

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 62 (2015)

Heft: 3: Fascículo español. El cuento español en los albores del siglo XXI

Artikel: Los cuentos de Andrés Neuman : la poesía (sexual) de la palabra

Autor: González de Canales, Júlía

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-587534>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Los cuentos de Andrés Neuman: la poesía (sexual) de la palabra

Andrés Neuman es uno de los literatos más exitosos en el actual panorama de las letras castellanas. Galardones como el Premio Hiperión de poesía (2002), el Premio Alfaguara de novela y el Premio de la Crítica (ambos en 2009) han otorgado reconocimiento internacional a su obra y han desvelado lo que, hasta inicios del año 2000, era tan solo un secreto a voces: la original voz autorial que construye los libros de Neuman. Esta conforma los cuentos, novelas y poemas que el escritor ha desarrollado para confeccionar una obra que refleja el decir de dos mundos, distanciados geográficamente y unidos por una lengua común.

Nacido en Argentina, criado en España, Neuman ha vivido muy de cerca las diferentes expresiones y manifestaciones culturales asociadas al idioma. Migrante en su propia lengua, a los catorce años dejó Buenos Aires para mudarse a Granada, cambiando el decir porteño por el habla andaluza. El choque que le supuso tener que ‘traducir’ su propia lengua materna¹ lo ha trasladado el autor a sus libros. En ellos reflexiona sobre la relación entre extranjería y lenguaje, presentando su dupla condición argentino-española como elemento enriquecedor, mas también perturbador, de la personalidad del yo narrador de sus relatos. Afirmaciones del tipo «sigo sintiendo que mi lengua materna es un poco extranjera y quizás eso sea la poesía»² reflejan la pasión y el desvelo que Neuman advierte por el ejercicio de la palabra.

La paradoja que supone la caracterización de la lengua materna como extranjera cobra sentido al contemplar las ricas variedades dialectales que componen el idioma castellano. Este, asociado a múltiples constructos culturales, escapa a categorizaciones fijas, haciendo de su falta de anclaje en una u otra orilla del Atlántico un rasgo distintivo de su versatilidad.

¹ José Manuel Cabrera Kozisek, «Entrevista a Andrés Neuman. Mientras me ducho canto en distintos acentos», *El Telégrafo*, 21 de octubre del 2013 [<http://www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/andres-neuman-mientras-me-ducho-canto-con-distintos-acentos.html>].

² Leira Araújo, «Entrevista a Andrés Neuman. Mi oficio es la extranjería», *Matavilela. Gente de letras*, 23 de octubre del 2013 [<http://www.matavilela.com/2013/10/andres-neuman-mi-oficio-es-la.html>].

En este contexto hay que comprender la identificación que el autor establece entre la traducción y el inter-desplazamiento por las variedades del español.

Concibiendo el lenguaje como material de juego, Neuman se adentra en la riqueza idiomática del castellano. Un caso paradigmático resulta su libro *Cómo viajar sin ver* (2010), en el que el autor narra su gira latinoamericana de promoción de la novela *El viajero del siglo* (2009) y reflexiona sobre los rasgos lingüístico-culturales que caracterizan el hablar de cada uno de los países que visita:

Aterrizo en el aeropuerto de Ezeiza y automáticamente, como quien cambia el dial de una radio, me escucho hablar porteño. Retomo mi dialecto original. Paso del asertivo «Buenos días» español al deslizante «Buen díííaa...» argentino. ¿Por qué el día será diverso en España y único en Argentina? ¿Un país plurinacional se saluda en plural, y un país centralista se saluda en singular?³

[...]

Pijo, concheto, fresa, pituco, cuico... Chile también tiene sus formas de nombrar lo mismo. Nuestra lengua es una, múltiple y global. Como el clasismo⁴.

Las dos citas aquí traídas a colación son un ejemplo de las muchas reflexiones que Neuman realiza sobre las variedades dialectales del español y el mundo ajeno que expresan. El idioma es, pues, medio de comunicación y herramienta de entendimiento transcultural, como lo son también la música y el amor:

[A]mor y traducción se parecen en su gramática. Querer a alguien implica transformar sus palabras en las nuestras [...] El amante se mira en la persona amada buscando semejanzas en las diferencias. Cada pequeño hallazgo queda incorporado al vocabulario compartido. Aunque, por mucho que intente capturar el idioma del otro, lo que al final recibe es una lección acerca del idioma propio⁵.

