio móvil desde su propio nombre (*Wandern-vagar*, *Burg-ciudad*), localizado entre Prusia y Sajonia, donde las ubicaciones jamás están

⁵⁵ En Luis García, “Andrés Neuman”, <www.literaturas.com> 17/1/ 2007 (última consulta: mayo de 2014).

dispuestas de la misma forma que el día anterior. Así se explica, también, su interés por todos esos espacios –hoteles, aeropuertos, *malls*– que Marc Augé definió como “no lugares”, y que él reivindica por su nula carga identitaria.

En “La frontera como lengua poética” puede leerse: “Recuerdo el consejo de Simone Weil para habitar una ciudad: ‘Arraigarse en la ausencia de lugar’. Me gustaría ser vecino de esa idea de una residencia sin espacio concreto, un territorio nómada” (p. 43). La máxima de Weil nos da la clave para entender otros pasajes de la obra de Neuman; por ejemplo, el que encontramos en “Aeropuerto, patria en tránsito”, donde realiza una apología del aeropuerto precisamente por su naturaleza aséptica, muy en la línea del pensamiento de otros autores contemporáneos como Agustín Fernández Mallo o Alberto Fuguet:

(...) En los aeropuertos se emplea una expresión que define perfectamente la experiencia migratoria: estar en tránsito. Así estamos, eso somos mientras viajamos, seres en tránsito. Justo antes de salir de viaje nuestra parte sedentaria se aferra a la quietud, mientras nuestra parte nómada se anticipa al desplazamiento. El choque entre ambas fuerzas nos provoca cierta sensación de extravío. Una división de nuestra presencia. Por eso venero los aeropuertos, catedrales asépticas donde los pasajeros iniciamos la liturgia de cambiar de estado antes de cambiar de lugar. Los aeropuertos son los únicos templos que hemos sabido erigirle al presente. Verdaderos lugares de tránsito terrenal (*Cómo viajar sin ver*, p. 17).

... meditación continuada en las microrréplicas “El síndrome de Jet”:

Cada vez me cuesta más salir de estaciones y aeropuertos. Lejos de detestar esos recintos, confieso que los busco y hasta me invento pretextos para alargar mi estancia en su interior. Me quedo a comer en ellos: su espera me alimenta. Nada prometen esos ratos, la expectativa se vuelca sobre sí misma. Leo con una atención de la que soy incapaz en el mundo exterior, cuya fascinación es dispersa. Ahí dentro, en su aparente confusión de destinos, se vuelve clara nuestra naturaleza transitoria. En cuanto salimos para pisar la calle, en cambio, quedamos secuestrados por el malentendido de que hemos llegado a alguna parte. Mi vuelo se demora. Se es feliz por accidente (28/3/2012).

... y en “Inside, outside”, aquí a propósito de la no menos aséptica naturaleza de los hoteles:

Hoy no me he movido del hotel en todo el día. He mirado por la ventana, que da a otras ventanas. He escuchado los movimientos de la vida ajena a lo largo del pasillo. He espiado al servicio de limpieza. He bajado y subido en ascensor. He comido en el bar de la primera planta. He hablado en inglés con ucranianos, serbios y polacos. He hablado en inglés con una mexicana, sin saber que lo era. He hecho muchas preguntas en la recepción, como si estuviera a punto de salir a la calle. He leído periódicos. He regresado varias veces a mi cuarto. Me acuesto con la sensación de haber viajado lejos. Me encanta Londres. No sé cómo será (6/12/2012).

3.4. Beneficios de la duda

El no saber constituye, pues, un valor, ya que se equipara a la duda y, con ello, a la apertura mental. De ahí la defensa de esta actitud en su dodecálogo del cuento posmoderno –“XI. Del cuento con sorpresa al cuento con duda” (*Hacerse el muerto*, p. 138)–, la abundancia de preguntas sin respuesta en sus creaciones,⁵⁶ el rechazo de la disyunción excluyente⁵⁷ y la admiración hacia autores como Joaquín Giannuzi o Natalia Litvinova, en cuyos textos nunca halla la certeza.⁵⁸

En la misma línea se explica su declaración en “Poética en tránsito” –“Concibo al escritor como un detective de la realidad: no alguien que explica lo que ya sabía, sino el que vive averiguando, que escribe para saber de qué se trata”,⁵⁹ reflejada de nuevo en “Cincuenta porqués”, microrréplica cercana a la declaración de una poética:

Escribo porque de niño sentí que la escritura era una forma de curiosidad e ignorancia. Escribo porque la infancia es una actitud. Escribo porque no sé, y no sé por qué escribo. Escribo porque solo

⁵⁶ Subrayo, en este sentido, la meditación con la que abre *Cómo viajar sin ver* (“Bienvenida: cómo viajar sin ver”, pp. 13-16), donde, entre otras cosas, se pregunta: “¿Por qué los viajes siguen transformándonos y revelándonos tanto? De ese gran no lo sé está hecho este libro” (p. 15).

⁵⁷ Aludo acá al aforismo: “¿Ciencias o letras? Yo pensaría en la o” (*El equilibrista*, p. 36).

⁵⁸ En la microrréplica “El verso duda” cita dos versos de Giannuzi –“Entre verso y verso se instala una pausa / donde el mundo es puesto en duda”– comentando sobre los mismos: “Qué certeza leer dudas tan claras” (23/6/2011). Por su parte, destaca sobre Litvinova: “No exhibe teorías, sólo temblores. No sabe dónde está, bendita ella. La única certeza que tiene es el talento” (22/12/2010).

⁵⁹ “Poética en tránsito”, *El Cultural*, 28 de junio de 2000.

así puedo pensar. Escribo porque la felicidad también es un lenguaje. Escribo porque el dolor agradece que lo nombren. Escribo porque la muerte es un argumento difícil de entender. Escribo porque me da miedo morirme sin escribir. Escribo porque quisiera ser quienes no seré, vivir lo que no vivo, recordar lo que no vi. Escribo porque, sin ficción, el tiempo nos oprime. Escribo porque la ficción multiplica la vida. Escribo porque las palabras fabrican tiempo, y tiempo nos queda poco (7/1/2011).

3.5. Retórica de la ambigüedad

Esta visión se encuentra potenciada por la importancia que adquieren en su literatura las estrategias potenciadoras de la ambigüedad. Destacamos, en principio, el recurso a la elipsis, que le lleva a escribir “las omisiones son las verdaderas decisiones que debe tomar el hacedor de cuentos” (*El que espera*, p. 139), a incursionar habitualmente en el microrrelato,⁶⁰ y por la que señala en la microrréplica “Quedarse mudo”: “El cine mudo partía de una intensa paradoja de fondo: tenía el afán de la explicación (subtítulos, gesticulaciones, énfasis musicales) y la virtud de la elipsis. La omisión de un elemento básico potenciaba sus demás recursos. Trabajaba a partir de una carencia. Eso se llama estilo” (14/2/2012).

En la misma línea se encuentra su frecuente recurso a las paradojas, por el que imagina personajes tan contradictorios como Sophie Gottlieb (recordemos su frase “No quiero ser madre: yo quiero tener hijos”, *El viajero del siglo*, p. 256), aquellos que se anuncian en “Vidas instantáneas”⁶¹ o los que bordean la locura.⁶²

⁶⁰ Sobre él comenta en la microrréplica “Diez microapuntes sobre micronarrativa”: “IX. El microcuento necesita lectores valientes, es decir, que soporten lo incompleto” (12/12/2012).

⁶¹ Ofrezco algunos divertidos ejemplos de este hecho: “Chica tierna, dialogante, comprensiva, abierta a todo, busca varón entre 37 y 39 años serio, amable, madrugador, cinéfilo, amante de la poesía y la montaña, sin ex celosas en su pasado, que no fume ni beba ni trasnoche. Abstenerse bromistas, vagos e informales” (*Hacerse el muerto*, p. 77); “Mujer libre, viajera, alta, deportista, futuro asegurado, sabiendo lo que quiere, busca machito maduro al que humillar con todo amor y dedicación. Si te gusta, llama tú, cabrón” (*Hacerse el muerto*, p. 79); “Jacinto, cariñoso, divertido, lleno de curiosidad, 81 añitos, busca relación estable con mujer similar que tenga toda la vida por delante” (*Hacerse el muerto*, p. 79).

