

¿Alguna vez hablamos solos? Diálogos y dialogismo en *Hablar solos* (2012) de Andrés Neuman

SANDRA GONDOUIN

UNIVERSIDAD DE RÓUEN NORMANDÍA – ERIAC / CRIIA
sandra.gondouin@univ-rouen.fr

Traducción: Yoann Selimbaye
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

Introducción

1. ¿Alguna vez hablamos solos? Si el título de Andrés Neuman, *Hablar solos*, pudiera sugerir que sí, el uso del infinitivo convierte inmediatamente esta posibilidad en una acción no realizada. De hecho, la obra parece explorar todas las posibilidades del diálogo y del dialogismo: diálogo silencioso, desfasado, pospuesto, transpuesto a través de la grabación de audio o la escritura, repetición-eco, diálogo de los cuerpos, etc. La esencia misma del lenguaje implica que nunca hablamos solos, menos aún en el campo literario, donde todo texto dialoga con los que lo precedieron. La literatura es, por esencia, dialógica: Mijaíl Bajtín, Julia Kristeva y muchos otros lo han demostrado claramente. Por lo tanto, el autor argentino parece entregarse aquí a uno de esos juegos literarios que tanto le gustan, siendo autor de ficción, poemas, obras marcadas por la hibridez de género, pero también de numerosas reflexiones teóricas en torno a la literatura.
2. En *Hablar solos*, Andrés Neuman elige intercalar tres monólogos, los de Lito, Elena y Mario –un hijo, su madre y su padre– alrededor del drama que los une y separa al mismo tiempo: la enfermedad y próxima muerte de Mario. En el plano diegético, Mario decide emprender un viaje en camión con su hijo de diez años, Lito, para vivir con él una última aventura. En su ausencia, Elena se sumerge de lleno en una aventura erótica con el médico de Mario, Ezequiel. Al regreso del padre y del hijo, los tres se encuentran muy brevemente por última vez, ya que Lito es enviado con sus abuelos

para ocultarle el internamiento de su padre en el hospital y su fallecimiento. El lector sigue entonces a Elena en su proceso de duelo, mientras resuenan aún las voces de Lito y Mario, anteriores a la muerte de este último. En el plano material, el objeto-libro está construido por los monólogos de los tres personajes principales, separados por una página que indica su nombre, y siempre en el mismo orden: Lito, Elena, Mario. Considerando, desde la perspectiva bajtiniana, los "turnos de palabra" de cada uno de los tres personajes como sendos enunciados, la obra está compuesta por catorce enunciados –cuatro turnos de palabra completos, y un quinto marcado por la ausencia de Mario. Por comodidad, numeraremos los turnos de palabra del 1 al 5, y las voces de los personajes de A a C (A: Lito, B: Elena, C: Mario)¹. Cabe señalar que aunque estas tres voces se hacen eco en torno a un mismo cronotopo –los últimos momentos de Mario y su viaje con Lito– no coinciden exactamente en el tiempo. En el plano narrativo, los tres monólogos se distinguen por diferentes modalidades de enunciación. En el caso de Lito, son sus pensamientos los que se retransmiten a través de un flujo de conciencia, dejando libre curso a su imaginación y sus cuestionamientos infantiles, a las emociones que expresan sus suspiros, sus exclamaciones de alegría, sus gestos y sus silencios. Elena, por su parte, escribe en su computadora una especie de diario íntimo y luego cartas a su esposo fallecido. Si bien su monólogo refleja también sus pensamientos, es el resultado de una construcción literaria eminentemente reflexiva. Finalmente, Mario se dirige a su hijo grabando sus palabras desde su habitación de hospital, en un flujo de conciencia marcado por la oralidad, cuya inmediatez es negada por el mismo medio de grabación, como analiza Carmen María López López: "al perseguir el propósito de la grabación, está de algún modo desvinculando la palabra oral de sus atributos inherentes: ser efímera, espontánea e irrecuperable" (López López, 2016; 85). Esta investigadora, que ha considerado acertadamente que las voces de Mario, Lito y Elena representan respectivamente el discurso oral, mental y escrito, considera así que:

Andrés Neuman ha logrado en *Hablar solos* (2012) articular un discurso polifónico, una orquestación de voces donde cada uno de los personajes representa, de manera simbólica, una etapa de la reflexión y comunicación (interna o externa) en Occidente: oralidad, pensamiento y escritura (López López, 2016; 93).

1 La novela se compondría entonces de la siguiente manera: 1A, 1B, 1C / 2A, 2B, 2C / 3A, 3B, 3C / 4A, 4B, 4C / 5A, 5B. Esto permite situar mejor los eventos en el estudio de la diégesis, aunque todo es deliberadamente más fluido en la novela de Neuman.

3. Las intersecciones entre las nociones de "polifonía" y de "dialogismo" han sido ampliamente desarrolladas (Bres, Haillet, Mellet, 2005) y aquí retendré la distinción establecida por Jacques Bres, considerando que:

Hablar de polifonía, en el sentido de Ducrot (1984) y de la ScaPoLine (Nølke et al. 2004), para "mostrar cómo el enunciado señala, en su enunciación, la superposición de varias voces" (ibid., 1984: 183), es pensar la producción del discurso en términos de puesta en escena enunciativa. Hablar de dialogismo es pensar la producción del discurso en términos de interacción obligada con otros discursos, de "respuesta" a esos discursos, para usar un término con el que Bajtín definía el enunciado (Bres, 2017; 3).

4. Al elegir los términos de "discurso polifónico" y "orquestración de las voces", Carmen María López López se refiere claramente a la "puesta en escena enunciativa" de la novela de Andrés Neuman, a la forma en que las voces de los tres personajes se responden en el plano narrativo. Por mi parte, sin olvidar este aspecto fundamental que, además, se articula con el carácter dialógico de la novela, deseo analizar las interacciones entre los discursos de los diferentes personajes y mostrar hasta qué punto sus monólogos se construyen de manera dialogada, como diálogos en ausencia, intercambios internos que permiten dar presencia al otro en su ausencia, recrear en su interior un vínculo comunicacional que no se materializa a través de la palabra en la experiencia vivida de los personajes. Por lo tanto, comparto la observación de Jacques Bres cuando señala : "me parece que lo monológico tiende a ser una categoría vacía" y se pregunta "¿qué sería una declaración que no fuera de alguna manera una respuesta?" (Bres, 2005; 8)².
5. Incluso en su ausencia –física o de atención– sus silencios, sus omisiones, sus mentiras evidentes o por omisión, los personajes de *Hablar solos* no dejan de hablar entre sí, de cuestionarse, de llevar en ellos y en sus monólogos la presencia de los demás y las huellas de sus voces. Por lo tanto, me esforzaré en demostrar cómo Andrés Neuman parece haber elegido

2 "El tratamiento paralelo de lo dialogal y el dialogismo que hemos esbozado no continúa con la homología de la distinción dialogal/monologal por un lado, y dialogismo/monologismo por el otro. A diferencia de Roulet (1985) quien, a partir de estos dos pares, define cuatro posibilidades (cf. nota 4), me parece que lo monológico tiende a ser una categoría vacía: ¿qué sería un enunciado que no fuera de alguna manera una respuesta? Se sabe que Bajtín, inicialmente, distinguía la novela polifónica de Dostoievski de la novela monológica de Tolstói; o que contraponía el dialogismo de la escritura novelística al monologismo de la escritura poética. El semiótico, posteriormente, revisó este análisis, considerando que el dialogismo, de diversas maneras, era una característica de todo enunciado (cf. Todorov, 1981; 95-104)." (Bres, 2005; 8).

explorar las posibilidades del dialogismo dentro de esta novela, como para mostrar que nunca hablamos solos y hasta qué punto estamos atravesados y contruidos por las voces de los demás y las de la literatura.

1. Dialogismo espaciotemporal: diálogos en órbita alrededor de un mismo cronotopo

6. Siguiendo también los pasos de Bajtín, podemos considerar que la narración de *Hablar solos* gira en torno al cronotopo³ que constituye el viaje de Mario y Lito. Un viaje para escapar del aquí y ahora, para extraerse de una cotidianidad donde acecha la muerte, reforzando los lazos que unen a padre e hijo. Es también alrededor de este viaje donde se establece el carácter dialogante de la obra, siguiendo las modalidades expuestas por el teórico ruso:

Desde el punto de vista del sujeto y de la composición, es [dentro del cronotopo] donde ocurren los encuentros [...]. Allí se entrelazan las intrigas y a menudo tienen lugar las rupturas, finalmente (y esto es muy importante), allí se intercambian diálogos cargados de un significado muy especial en la novela, allí se revelan los caracteres, las "ideas" y las "pasiones" de los personajes (Bajtín, 1978; 387).

7. En *Hablar solos*, es precisamente alrededor del cronotopo de este viaje padre-hijo donde se cristalizan las intrigas y los diálogos que se desarrollan en la novela. El camión del tío Juanjo se convierte incluso en una especie de "transespacio", un núcleo narrativo atravesado por varios espacios-tiempos y alrededor del cual gravitan los diálogos y monólogos de las tres voces narrativas de la novela. Porque este camión, que aleja a sus pasajeros de Elena –a quien se podría considerar como el personaje central de la novela, la solista del coro–, en realidad reúne a los tres protagonistas a través de la narración. Es porque está en camino que Elena tiene la oportunidad de embarcarse en una aventura con Ezequiel, desde su espacio cotidiano, ciertamente, pero proyectándose constantemente hacia el cronotopo del camión viajero:

- 3 De esta manera, el cronotopo, principal materialización del tiempo en el espacio, aparece como el centro de la concreción figurativa, como la encarnación de la novela en su totalidad. Todos los elementos abstractos de la novela –generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, y así sucesivamente– giran alrededor del cronotopo y, a través de él, cobran carne y sangre y participan en el carácter imagístico del arte literario. Tal es el significado figurativo del cronotopo [...]" (Bajtín, 1978; 391).

Sigo esperando que Mario responda mi mensaje. Siento una mezcla de calor y nerviosismo. Una necesidad de rascarme fuerte todo el cuerpo, hasta arrancarme algo que no sé qué es. No me gusta que Mario atienda el teléfono mientras conduce. Así que estoy en sus manos. Él me asfixia mientras aprieta el volante. Lo va girando. Me retuerce el pescuezo. Basta. No pienso escribir más hasta recibir ese mensaje.

No pienso escribir más hasta recibir ese mensaje. No pienso escribir más hasta recibir ese mensaje. No pienso escribir más hasta. Por fin, por fin (22).

8. Aquí notamos cómo la isotopía del cuerpo traduce el vínculo físico, carnal, que une a Elena con el espacio donde evolucionan su marido y su hijo. A través de su pensamiento, es todo su cuerpo el que atraviesa/ es atravesado por este espacio. Tomando metafóricamente el lugar del volante entre las manos de Mario, parece aspirar a dirigir el vehículo, pero no puede influir en su trayectoria ni tampoco actuar sobre la recepción de un mensaje de texto de los viajeros. Y sin embargo, a través de un pensamiento mágico un poco infantil, vincula la escritura, el destino de sus palabras, su destino, al de Mario y Lito: una forma tanto psíquica como física de compartir su cronotopo. El mensaje telefónico subraya además un motivo muy presente en Neuman: el papel de los medios de comunicación modernos y cómo acercan a los seres, inscribiéndolos en un mismo espacio-tiempo globalizado, mientras erigen una pantalla entre ellos. Así, aunque las tres voces narrativas de la novela se crucen a través de un mismo cronotopo, se observan entre ellas numerosos desfases emocionales y espaciotemporales. Mientras que Lito expresa sus pensamientos en el mismo momento en que vive esta aventura (su relato es simultáneo a su experiencia), el de Elena pasa por la mediación de la escritura. El relato de Elena es, por lo tanto, consecutivo a la experiencia vivida y se compone desde otro espacio-tiempo: el mismo día, al principio, y luego de manera más distendida. En cuanto al relato de Mario, está aún más alejado del momento evocado, ya que lo graba a posteriori desde su habitación de hospital, recordando no solo su viaje con Lito sino también eventos más antiguos, como su encuentro con Elena, los primeros tiempos de su relación, etc. Así, mientras que la voz de Lito, la voz de la infancia, se inscribe en el inmediato, la de Elena a menudo recurre a una memoria cercana y la de Mario a una más distante: su distancia con respecto a los eventos no es la misma.
9. