

Centros y periferias en *Hablar solos* de Neuman: desplazamiento y viaje

Andrés Montaner Bueno¹ y Carmen María López López²

Resumen. El objetivo de este artículo es ofrecer una perspectiva de análisis sobre la novela *Hablar solos* (2012) del escritor argentino Andrés Neuman. Para este propósito, proponemos llevar a cabo una visión novedosa sobre la centralidad del personaje femenino, que permite repensar los conceptos de centro y periferia de acuerdo con una perspectiva contemporánea, partiendo de la tradición del relato de viajes. En este sentido, esta investigación propone considerar los desplazamientos físicos (Lito-Mario) e interior (Elena) de los personajes en calidad de odisea invertida que reformula la tradición del viaje desde Homero.

Palabras clave: Neuman; literatura contemporánea; viaje; identidad.

[en] Centers and peripheries in *Hablar solos* by Neuman: Movement and trip

Abstract. The aim of this article is to offer a new perspective of analysis about the novel *Hablar solos* (2012), written by the Argentinian author Andrés Neuman. From this purpose, we suggest carrying out an original vision about the centrality of the woman's character, that permit rethinking the concepts of center and periphery according to a contemporary perspective, from the tradition of the story of trips. In this sense, this research proposes considering the psychological (Lito-Mario) and inner (Elena) movements of the characters in the quality of reversed odisea that reformulate the tradition of trip from Homero.

Keywords: Neuman; Contemporary Literature; Travel; Identity.

Sumario. 1. Una Odisea invertida: de Penélope a Elena. Hacia la centralidad del viaje interior. 2. (In)fidelidad conyugal: la enfermedad del sexo, el atisbo de la muerte. 3. El doctor Escalante, la medicina culpable. 4. El viaje periférico: Lito, nexo de unión entre Elena y Mario. 5. Conclusiones.

Cómo citar: Montaner Bueno, A. y López López, C.M. (2018) Centros y periferias en *Hablar solos* de Neuman: Desplazamiento y viaje, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 47, 503-519.

¹ Universidad de Murcia, Murcia. España.
E-mail: andres.montaner@um.es

² Universidad de Murcia, Murcia. España.
E-mail: carmenmaria.lopez14@um.es

1. Una Odisea invertida: de Penélope a Elena. Hacia la centralidad del viaje interior

...la Odisea
que cambia como el mar. Hay algo distinto
cada vez que la abrimos
(Borges, *Nubes*).

En la tradición literaria occidental, el viaje se ha convertido en uno de los motivos articuladores para forjar una trama narrativa (Baquero Goyanes 1970: 132-144). En palabras del formalista ruso Víctor Shklovski (1970: 129), “desde muy temprano el viaje es la motivación del enhebrado más frecuente”. Así lo demuestra una obra como la *Odisea* de Homero, donde el periplo del héroe articula todo un devenir de aventuras que culmina con el retorno de Ulises a su tierra, a Ítaca. Este modelo estructural del sujeto se configura como esquema prototípico en una centralidad del personaje masculino, instancia narrativa sobre la que descansa el peso argumental de la obra. Ulises emprende su viaje, haciendo escala en distintos lugares, para regresar a Ítaca tras haber vivido intensas e incesantes aventuras. Tal esquema se perpetuará con mayor o menor fortuna a lo largo de la tradición.

A este respecto, en la obra *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Jordi Balló y Xavier Pérez rescatan esos “argumentos” literarios que han pasado de la literatura al medio fílmico, erigiéndose en relatos fundacionales de la tradición occidental que, más allá de su sesgo de originalidad, se perpetúan como verdaderos motivos temáticos y fuentes de las que beben los relatos posteriores. En este sentido, el primer argumento universal que rescatan es el retorno al hogar que inauguró la *Odisea* (Balló y Pérez 2010: 28). A partir de esta idea y centrándonos en el ámbito estrictamente literario, ¿qué es el Quijote sino un viaje de aventuras que emprenden Alonso Quijano y su escudero Sancho Panza? Por citar otro ejemplo, puede mencionarse *Los trabajos de Persiles y Segismunda* de Cervantes, donde los protagonistas Periandro y Auristea emprenden un peregrinaje a Roma, en pos de la fe cristiana. Aunque Auristea acompañe a Periandro (en un viaje fraternal) sobre Periandro recaen la fuerza narrativa y el impulso dramático.

Hablar solos entronca, en efecto, con esta tradición de la novela de viajes, puesto que se puede vislumbrar en su estructura profunda una condición mítica, un esquema prefijado que apunta hacia el desplazamiento de los personajes. Así lo constata Mariana Sandez (2012), para quien el viaje como desplazamiento articula el eje de la novelística de Neuman: *Bariloche* (1999), *Una vez Argentina* (2004) o *El viajero del siglo* (2010), por citar algunas obras. Sin embargo, el rasgo definidor que distancia la obra de Neuman de toda la tradición literaria precedente radica en la centralidad del personaje femenino, que se erige como figura capital en la configuración del trazado argumental.

En esta línea, se vislumbra cómo en la tradición del relato de viajes las figuras femeninas han ocupado siempre un lugar ancilar o marginal, fuera del canon, considerándose más bien como personajes subsidiarios o de menor entidad con respecto a los grandes héroes encarnados por los personajes masculinos. ¿Podría acaso Homero haber concebido una *Odisea* con Penélope como personaje central, o en cambio el relato homérico está dispuesto para ser protagonizado por un héroe

varón, astuto y de inmensas cualidades? Homero concibe la figura de Ulises — entroncando con la tradición épica ya presente en la *Ilíada*— como protagonista, dotada de entidad para realizar todo tipo de hazañas más o menos heroicas. Incluso si recordamos cómo desde tiempos clásicos los héroes eran parodiados podemos sostener que si bien los héroes clásicos fueron sometidos a una lectura paródica de los mitos, seguían ocupando un lugar central, puesto que aunque desmitificados, en ellos se focalizaba la atención del autor en la obra.

Pero Neuman destierra del Olimpo a todos los héroes y dioses. El universo narrativo de Neuman se ha vaciado de la condición heroica del personaje, para lograr unos perfiles humanos, en toda su crudeza, con sus miserias y alegrías cotidianas. En la concepción de Neuman se ha producido una vuelta de tuerca al patriarcado: la mujer no solo tiene voz, sino que en ese coro a tres voces que es *Hablar solos*, entona la voz principal, lleva el ritmo del canto.