⁶² En este sentido, remito a sus frecuentes tramas desarrolladas en el diván del psi-

Su destreza en el manejo de la contradicción se evidencia en el demoledor microrrelato “Ambigüedad de las paradojas”: “Enterramos a mi madre un sábado al mediodía. Hacía un sol espléndido” (*Hacerse el muerto*, p. 37). En él, la yuxtaposición de dos sucintas frases potencia tanto el sentimiento de desolación como la perplejidad del narrador y, quizás, su consuelo porque la vida sigue su curso.

Los finales suspendidos contribuyen, asimismo, a la ambigüedad de los textos, como él mismo defiende en los dodecálogos de *Hacerse el muerto* –“XII. Toda historia que termina a tiempo empieza de otra manera” (“Tercer dodecálogo de un cuentista”, p. 136); “XII. Hay cuentos que merecerían terminar en punto y coma;” (“Dodecálogo cuarto: el cuento posmoderno”, p. 138)–, y en “El cuento del uno al diez”: “Acaso las epifanías más potentes se produzcan cuando los finales son un verdadero misterio, en lugar de una didáctica adivinanza”.⁶³

Por ello, en el divertido “Testamento de Edgar Franz Milton (Manuscrito encontrado entre los papeles del popular novelista austronorteamericano Edgar Franz Milton, redactado horas antes de lanzarse a las vías de un tren de alta velocidad en Boston)”, subtítulo significativamente “40 cosas que prometo no hacer nunca en mi próxima vida de escritor”, rechaza en el punto sexto “rematar mis relatos con la frase: ‘Entonces comprendió...’”.⁶⁴ Así, queda clara la importancia de “no abundar demasiado en los finales, pues la vida no da muchas explicaciones”.⁶⁵

No puedo cerrar este recuento sin aludir al humor y la ironía, modos oblicuos de expresión definidos respectivamente en *Barbarismos* como “facultad de parodiar las propias convenciones, o sea, de pensar” (p. 50) y “sinceridad coqueta” (p. 54),

quiata –“Tornasol” (*El que espera*, pp. 53-59), “Juan, José” (*Hacerse el muerto*, pp. 61-72)–, así como a los protagonistas de su poemario *Patío de locos*.

⁶³ “El cuento del uno al diez”, en *El arquero inmóvil*. Eduardo Becerra (ed.), Madrid, Páginas de Espuma, p. 171.

⁶⁴ Publicado en *La nave de los locos*, 10/9/2009. En <<http://nalocos.blogspot.com.es/2009/09/andres-neuman.html>> (última consulta: mayo de 2014).

⁶⁵ Andrés Neuman, “El cuento transmite valores positivos, pero sobre todo sirve para entender los negativos”, *Canalsolidario.org*, 26/2/2007. En <<http://www.canalsolidario.org/noticia/el-cuento-transmite-valores-positivos-pero-sobre-todo-sirve-para-entender-los-negativos/8551>> (última consulta: mayo de 2014).

que Neuman maneja con maestría y que, como apreciamos especialmente en *Hacerse el muerto*, poseen efectos catárticos ante los acontecimientos más dolorosos de la existencia. Así se aprecia en uno de los poemas incluidos en *No sé por qué*, muy cercano en su temática al relato “Un suicida risueño” (*Hacerse el muerto*, pp. 19-20):

NO SÉ POR QUÉ me río constándome la muerte
su patada su olor
primera hipótesis
reírse es un método exorcista
segunda hipótesis
la risa es un truco
para que el cadáver desaparezca del escenario
tercera hipótesis
reírse
es agradecimiento
una celebración de los ausentes
que alguna vez también se divertían (p. 37).

CONCLUSIÓN

Por razones de espacio –que no de ganas– llega el momento de finalizar mi reflexión sobre el intersticio como clave de la obra de Neuman. Tras un recorrido por su poética que ha abarcado toda su producción literaria hasta el momento, espero haber demostrado la importancia de “detalles”, “instantes” y “pasajes” en una obra que no puedo sino definir como *canónica*, tan intensa como sensual, capaz de iluminar las esquinas ocultas de la realidad, de hacernos gozar el instante y, por tanto, imprescindible en nuestras bibliotecas.