En terminología sartreana, la relación de comprensión entre dos sujetos es siempre un ejercicio de objetivación bidireccional. Dado que «el otro es aquel para quien yo existo como objeto»⁶, la comunicación

³ Andrés Neuman, *Cómo viajar sin ver*, Madrid, Alfaguara, 2010, p. 22.

⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁵ Andrés Neuman, «Traducirnos», *Clarín*, 22 de junio del 2012 [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Philip-Larkin-traduccion-gramatica_0_719928019.html].

⁶ Jean Paul Sartre, *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada, 2000, p. 213.

entre dos amantes requerirá siempre de la objetivación de los rasgos ajenos. Solo entonces, cuando las estructuras de mi *ser para otro* se hacen análogas a las del *ser del otro para mí*, la comprensión del sujeto-amante tiene lugar.

Entender al otro, objetivar su idioma ajeno, es una forma de discernir nuestra propia lengua. Las afinidades lingüísticas entre amantes, en su función de hablantes-traductores, le permiten al autor adentrarse literariamente en el mundo y reconocer la otredad de lo desconocido para plantear existenciales cuestiones sobre la naturaleza humana. Estas, enmarcadas en el contexto de lo cotidiano, adquieren un halo irreverente y coloquial. Un ejemplo de ello lo encontramos en el cuento «Conversación en los urinarios», en el que dos desconocidos establecen una conversación filosófica con marcado tono escatológico:

–Perfecto, Sócrates. Pasemos a lo primero. En tu argumentación te olvidas de algo fundamental. Tú, que tanto presumes de lo listo que eres, has reducido mi esquema a la simple aritmética. Pero cuando te hablé de mayorías, también me refería a lo cultural, ¿entiendes? [...]

–Debo reconocer que ese comentario ha sido inteligente [...]

–¿Tengo que darte las gracias, pedante?

–Lo que te dé la gana, machito. Además, tengo que irme.

–¿Entonces te la chupo?

–Sí, por favor, gracias⁷.

La inclusión de preguntas y cuestiones no resueltas en el cierre del relato es una estrategia textual utilizada habitualmente por el autor para sorprender y desestabilizar al lector. En este caso, la pregunta supone un brusco cambio de tema que transforma la anterior discusión filosófico-literaria en un juego dialéctico pre-coital. En otras situaciones, la pregunta final es de índole retórica, por lo que el relato llega a su fin sin presentar una solución al conflicto de la trama.

El sexo resulta también temática del cuento «El infierno de Sor Juana»⁸, un relato que gira alrededor de una cuestión poco discutida en nuestra sociedad: la sexualidad de las monjas. Lejos de cualquier escándalo de abuso sexual, Neuman presenta a Sor Juana desde su perspectiva más femenina,

⁷ Andrés Neuman, *Hacerse el muerto*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011, pp. 83-85.

⁸ *Ibid.*, pp. 87-90.

apartando de cualquier tipo de tabú la relación del personaje con su cuerpo. Sor Juana resulta atrayente por su destreza en los asuntos de cama y su negativa a vincularse emocionalmente a ninguno de sus amantes.

Según me confesó, Juana perdió la virginidad con un fraile rubio, una semana antes de abandonar el convento. Para ser más precisos digamos que perdió la virginidad con seis o siete frailes, no todos ellos rubios, a los treinta y nueve años de edad. [...] En cuanto comprendió que nunca más sería digna a los ojos del Señor (cosa que comprendió enseguida), Juana se dejó crecer el cabello, consiguió un trabajo de ayudante en una veterinaria y dedicó todo su tiempo libre (todo, todo, todo) a fornicar con hombres de cualquier edad, raza y condición. El único requisito, según advertía Juana, era que no se enamorasen de ella⁹.

A su vez, «Los glúteos de Afrodita»¹⁰, una narración sobre el deseo que genera en el hombre la visualización del cuerpo perfecto de una desconocida en la playa, o «Primera luz»¹¹, la historia de un joven enamorado de una prostituta llamada Bianca, son algunos de los textos que profundizan en el espectro temático de lo erótico.

Lo erótico, motivo estimulador del apetito sexual, resulta fundamental en la obra de Neuman. Por un lado, conforma el núcleo de la trama de numerosos cuentos. Por el otro, caracteriza el decir poético del autor. Mediante estrategias intra-textuales como la elipsis, la síntesis, la supresión, la paradoja, los inicios *in medias res* o los finales abiertos, Neuman crea una tensión narrativa que guarda un parecido con la intensidad propia de las composiciones líricas:

AMO a mi hermana.
Mi hermana ama a mi padre.
Mi madre amó a mi padre.
Mi padre no ama a nadie¹².

Las cuatro oraciones pueden leerse como una estrofa, ya que buscan asemejarse a un poema en la «intensidad y concisión, en su carácter cíclico y en su sentido abierto»¹³. El carácter lírico que adopta la narrativa del autor

⁹ *Ibid.*, pp. 87-88.

¹⁰ Andrés Neuman, *El que espera*, Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 82-87.

¹¹ Andrés Neuman, *El último minuto*, Madrid, Páginas de Espuma, 2007, pp. 49-51.

¹² Andrés Neuman, *Hacerse el muerto*, *op. cit.*, p. 59.

¹³ Andrés Neuman, *El que espera*, *op. cit.*, p. 141.

no se refiere, por lo tanto, a la inclusión de versos en el cuerpo narrativo sino a la posibilidad de que el propio texto mantenga una actitud lírica, es decir, que tenga «tensión, ritmo y pulsación interna»¹⁴, así como que cree dobles sentidos al utilizar la metáfora como herramienta de escritura.

Gaylyn Studlar considera la metáfora como una estrategia narrativa de primer orden para trastornar al lector y provocar en su lectura cierto desasosiego. Por ello, remite a su cualidad sinestésica o, lo que es lo mismo, a su facultad de unir sensaciones diversas bajo un mismo acto de percepción, para resaltar su potencialidad como creadora de significados multi-sensoriales¹⁵. También Gérard Genette sostiene dicha opinión cuando defiende el valor de la metáfora como vía creadora de analogías y unificadora de sensaciones¹⁶. El valor emotivo ligado a dicha figura retórica reside, pues, en su capacidad de alterar la relación lógica de causa y efecto, esto es, de suscitar la ambigüedad del texto en el que se encuentra adscrita a través de la suspensión de sentidos únicos.

Octavio Paz reflexiona, a su vez, sobre la metáfora. La entiende como elemento central del campo literario y la vincula de forma irremediable a la noción de erotismo: «[E]l erotismo es sensualidad transfigurada: metáfora. La imagen poética es abrazo de realidades opuestas y la rima es cópula de sonidos»¹⁷.

El empleo que Neuman hace de la metáfora en sus cuentos se aproxima a la propuesta de Paz. En ellos, la conexión entre el pensamiento y la poesía, entre la vida y la literatura, deviene erotismo hecho metáfora. El cuento «El editor no duerme»¹⁸ supone un ejemplo al respecto. En él, el insomnio del personaje protagonista, editor de profesión, resulta metáfora de la casi enfermiza relación con la literatura que sienten aquellos que se dedican al mundo de las letras. Tanta es la pasión que el editor siente por el trabajo que realiza, que los pormenores de su oficio se han vuelto motivo de obsesión.

Encuadrando entre las sábanas, me ablando poco a poco, olvido, y comienza a redactarse el prólogo del sueño. Entonces aparece el ruido. Es terrible y sutil.

¹⁴ Irene Andres-Suárez, *La novela y el cuento frente a frente*, Lausana, Hispánica Helvética, 1995, p. 19.

¹⁵ Gaylyn Studlar, *In the Realm of Pleasure*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, p. 139.

¹⁶ Gérard Genette, *Figures of Literary Discourse*, New York, Columbia University Press, 1982, p. 207.

¹⁷ Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 10.

¹⁸ Andrés Neuman, *Alumbramiento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2009, pp. 139-141.

Apenas suena. Pero yo lo oigo: son ellos, mi legión, todos mis escritores juntos arañando folios, presionando teclas, imprimiendo palabras, maquinando tramas¹⁹.

A nivel intra-textual, el lenguaje metafórico aquí empleado simboliza el proceso de ensoñación del personaje en el que, accediendo a las fases más ligeras de su adormecimiento, las imágenes del intenso ejercicio de creación literaria, realizado por los autores que él mismo ha publicado, se cuelan en su mente y le impiden dormir. A nivel extra-textual, el lenguaje metafórico provoca «un repentino extrañamiento, un *desplazarse* que altera el régimen *normal* de la conciencia»²⁰.

Georges Bataille identifica este proceso de desplazamiento y alteración con el erotismo: «[L]o erótico es la aprobación de la vida hasta en la muerte»²¹ o, lo que es lo mismo, de la trascendencia de la existencia en la discontinuidad de lo contingente. El sentimiento trágico, comúnmente asociado a la muerte, resulta consecuencia de toda experiencia de pérdida. La muerte, en tanto que privación de los deseos de continuidad del ser, constituye el ejemplo de pérdida más extremo que el hombre pueda conocer. Tomar conciencia de ello significa, por lo tanto, discernir con claridad la contingencia del cuerpo humano, su discontinuidad.

La práctica sexual supone una experiencia transitoria de alteración de dicha discontinuidad. El intercambio de flujos les transmite a los amantes «un sentimiento de obscenidad»²² que, haciéndose fuerte en el acoplamiento de los cuerpos, los lleva a alcanzar el sublime apogeo sexual. Es en ese momento cuando se produce una breve indistinción perceptual en la que los cuerpos conforman una unidad corpóreo-sentimental que lleva a los amantes a comprender el ejercicio de cópula como unificación trascendente de sus seres. De manera pareja, la lectura de un texto lírico deviene erótica cuando reproduce en el lector dicho sentimiento de trascendencia. La experiencia de continuidad, en su faceta de superación de lo circunstancial y lo contingente, es indisociable de los movimientos de transgresión, se den estos en el terreno de lo sexual o de lo literario. En este contexto, Bataille recuerda lo que para muchos puede resultar, en

¹⁹ *Ibid.*, p. 140.

²⁰ Irene Andres-Suárez, *op. cit.*, p. 19.

²¹ Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2007, p. 8.

²² *Ibid.*, p. 13.

un primer momento, una paradoja: el hecho de que «la actividad sexual, rebajada habitualmente al rango de la carne comestible, tiene el mismo privilegio que la poesía»²³.

Andrés Neuman parece seguir la estela de Bataille al establecer en su obra un fuerte vínculo entre escritura y actividad sexual. Como afirma en una entrevista para la revista *Teína*,

para mí escribir es algo hedonista [...]; por eso no corrijo mientras escribo. El libro lo escribo del tirón, después las correcciones pueden llevarme mucho tiempo. Cuando uno corrige, se pone especulativo, mide cada palabra... Y en mitad del chorro, ponerse especulativo me parece peligroso²⁴.

La polisemia de la palabra «chorro» remite tanto a la fuente abundante de ideas creativas que acometen al escritor en el trabajo de producción de sus textos como al líquido seminal que fluye en la práctica del ejercicio sexual. El hecho de que cualquier «chorro» sea por definición un flujo intermitente permite establecer un paralelismo entre el acto de corregir, revisar el texto literario, y detener a destiempo el intercambio sexual. Asimismo, la relación entre (dis)continuidad, cópula y muerte la traslada también el autor al papel, llevándola al campo de la ficción. El personaje de Juana resulta, una vez más, ejemplo paradigmático de dicha relación:

La vida sexual de Juana era mucho más que eso. Que vida, me refiero. Y de no haber sido tan entusiasta, me atrevería a añadir que se trataba justo de lo contrario, de una muerte. Con sus correspondientes, y absolutamente inevitables, resurrecciones carnales. [...] No se puede ir al infierno por amor, me dijo. Después se apagó la luz²⁵.

En cada una de sus aventuras sexuales Juana consume, transforma su libido en acto, experimentando así un sufrido gozo. Tras dar satisfacción a sus deseos, Juana roza los límites del placer, mas también el inexorable sentimiento de contingencia, de muerte. En este morir transitorio, visita el infierno, en el que siente su espiritualidad confrontarse con su lascivia.

²³ *Ibid.*, p. 115.

²⁴ Rubén A. Arribás, «Entrevista a Andrés Neuman. Empezar un libro es un privilegio que me permite aprender todo de nuevo», *Teína*, junio del 2008 [<http://www.revistateina.es/teina/web/teina18/lit4.htm>].

²⁵ Andrés Neuman, *Hacerse el muerto*, *op. cit.*, pp. 88-90.

La contraposición que el personaje plantea entre amor y satisfacción del deseo sexual hunde sus raíces en la concepción clásica del amor. En la Antigua Grecia existían cuatro vocablos para designar este sentimiento: *eros*, *agape*, *phileo* y *storge*. Cada uno de ellos expresaba una manifestación distinta del mismo. *Eros* era el amor apasionado, generador de sentimientos románticos e impulsos sexuales. *Agape*, el amor incondicional que el sujeto amante le demuestra a sus prójimos. *Phileo* era el amor platónico hacia la persona escogida. Finalmente, *storge* era el amor incondicional que se da en el entorno familiar o amical.

Al atribuir la manifestación de *eros* al personaje de Juana, mas también al de Bianca, Jorge²⁶ y a todos aquellos personajes que, narrando en primera persona del singular, no revelan su identidad²⁷, Neuman hace prevalecer la temática de lo erótico por encima de las otras demostraciones del amor. Lo erótico se presenta pues, en su obra, como *leitmotiv* de numerosas tramas pero también como expresión poética de su palabra literaria.

En resumen, es la combinación de temáticas eróticas y estrategias textuales propias de la lírica lo que fundamenta la poesía (sexual) de la palabra neumaniana. La erótica verbal de los cuentos la concibe y organiza el autor desde el momento mismo de su creación. Entendiendo el cuento como «un territorio fronterizo entre la poesía y la novela»²⁸, Neuman construye una narrativa que fluye y se modula al ritmo marcado por la puntuación: breve y pausada en el cuento «La intención del autor»²⁹, en el que más que oraciones se avanza a golpe de vocablo; tendida y desenfrenada en el relato «Alumbramiento»³⁰, donde el único punto que hay es el punto final. La elección de un tipo u otro de puntuación para la constitución literaria de los textos otorga un ritmo de lectura específico a cada una de las producciones del autor, haciendo resaltar lo

²⁶ Co-protagonista del cuento «Rebobinando», *El último minuto*, *op. cit.*, pp. 103-104.

²⁷ *Vid.*, por ejemplo, los cuentos «Fumigando en casa» o «La curiosidad», en Andrés Neuman, *Alumbramiento*, *op. cit.*, pp. 27-32 y 117-118, respectivamente.

²⁸ Jesús Alejo Santiago, «Entrevista a Andrés Neuman. Me siento torpe cuando escribo», *Milenio*, 13 de noviembre del 2013 [http://www.milenio.com/cultura/siento-torpe-escribo-Andres-Neuman_0_189581075.html].

²⁹ Andrés Neuman, *Alumbramiento*, *op. cit.*, pp. 135-138.

³⁰ *Ibid.*, pp. 11-18.

erótico de sus composiciones sintácticas. De acuerdo con los propios principios artísticos de Neuman:

Lo de la puntuación es una cuestión rítmica [...] Es un problema de apariencia menor y de consecuencias mayores. La forma en la que el lector va a respirar mientras lee, nada menos que eso, está en juego con la puntuación. Las palabras hacen entre sí el amor gracias a la puntuación; una coma puede provocar el enamoramiento o el divorcio de dos palabras³¹.

La especial atención que Neuman dedica a la construcción rítmica de las oraciones está estrechamente relacionada con la concepción que él mismo tiene de la producción artístico-literaria: es una práctica sexual, producto del ejercicio corporal³². El movimiento de la mano al trazar vocablos y oraciones, que posteriormente conformarán relatos, viene motivado por los deseos de expresión textual del escritor. La sensibilidad que este aporte a su escritura complacerá a aquellos lectores que busquen en los libros saciar su sed literaria. A su vez, el escritor, en su faceta de lector, leerá, gozará y aprenderá de lo escrito por otros autores. Estos paralelismos entre el goce poético y el sexual llevan a Neuman a afirmar que «escribir es lo más sexual que conoce»³³. No es pues de sorprender que sus cuentos estén impregnados de temáticas sensuales que, compuestas con gran tacto y erotismo, convierten la cuentística del autor en una auténtica poesía sexual de la palabra.

Júlia GONZÁLEZ DE CANALES
Université de Neuchâtel

³¹ Ángeles Peñalver, «Entrevista a Andrés Neuman. Andrés Neuman. Escritor», *Ideal*, 3 de octubre del 2006 [http://www.ideal.es/granada/prensa/20061003/vivir/andres-neuman-escritor-palabras_20061003.html].

³² Ángeles López, «Penthouse conversa con Andrés Neuman», *Penthouse*, 378, septiembre del 2009 [http://www.andresneuman.com/contenido_entrevistas.php?id=16].

³³ *Ibid.*