Antes de ahondar en el personaje femenino como centro de la estructura, es preciso remitirnos a la conceptualización sobre las nociones de Centro-Periferia y su oscilación como elementos integrados de un sistema cultural o literario. A la luz de la Teoría de los Polisistemas, Itamar Even-Zohar (1979) consideraba que en toda estructura coexisten un centro y una periferia. De este modo, hay un repertorio y una canonicidad con distintos elementos intrasistémicos y extrasistémicos que configuran una serie de relaciones dinámicas, pues no hay que olvidar que la teoría de Even-Zohar se sustenta sobre las aportaciones de Tinianov (1970: 89-101) en “Sobre la evolución literaria” en la última etapa del formalismo ruso. De este modo, Even-Zohar defiende la existencia de un centro canónico o canonizado por la tradición junto con una periferia. Sin embargo, el sistema central y el periférico se complementan y no se definen por su inmovilismo, sino más bien por la posibilidad de que un elemento que haya sido central en el sistema pasado el tiempo ocupe un lugar marginal, al mismo tiempo que un elemento periférico en el sistema puede ocupar el centro y erigirse como núcleo en el sistema de relaciones: “The selection of a certain aggregate of features for the consumption of a certain status group is therefore extraneous to that aggregate itself” (Even-Zohar 1979: 18).

Junto a esta idea, Even-Zohar habla de actividades primarias y secundarias, que se refieren a la innovación frente al conservadurismo en la producción de obras literarias, de modo que los modelos primarios pueden devenir secundarios una vez asentados en el centro mismo del sistema canonizado (Even-Zohar, 1979: 57). Estas ideas se pueden aplicar al desplazamiento que el personaje de Penélope ha sufrido en el sistema social, mostrando su innovación a través de la figura de Elena en la obra de Neuman.

Esta conceptualización del hecho literario entronca también con las ideas que desde el ámbito de la sociología del gusto ofrece Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*, a propósito del *campo literario* en tanto campo de poder intelectual y de hábitos de clase: el patriarcado obligaba a concebir la figura masculina como centro del viaje. En ese microcosmos que la novela describe, continuando con Bourdieu, en el campo literario ha emergido la figura femenina como lucha entre elementos diversos (masculino-femenino) que pugnan por ocupar un lugar central en el sistema. Como escribió Bourdieu,

El campo literario o artístico es, en todo momento, la escena de una lucha entre dos principios de jerarquización: el principio heterónimo, favorable a los que dominan el campo económica y políticamente (p. ej., el “arte burgués”) y el principio autónomo (p. ej., el “arte por el arte”). (Bourdieu 1990: 18)

Para afianzar estas dos perspectivas que venimos comentando, con el fin de contextualizar y articular una lectura de *Hablar solos* de Neuman desde su particular viaje, se pueden contrastar las muy distintas actitudes que manifiestan Penélope en la *Odisea* de Homero y Elena en *Hablar solos* de Neuman, con el fin de vislumbrar su distinto posicionamiento centro/periferia de cada una de ellas. A este respecto, resulta clarificadora la visión que Homero ofrece de Penélope en la *Odisea*, como figura “discreta” que aguarda la venida del héroe y le llora en silencio desde el día en que “se fue para esa Troya fatal”. En la conversación entre Odiseo (ya a la vuelta del viaje pero sin desvelar su identidad) y Penélope, leemos:

La discreta Penélope entonces le dijo en respuesta:
 -Si quisieras, ¡oh huésped!, seguir a mi lado en la sala
 conversando, no habría de verterse en mis ojos el sueño,
 mas de cierto los hombres no pueden estar siempre en vela,
 que los dioses eternos en toda ocasión y medida
 sobre el suelo fecundo han impuesto a los seres mortales.
 Por mi parte voy ya a recogerme en mis salas de arriba
 y ocupar aquel lecho doliente que empapan mis ojos
 con sus lloros sin fin desde el día en que al mar se hizo Ulises
 para ver esa Troya fatal, que aun de nombre abomino.
 Allá iréme a acostar; tú reposa aquí mismo, ya en ropas
 Que te extiendas por tierra o mandando te pongan un lecho.
 (Homero, *Odisea*, 2004: 353, vv. 589-599. *Canto XIX*)

En este pasaje, la discreta Penélope llora en el silencio de su lecho la falta de Odiseo, evocando su nombre y su figura, hasta quedar sumida en el sueño de la mano de Atenea, la diosa de claras pupilas. Esta concepción de la mujer que no actúa, sino que espera al marido es la que desde la tradición clásica se nos ha legado, en virtud de la centralidad del personaje masculino erigido como héroe o figura capital. Ahondando en esta idea, se puede contrastar con la figura Mario, personaje masculino en *Hablar solos*, que es un viajante cuya entidad literaria dista mucho de la grandeza del Ulises perfilado por Homero. Así pues, frente a la discreción y la espera que la tradición literaria y cultural nos ha legado de Penélope, en el discurso interior de Elena podemos leer:

Cuando te conocí, tenías la costumbre de viajar cada verano. Tomabas decisiones de golpe. Ibas y venías. Ya vivías como en una agencia de viajes. Siempre fuiste más aventurero que yo. Pero toda epopeya tiene su cocinera. Porque para salir a la aventura, y el problema existe desde homero, los héroes necesitan que alguien los admire, los espere.
 Y la que se quedaba aquí estudiando, mientras tú reflexionabas sobre la libertad del nómada, era esta tonta. (Neuman 2012: 167)

En el fragmento citado, Elena recrimina a Mario esa “centralidad” masculina que se cifra en el hecho de que Mario siempre haya sido más aventurero que ella. Sin embargo, el esquema de la epopeya se ha modificado sustancialmente, pues ya no hay una Penélope femenina que espere al héroe. Por esta razón, lejos de querer articular una lectura feminista de la obra —lectura que, por otra parte, desvirtuaría el propósito de Neuman—, se pretende constatar un hecho irrevocable: la centralidad del personaje femenino como instancia protagonista de su viaje interior, como eje de un periplo mucho más intenso que el desplazamiento físico que emprenden Mario y Lito o el lugar del doctor Escalante en la obra, que comentaremos a lo largo de estas páginas.

2. (In)fidelidad conyugal: la enfermedad del sexo, el atisbo de la muerte

Fidelidad, afán inútil.
¿Quién tuvo la arrogancia de intentarte?
Nadie ha sido capaz
-ni aun los que han muerto- de destejer la trama
de los días
(“Ilusos los Ulises”, *Palabra sobre Palabra*, Ángel González)

Elena es infiel a Mario, su marido enfermo. Y además le es infiel con el doctor que trata de curarlo. Y además está enferma: enferma de sexo. La funcionalidad del sexo radica en un proceso dúplice: hacerle olvidar la enfermedad y la muerte y sentirse viva y deseada. Ambos motores de la acción no son antagónicos, sino que más bien se complementan. Elena busca el placer para huir del dolor: “Sólo me penetró al final, así, de golpe. Fue como curarse” (Neuman 2012: 88). En palabras de Bataille:

La actividad erótica no siempre posee abiertamente ese aspecto nefasto, no siempre es esa resquebrajadura; pero, profundamente, secretamente, siendo como es la resquebrajadura lo propio de la sensualidad humana, ella es lo que impulsa al placer. Lo mismo que, cuando nos percatamos de la muerte, nos quita el aliento, de alguna manera, en el momento supremo, debe cortarnos la respiración (Bataille, 997: 78-79).

Sin embargo, la consecución del placer se logra a través del dolor (el sadomasoquismo, los insultos, las difamaciones, los juegos) y ese placer inocente deviene lacerante, peligroso. “Iba a decir que me vuelve loca. Pero, además de cursi, no sería exacto. Más bien es como si, con el pretexto de Ezequiel, por medio de su cuerpo, y yo me hubiera permitido la locura. Su cuerpo saludable, joven. Alejado de la muerte” (Neuman 2012: 53). Es, en síntesis, una locura que mantiene viva a Elena y la aleja de la muerte. Sin embargo, además de un acto de locura que demuestra la vitalidad del personaje, se ha convertido un juego de violencia:

Dice la tradición que el sexo desemboca en la pequeña muerte. Ahora creo que quienes lo repiten no han sentido el placer del daño. Porque con Ezequiel me sucede lo opuesto: cada polvo provoca resurrección. Nos agredimos. Nos ensañamos. Nos causamos mutuamente dolores para asegurarnos de que seguimos ahí. Y cada vez que confirmamos la presencia, el sufrimiento del otro, nos emocionamos igual que en un reencuentro. Entonces tengo unos orgasmos que me estiran los límites de la vida. Como si la vida fuese un músculo vaginal. Quiero vengarme en carne propia (Neuman 2012: 59).

Desde esta perspectiva, se produce una contradicción con la idea que Georges Bataille defiende en *El erotismo*, donde sostiene que la actividad erótica en tanto aspecto de la experiencia interior, se opone como tal a la sexualidad animal. Sin embargo, en Elena el viaje interior se realiza a través del sexo, por lo que no podemos hablar de erotismo en sentido estricto. Como escribe Bataille,

Si el erotismo es la actividad sexual del hombre, es en la medida en que ésta difiere de la sexualidad animal. La actividad sexual de los hombres no es necesariamente erótica. Lo es cada vez que no es rudimentaria, cada vez que no es simplemente animal. (Bataille 1997: 20)

La actividad sexual de Elena se asemeja más a una búsqueda animal, ajena a toda sublimación. Es la dádiva de sentir la carne, de palpar el cuerpo joven de Ezequiel Escalante, como modo de olvidar el cuerpo enfermo de Mario. Continuando con Bataille (1997: 30), hay un elemento de prohibición en la actividad de Elena, que se remonta a tiempos ancestrales, registrado ya en la Biblia: “No cometerás adulterio”. Es el sentido de la transgresión. El sexo se concibe como un viaje interior, emocional, sensitivo, abstracto, carente de material, indefinible, intangible y transgresor.

Por su naturaleza polimórfica, en el sexo pervive el sacrificio en su doble vertiente de muerte y de vida. Tal y como explica Bataille, “suele ser propio del acto del sacrificio el otorgar vida y muerte, dar a la muerte el rebrote de la vida y, a la vida, la pesadez, el vértigo y la abertura de la muerte” (1997: 68). En efecto, Elena siente el sacrificio de la carne y destaca su renuncia cuando el doctor Escalante se niega a consumir un encuentro. Ese brote de vida y de muerte es una constante en la historia del pensamiento cultural y literaria, puesto que la carne ya desde el cristianismo se impuso como prohibición, en detrimento de los valores del espíritu. De estas ideas se deriva un aspecto fundamental en el viaje interior de Elena: el viaje metafísico de Elena se sustenta sobre la base de impulsos físicos tales como el sexo. Junto al sexo, la masturbación constituye una manifestación de la búsqueda del placer con un cuerpo ausente. Resulta iluminador el ensayo de Gorer, citado por Elena en *Hablar solos*, cuyo título es “The pornography of death”. En este ensayo su autor establece una relación entre la masturbación y el duelo a partir de “lo ausente” o la ausencia física del otro cuerpo (Gorer, 1955: 52).

Si el sexo es el motor que permite a Elena sentirse viva, la muerte en el sexo (su pulsión) aflora en la novela, a través de la carnalidad y la retórica del cuerpo, puesto que “la materialidad de un cuerpo que no permanece inmutable, se desestabiliza” (Maltz 2013: 4). Por esa razón, tras la muerte de Mario, Elena llega a

dudar de la existencia de su propio cuerpo, viviendo en una suerte de fantasmagoría corpórea, que se puede interpretar como una especie de sacrificio o rito en contraposición al goce carnal con Ezequiel:

Cuando se muere alguien con quien te has acostado, empiezas a dudar de su cuerpo y del tuyo. El cuerpo todo se retira de la hipótesis del reencuentro, se vuelve inverificable, pudo no haber existido. Tu propio cuerpo pierde materialidad. Los músculos se cargan de vapor, desconocen qué apretaron. Cuando se muere alguien con quien has dormido, no vuelves a dormir de la misma manera. Tu cuerpo no se deja ir en la cama, se abre de brazos y piernas como al borde de un pozo, evitando la caída. Se empeña en despertarse más temprano, en comprobar que el al menos se posee a sí mismo. Cuando se muere alguien con quien te has acostado, las caricias que hiciste sobre su piel cambian de dirección, pasan de presencia vivida a experiencia póstuma. Imaginar ahora esa piel tiene algo de salvación y algo de violación. De necrofilia a posteriori. La belleza que alguna vez estuvo con nosotros se nos queda adherida. También su temor. Su daño. (Neuman 2012: 136)

La carnalidad comunica el viaje sexual interior de Elena, junto con ese otro viaje “periférico” que deberá realizar a causa de la muerte de Mario. Si bien desde un enfoque en el contexto de la guerra que rebasa el nivel nacional y mundial, Butler se pregunta en su ensayo “Violencia, duelo, política” inserto en *Vida precaria*, qué determina que unas vidas valgan la pena o merezcan ser vividas, frente a otras en las que la muerte parece ser la única solución posible, el fin definitivo: “Algunas vidas valen la pena, otras no; la distribución diferencial del dolor decide qué clase de sujeto merece un duelo y qué clase de sujeto no” (Butler 2006: 16).

De acuerdo con esto, aunque focalizado ahora en el ámbito de la familia, podemos preguntarnos por el lugar que Elena le otorga a su marido en el ámbito familiar: es un viajante al que en muchas ocasiones desprecia y por el que siente una mezcla de lástima y culpabilidad. Sin embargo, esa culpa y sentimiento de lástima proceden no por su estatuto en cuanto a tal, sino por su condición de marido enfermo, al que “debe” (nótese la obligatoriedad) cuidar y preparar una muerte digna, escenificando el duelo. El tono de Elena al comentar cómo debe perpetuar los actos ritualizados del duelo y el enterramiento no puede ser más aséptico. Carente de emoción, Elena concibe estas actuaciones como actos de realización necesaria, obligatoria, para despedir a Mario:

Había que llamar a la funeraria para comprar el ataúd. Y a los diarios para dictar las esquelas. Dos tareas elementales, inconcebibles. Tan íntimas, tan ajenas. Comprar el ataúd y dictar las esquelas. Nadie te enseña a esas cosas. A enfermar, a cuidar, a desahuciar, a despedir, a velar, a enterrar, a cremar. Me pregunto qué mierda nos enseñan. (Neuman 2012: 126-127)

En este pasaje se vislumbra un poso de melancolía en las palabras de Elena. Tal como podemos leer en el ensayo “Duelo y melancolía” de Sigmund Freud (1986: 241), tras la pérdida de un ser amado, existe una relación muy directa entre el duelo

y la melancolía, que se manifiesta en los sentimientos del sujeto, capaz de añorar y recordar la pérdida del sujeto querido. Sin embargo, la melancolía a la que el duelo conduce a Elena no se debe tanto al amor que sentía por Mario —en realidad no lo ama como marido— sino más bien a la melancolía de haber perdido un “cuerpo” que en otro tiempo le propició placer, le hizo sentir joven y con vida. Por eso Elena recuerda “el polvo triste, quieto, emocionado que Mario y yo echamos el día que supimos lo que tenía. Casi el último, en realidad. Después apenas hemos querido o sabido hacer el amor entre tanta muerte” (Neuman 2012: 61).

En síntesis, la existencia de Elena se ve truncada por la enfermedad y la muerte, pero tratadas no desde una perspectiva física, sino desde un horizonte abstracto, metafísico, casi ritual. El sacrificio que Elena encuentra en el sexo deriva en muerte, pues resulta imposible disociar placer y dolor. En este sentido, su viaje es una penitencia y un *regressus ad principium*, tal como demuestra la imagen final del último de sus monólogos. Elena se encuentra en la puerta de la consulta del doctor Escalante y, de pronto, se levanta y empieza a caminar detrás de los ancianos: ese viaje al que el placer en el sexo y la masturbación le habían conducido, se contrarresta con este movimiento regresivo, que apunta más bien hacia la condena de su vida, incapaz de gozar ya del placer y de su propio cuerpo: “Cuando la puerta de la consulta volvió a cerrarse, me levanté y salí detrás de los ancianos. Avanzaban dando pasos cortos. Imité su ritmo. Caminé con ellos. Los seguí durante un rato mirando sus espaldas” (Neuman 2012:179).

La odisea de Elena culmina en la muerte, aunque ella siga con vida. Si el personaje de Penélope en la epopeya homérica simboliza la discreción y la espera al regreso de Ulises, en la obra de Neuman es Elena la nueva Penélope quien regresa a su centro, tras haber emprendido un viaje interior, tras haber transgredido las normas impuestas por la tradición en lo concerniente al viaje. De este modo, su periplo se ha cumplido y no hay posibilidad de retorno a la carne. Elena apenas se contenta con regresar a la mediocridad de su vida, con perseguir inútilmente la carne entumecida de esos ancianos.

3. El doctor Escalante, la medicina culpable

Y pasó por un instante por su pensamiento el llamar a su esposo,
 Lanzar voces y despertar a nobles, esclavos y criados.
 ¡Socorro! Clamaban sus entrañas, pero se avergonzó su corazón,
 Y silenciosa y calma, miró al pirata sin ley.
 [...] El engañador percibe su temor y se burla riendo:
 [...] ‘¡Adelante! Aún te queda tiempo de levantarte y llamar’.
 ‘¡Sé que tengo tiempo, pero libremente sigo mi destino y huyo!’
 El gran raptor se irguió y estalló su corazón:
 ‘¡Oh alma libre, mil veces bienvenida seas a mi proa!’
 (*La Odisea*, Nikos Kazantzakis)

Para superar una enfermedad y las consecuencias que de ella se derivan, uno de los remedios más recurridos en la literatura universal ha sido el de iniciar un viaje curativo hacia lugares y parajes que puedan restaurar la salud del enfermo y que

son reconocidos por todo el mundo como “reparadores”. Todo ello se realiza, a pesar de que, como señala Bolaño (2008:66), “realmente es más sano no viajar, es más sano no moverse, no salir nunca de casa, estar bien abrigado en invierno y solo quitarse la bufanda en verano, es más sano no abrir la boca ni pestañear, es más sano no respirar. Pero lo cierto es que uno respira y viaja”. Y es que los viajes son buenos inhibidores de la enfermedad, sirven para hacer que se viva con más intensidad el momento y para que se haga más llevadero el tiempo que nos separa de la muerte, ya sea física o simbólica.

A este respecto, resulta sumamente ilustrativo el poema “El viaje” de Charles Baudelaire incluido en su obra poética *Las flores del mal*, en el que el autor revisita *La Odisea*, instando a los nuevos Ulises a embarcarse en una nueva travesía marítima “sanadora” que les haga olvidar el hastío, la rutina y los sentimientos destructivos que les invaden en su día a día. Este poema será el germen del que parta Kazantzakis para construir su monumental continuación del texto homérico, en la que Ulises se vuelve a embarcar en un viaje sin fin en el espacio y en el tiempo, pues Ítaca y todo lo que ella conlleva (esposa, hijo, padre, súbditos, etc.) le consumen el espíritu. Otros ejemplos de viajes curativos los encontramos en la tradición literaria occidental en obras como *El idiota* de F.M. Dostoyevski o *La montaña mágica* de Thomas Mann. En la primera, el príncipe Mishkin sufrirá crisis epilépticas que le obligarán a ser internado en un sanatorio suizo tras sus peligrosas aventuras amorosas con Nastasya Filippovna. Por su parte, en la segunda, Joachim Ziemssen, primo de Hans Castorp, recibirá la recomendación de realizar una estancia en el sanatorio de Berghof porque allí encontrará el clima y el ambiente necesarios para su sanación.

En *Hablar solos*, tal como hemos venido señalando, el viaje central que Elena realiza es interior y, curiosamente, el recorrido emocional que emprende la conduce a los brazos del doctor Escalante. Este le permite establecer una conexión con la enfermedad de su marido, en tanto que conoce todos los secretos que atañen a la misma y le puede informar exactamente de la fase en la que se encuentra. Elena se sentirá atraída en principio por lo misterioso del personaje y por ese carácter prudente y pétreo que, según ella, caracteriza a todos los médicos:

La prudencia de los médicos me irrita. Conversar con ellos se parece a hablar desde un teléfono sin cobertura. O sea, a escucharse a una misma. Permiten que te desahogues, que hagas preguntas cuya respuesta temas y que, poco a poco, vayas haciéndote cargo del panorama con la mínima información por su parte. (Neuman 2012: 24)

Paulatinamente, Elena permitirá que el doctor Escalante se transforme en Ezequiel, un amante con el que experimentará “conductas sexuales de lo más *borderline*” (Echazarreta 2014:315), caracterizadas por la depravación y la sublimación del dolor presentes en ellas. Además, el cuerpo sano y vigoroso de Ezequiel le servirá de contrapunto frente al ya estragado por la enfermedad de Mario, ante el que ha llegado a sentir asco: “Me desprecio al escribirlo, pero a veces el cuerpo de Mario me da asco. Tocarle me cuesta tanto como le cuesta a él mirarse en el espejo. Su piel reseca. Su silueta huesuda. Sus músculos blandos. Su calvicie repentina” (Neuman 2012: 51).

El doctor es un guía, un monstruo del deseo, que sabe en cada momento cómo comportarse para conseguir el placer. Es una persona con una gran seguridad en sí misma, con la templanza y el aplomo suficientes para aprovecharse del momento de debilidad por el que está atravesando Elena. De este modo, consigue que esta se sienta a gusto con su físico, comprende y acepta sus renunciadas y sus entregas repentinas y sabe elegir y ejecutar los actos adecuados para consumir la entrega corporal de Elena. Así lo expresa ella misma:

El poder de Ezequiel no se entiende al contemplarlo sin ropa. Hay que conocerlo en movimiento. Gesticulando, acercándose, asaltando. Su físico refuta el platonismo. Es atrevido, no musculoso, intenso, no atlético. Lo irresistible es su convicción. (Neuman 2012: 51)

Durante estos encuentros, Elena se convierte en una suerte de *flâneur* solitario, en una paseante que al encontrar su casa vacía de marido y de hijo, se entrega a la búsqueda de “un lugar en el que ser engullida por la ciudad” (Carrera, 2004: 156) y ese no es otro que la consulta del doctor Escalante y los brazos de Ezequiel. Al encontrar el hogar carente de ruidos y de voces que la ocupen, Elena se atormenta, piensa en el futuro sin su esposo y busca redimirse carnalmente del dolor que Mario le causa. Elena es aquí una viajera sin propósito al más puro estilo dickensiano, pues para ella los encuentros con el médico son solo un juego de intimidades sin sentido.

Aunque Elena encuentra en Ezequiel un refugio físico que le proporciona el placer sexual que necesita para sentirse viva y concentrarse solo en los actos, los lectores pronto somos conscientes de que esa comunión, además de ser solo física, está limitada por el tiempo del duelo, pues la muerte de Mario supondrá también el fin de la aventura de Elena con el doctor:

Sé que lo que estoy haciendo es miserable. Supongo que voy a sentir unos remordimientos extremos. Muy bien: todo es extremo. Porque ahora, esta noche, lo único que he sentido es un placer bestial, imperdonable. Y mañana no sé. Y pasado mañana estaré muerta”. (Neuman 2012: 51)

Así pues, Elena en todo momento es consciente de estar vengándose de Mario por haberle dejado el peso de su enfermedad y muerte y haber renunciado a toda responsabilidad con Lito, el hijo de ambos: “Quiero vengarme en carne propia”, escribirá a modo de reflexión en su diario (Neuman 2012: 59).

Por tanto, resulta evidente que Ezequiel solo es un móvil, un recurso humano del que Elena se sirve para canalizar su dolor y su sufrimiento. El sexo con el doctor será una forma de castigo y de expresión de sus reproches y de su disconformidad con la manera de afrontar la enfermedad por parte de Mario. La literatura será la otra vía a través de la que exprese ese malestar, especialmente a través de la cita de obras que ella personaliza y utiliza para sus propias argumentaciones. En determinados momentos parece incluso que el conocido como *mal de montano* —encarnarse en la literatura e intentar revivirla en la propia persona tratando de preservarla de su posible desaparición— se ha instalado en ella.

Con el fallecimiento de Mario, Elena decide renunciar a su viaje sexual con Ezequiel; se ha consumado su muerte física y ahora la compensación corpórea no tiene sentido. Es el momento en que decide terminar con el engaño en el que descubrimos el lado más sensible y ridículo del doctor Escalante. Este no acepta la negativa de su amante y la llama varias veces por teléfono y llega a protagonizar una escena patética en la puerta de su casa:

Ezequiel me soltó. Apoyó las manos en el suelo y se puso de pie. Le costó un poco. Me miró fijamente. En ese momento creí que él iba a tener un arranque de amor propio. Que iba a levantarme la voz, increparme o lo que fuese. Pero no: lloriqueó. Y yo confirmé que, si era capaz de hacerse eso a sí mismo, entonces era capaz de hacerme cualquier cosa a mí. Empecé a cerrar la puerta. Al otro lado, Ezequiel balbuceó que me necesitaba. Yo detuve la puerta. Respondí sin asomarme: Eso es exactamente lo que quería escuchar. Y ahora fuera de mi casa. Y no llores nunca más. Seguí cerrando la puerta. La alfombrita de la entrada hizo ruido al arrastrarse. Tuve la sensación de estar barriendo algo. (Neuman 2012: 139)

En este sentido, vemos cómo Neuman en su novela describe una relación heterosexual en la que reconfigura los roles atribuidos tradicionalmente a los géneros masculino y femenino. Es Elena el sujeto dominante en la pareja, ya que ella elige cómo y cuándo encontrarse con Ezequiel y el momento en que deben dejar de verse. Y es el doctor el que se derrumba y acaba llorando y suplicando sin éxito. De este modo, el autor argentino realiza una alteración y desplazamiento de las nociones de género naturalizadas y reificadas por la sociedad en las que el elemento hegemónico era el masculino. Esto se logra, tal como señala Butler (2010: 99), “a través de la movilización, de la confusión subversiva y de la multiplicación de aquellas categorías tradicionales constitutivas de la identidad propia de cada género”.

Posteriormente, tras haberse desprendido de esa medicina culpable que era el doctor Ezequiel, Elena decide tratar de iniciar —más bien restaurar— la comunicación con el esposo ausente. Una comunicación que, como veremos en el siguiente epígrafe, había estado marcada por los silencios y por los mediadores (fundamentalmente su hijo Lito), y había sufrido un gran deterioro con el advenimiento de la enfermedad de Mario y el modo en el que este decidió afrontarla. A pesar de ello, entre ellos todavía existía una vinculación íntima, un nexo afectivo invisible que nació al conocerse en la universidad y que persiste todavía. Este lazo lleva a Elena a preguntarse incluso si Mario ha llegado a saber que le ha sido infiel con Ezequiel: “¿Qué supo Mario? Cargo con esa duda. Duda, deuda” (Neuman, 2012: 138)

4. El viaje periférico: Lito, nexo de unión entre Elena y Mario

Y nuestro dolor se nos hace infinito,
como que nos castiga una amarga contrición,
pues ya no sopla el viento en nuestros aparejos,

y para siempre terminó la travesía
("Pequeña Odisea", Leon Kukulas)

Tras haber analizado el viaje central de la novela, nos centramos ahora en considerar el desplazamiento exterior que llevan a cabo Mario y Lito, que se subordina de forma periférica al periplo interior experimentado por Elena. El padre ha decidido regalarle a su hijo un último recuerdo feliz, una experiencia que le permita recordarlo en un contexto vital pleno y que le sirva como iniciación a la vida adulta. Para ello, ha decidido llevar a su hijo en el camión de su hermano Juanjo (que recibe el nombre de Pedro) con el fin de que vivencie por sí mismo lo que conlleva realizar el transporte de un pedido a un lugar lejano.

Es la primera vez que Lito va a emprender un viaje que lo aleje de su hogar, del espacio de confort en el que se ha criado y, principalmente, de su madre. Esta condición provoca que, durante el viaje, el niño experimente momentos de cansancio en los que desea regresar y volver al espacio protector: "Hace unos días yo estaba un poco cansado de viajar. A veces pensaba en volver a casa. En ver a mamá. En tener de nuevo mis juguetes" (Neuman 2012:158). Sin embargo, cuando se encuentra en el camino de regreso empieza a comprender, siguiendo a Bachelard (2006:137-138), que el hogar es precario y que el mundo en sí puede ser un refugio seguro, un sitio en el que se puede alcanzar el bienestar y del que se puede aprender mucho, de ahí que la anterior reflexión concluya afirmando "Ahora me da pena que se termine el viaje" (Neuman 2012: 158).

El fin de la aventura supondrá para Lito regresar a la "ciudad atormentada por la extrañeza" (De Certeau 1999: 135), en este caso de lo rutinario, una zona en que las relaciones con su padre y su madre están veladas por el secreto de la enfermedad. El viaje le había permitido salir del encapsulamiento al que se veía sometido en la urbe y gozar, entre otros, del sabor terroso de Comala de la Vega y del incansable viento que azota Región. La salida al campo, a lo inexplorado, ha despertado la conciencia de Lito y lo ha convertido, igual que hiciera Fénelon con el hijo de Ulises en sus *Aventuras de Telémaco*, en un joven decidido a explorar el vasto orbe.

El momento elegido para el desarrollo del viaje coincide con la época en que Mario ha dejado la medicación que tomaba para ver si mejoraba de su secreta enfermedad (pues los lectores no conocemos nunca la dolencia que lo aqueja). Este abandono del tratamiento va a hacer que la salud de Mario oscile entre momentos en los que se siente eufórico y prácticamente curado y otros en los que su debilidad física se hace patente. Esta angustia le llevará en ocasiones a reaccionar de forma desmesurada ante hechos sin importancia: "(Lito) El otro día, [...] Papá se puso furioso porque asomé los brazos por la ventanilla. Me da miedo que papá me grite así" (Neuman 2012: 43).

Por su parte, el verano es la estación escogida para llevar a cabo este viaje por carretera, hecho que resulta favorable para padre e hijo, pues se trata de una época en la que escasean los transportistas y las exigencias de puntualidad con los pedidos son menores. De este modo, el esfuerzo del padre en la conducción se reduce, ya que puede hacer más paradas durante el camino y la sensación de alegría en Lito aumenta, pues así puede disfrutar de forma más intensa de las noches con su padre durmiendo en el camión, de su habilidad para hacer que el tiempo

atmosférico varíe según su estado anímico, del contraste de paisajes que va encontrando en su camino y de las peculiaridades de la gente que va descubriendo en su aventura.

Sin embargo, ya desde el principio, la misma decisión de emprender el viaje va a evidenciar el distanciamiento y la forma diferente de pensar que tienen Mario y Elena. La discusión que mantienen ambos a puerta cerrada para que Lito no los oiga y la actuación subsiguiente de Elena demuestran que, si esta deja partir a padre e hijo, es solo por compasión, por no oponerse a lo que Mario denomina “los derechos del enfermo”. Sin embargo, resulta muy evidente que se opone a la decisión tomada por su marido:

Acaban de salir. Espero que mi hijo vuelva contento. Mi marido ya sé que no va a volver. Era ahora o nunca, cierto. Pero a Mario le cuesta (a los hombres les cuesta en general) admitir que a veces toca nunca. Sin pensar siquiera en el riesgo de accidentes, que de solo nombrarlo me aterra, ¿y si él empeora? ¿Y si no puede continuar? ¿Qué haría entonces Lito? Eso Mario se niega a contemplarlo. (Neuman 2012: 21)

Esta manera de actuar del personaje femenino contrasta con la que tiene Penélope en *La odisea*, en la que la fiel y sumisa esposa no se atrevería nunca a ir contra una decisión tomada por su marido. Puede ilustrar esta idea el momento en que Ulises, ya en Ítaca, dispone lo necesario para ir a visitar a su padre y ordena a Penélope actuar de una forma determinada:

Bien ahítos, mujer, nos hallamos los dos de trabajos,
tú entre llantos aquí por mi vuelta penosa y yo, mientras,
retenido en dolores por Zeus y las otras deidades
en mi afán de llegar a la patria: venidos ahora
uno y otro a este lecho que tanto añoramos, tú debes
atender a los bienes que aún quedan a salvo en la casa,
que las reses matadas por esos inicuos galanes
repondré en parte yo con las presas que haga y los dánaos
me darán la otra parte hasta estar mis establos repletos.
Pero ahora he de ir a mi finca de espesa arboleda;
quiero ver a mi padre: por él en el pecho de bosa
ya el dolor. Mas te doy un consejo, ¡oh mujer!, aunque seas
ya por ti tan discreta: no bien salga el sol, la noticia
correrá de la muerte que en casa les di a los galanes;
vete tú con tus siervas tranquila a los altos y evita
ver a nadie que llegue de fuera y entrar en preguntas.
(Homero, *Odisea*, 2011: 411, vv. 360-365. *Canto XXIII*)

Por otra parte, durante el transcurso del viaje, Mario va a tratar de mostrarse sano y enérgico delante de Lito, pues quiere evitar a toda costa que el pequeño tenga conciencia de la idea de muerte. Él ha optado por proteger y blindar a su hijo del dolor que le podría producir tener que asumir su fallecimiento. De igual modo, considera la muerte como un tema tabú que es mejor no abordar y para el que es

imposible prepararse individualmente, y menos a edades tan tempranas. Con todo, durante el viaje se van a producir determinadas situaciones, como la carrera que el hijo le gana al padre, que van a dar que pensar al pequeño sobre su salud:

Toco la puerta de los baños. Yo. Primero. Al principio pienso que a lo mejor papá me ha dejado ganar. Eso siempre da rabia. Esta vez es diferente. Porque sí ha corrido y está todo agitado. Es verdad que el año pasado tuvo el virus ese. Y todavía no está como antes. Él dice que sí. Yo sé que no. Pero ahora tiene menos barriga. Así que debería ser más rápido que cuando estaba gordo. No sé. Ganarle, le he ganado. (Neuman 2012: 45)

Nos encontramos entonces con un joven de diez años que es consciente de que algo no marcha bien, pero que no alcanza a entender la gravedad de lo que le ocurre a su padre. A alimentar sus sospechas contribuye también que en los escasos contactos telefónicos que tienen lugar directamente entre sus progenitores, el padre siempre conteste con monosílabos esquivos, que impiden al niño comprender el tema de la conversación: “Papá solo contesta sí, no, bueno, ajá, te entiendo, mejor después. Es difícil adivinar de qué hablan. Me da miedo que discutan” (Neuman 2012: 116).

No obstante, lo más habitual es que la comunicación entre Elena y Mario tenga lugar a través de llamadas telefónicas o mensajes de texto que van dirigidos en primera instancia a Lito pero que contienen referencias implícitas o explícitas al otro. Es Elena la que suele tomar la iniciativa y la que siempre procura establecer contacto con Mario a través de Lito: “(Elena) -Mi sol cuánto falta? Estoy impaciente por verte. Cómo va papi? He preparado una cena súper rica de bienvenida. Te quiero mucho muchísimo. (Lito) - Tecleo: tamos crk dice pa q ahr t yama bss” (Neuman 2012: 159-160).

Por tanto, Lito ejerce de intermediario necesario para que Mario y Elena puedan comunicarse y conocer las respectivas situaciones. Lo curioso del caso es que, el niño al que teóricamente querían proteger, será el que más indefenso quede ante la situación sobrevenida. Él, además, intuye que su madre quiere saber en qué estado de salud se encuentra su padre e, inconscientemente, aumenta su vigilancia sobre él, aún sin saber bien a qué propósito se debe: “Miro a papá de reajo [...] dobla la espalda, mueve el cuello, resopla. Tiene cara de cansado” (Neuman 2012: 17). En este sentido, las muestras de cariño que su padre le dirige en ocasiones le reconfortan y le hacen pensar que su padre no está tan mal: “Papá me pasa un brazo por encima. Su brazo huele a sudor y un poco también a gasolina. Eso me gusta” (Neuman 2012: 18).

Dejando de lado el personaje de Lito, el autor de la novela va a utilizar otro recurso a través del cual los personajes se comunicarán de forma indirecta. Se trata de la elaboración de diarios o memorias autobiográficas. De entre ellas, destaca por su profundidad e intensidad el de Elena, hecho que demuestra que el viaje importante y profundo lo está realizando ella. Así, Neuman pone a su personaje a escribir un diario de los sucesos que le acaecen durante la ausencia de su marido y de su hijo. Unas narraciones que, tras la muerte de Mario, se convertirán en el receptáculo de sus misivas al esposo muerto. Recordemos a este respecto que, tal como señala Colombi Nicolía, “la literatura de viajes aparece frecuentemente

asociada a los géneros íntimos como los diarios, las memorias y las cartas” (2006:28).

Mario, por su parte, tampoco va a renunciar a la comunicación con su esposa a través de medios unidireccionales; en su caso, lo hará de forma sutil grabando una serie de mensajes de voz que, aparentemente van dirigidos a Lito, pero que contienen muchas alusiones a Elena. De ellas se intuyen y se traslucen algunos de los problemas que tenía la pareja, ya que Mario llega a expresar abiertamente que ambos no habían sido capaces de saldar determinadas deudas de amor contraídas a lo largo de su relación:

Mario dijo en su grabación, no dejo de pensarlo, que las deudas de amor también existían, y que negarlo era engañarse. Que esas deudas no se podían saldar, pero sí callar. Que yo, creí entender, ¿entendí bien?, había callado sus deudas, así que él iba a callarse las mías. (Neuman 2012: 137-138)

Nos encontramos así con una pareja que consigue entenderse mejor *a posteriori*, a la luz de las reflexiones introspectivas que cada uno ha ido dejando en distintos soportes materiales, pues, su relación diaria, estaba enturbiada por los silencios y por los temas escabrosos que era mejor no tratar. Es hablando solos como se sienten verdaderamente liberados para expresar lo que tienen dentro de sí mismos. Sin duda, el personaje más perjudicado ha sido Lito, pues aunque ha vivido una bonita experiencia con su padre, tendrá que ir entendiendo poco a poco todo lo que ha ocurrido y asimilar, quién sabe si de manera brusca y traumática, la farsa que sus padres han urdido.

5. Conclusión

Tras haber realizado un análisis de los movimientos de centro y periferia que operan en los personajes de Elena, por un lado, y de Lito-Mario, por otro, se ha demostrado cómo la centralidad y el peso del viaje recae en el personaje femenino, que se alza como elemento nuclear a partir del cual se configura el relato. En este sentido, *Hablar solos* de Neuman introduce una innegable novedad a la tradición literaria del relato de viajes, en tanto núcleo articulador del modo de narrar historias desde los inicios de la tradición en Occidente, que se remonta a su vez a la sabiduría oriental.

Para otorgar una entidad teórica a la investigación, ha sido fundamental revisar la Teoría de los Polisistemas de Itamar Even-Zohar, así como hacernos eco de las ideas del último Formalismo Ruso con Tinianov, y del concepto de *campo literario* proveniente de los estudios sociológicos de Bourdieu, puesto que en los escritos de estos teóricos se albergan muy lúcidas ideas sobre los conceptos de centro-periferia que articulan la disposición de este estudio.

En esta línea, el primer epígrafe condensa sus esfuerzos y ahonda en el viaje interior de Elena, a la luz de la centralidad del personaje femenino y su visión sobre el sexo y la carne. A continuación, se ha ofrecido una visión panorámica sobre la importancia del doctor Escalante, “enfermedad culpable” que imposibilita la cura y da salud al mismo tiempo. Gran interés revisten las aportaciones sobre Lito, nexa

de unión entre los viajes interior y exterior de Elena y Mario. En efecto, Lito se alza como elemento bisagra que comunica ambas concepciones de entender el viaje y caminar hacia la muerte.

En síntesis, este estudio ofrece una nueva perspectiva de análisis de la novela *Hablar solos* de Neuman, a partir del motivo esencial del viaje y las incidencias y modulaciones que ofrece sobre los distintos personajes. Andrés Neuman en esta obra ha logrado recoger buena parte de la tradición literaria y aportar su originalidad singular, originalidad radicada en el personaje de Elena, artífice y protagonista de ese viaje interior. En su centralidad, Elena entona la voz principal de ese coro a tres voces que es *Hablar solos*.

Referencias bibliográficas

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Balló, Jordi y Xavier Pérez. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Baquero, Mariano. *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta, 1970.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Bolaño, Roberto. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Bordieu, Pierre, “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, *Criterios*, La Habana, n.º. 25-28 (1989-1990), pp. 20-42.
- Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. París: Seuil, 1992.
- Butler, Judith. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- El género en disputa. El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2010.
- Carrera, Pilar. *Walter Benjamin. El paseante y la ciudad*. Tesis Doctoral, 2004. Disponible en: <http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/5894/TESIS-CARRERA.pdf?sequence=1>.
- Cervantes, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Espasa-Calpe, 1998.
- Colombi, Beatriz, “El viaje y su relato”, *Revista de Estudios Latinoamericanos*, n.º. 43 (2006), pp. 11-35.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1999.
- Dostoievsky, Fiodor. *El idiota*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- Echazarreta, Juan Carlos, “La enfermedad como antídoto”, *Cuadernos de Literatura*, vol. XVIII, n.º. 35 (2014), pp. 313-322.
- Even-Zohar, Itamar. “Polysystem Theory”, *Poetics Today*, vol. I, n.º. 1-2 (1979), pp. 287-310.
- Fénelon, François. *Las aventuras de Telémaco*. México D. F.: Porrúa, 1998.
- Freud, Sigmund. *Duelo y melancolía*, en Sigmund Freud. *Obras completas*, vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1986, pp. 235-255.
- Gorer, Geoffrey, “The pornography of death”, *Encounter*, vol. 5 (1955), pp. 49-52. Disponible en: <http://www.romolocapitano.com/wp-content/uploads/2013/08/Gorer.pdf>

- Hagner, Johanna, “‘Diré su nombre entonces’: La muerte y el hablar en *Hablar solos*, de Andrés Neuman”, en *Kandidatuppsats*, Sweden: Lund University Libraries, 2013. Disponible en: <http://www.lu.se/lup/publication/4438173>
- Homero. *Odisea*. Madrid: Gredos, 2011.
- Kazantzakis, Nikos. *La Odisea*. Santiago de Chile: Tajamar Ediciones, 2013.
- Maltz, Tatiana y Hernán Maltz, “Tratando de vivir: cuerpos que enferman, cuerpos que resisten. A propósito de *Hablar solos*, de Andrés Neuman”, en *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad de Buenos Aires, 2013.
- Mann, Thomas. *La montaña mágica*. Barcelona: Edhasa, 2009.
- Neuman, Andrés. *Bariloche*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- *Una vez Argentina*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- *El viajero del siglo*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- *Hablar solos*. Madrid: Alfaguara, 2012.
- Sandez, Mariana, “Tres voces para una muerte”, *Revista Ñ* (Suplemento cultural de Clarín). Argentina, 2012. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/resenas/Andres-Neuman-Hablar-solos_0_776322556.html
- Shklovski, Viktor, “La construcción de la *nouvelle* y de la novela”, en Tzevetan Todorov. *Teoría de los formalistas rusos*. México D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 1970, pp. 127-146.
- Tinianov, Yuri, “Sobre la evolución literaria”, en Tzevetan Todorov. *Teoría de los formalistas rusos*. México D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 1970, pp. 89-101.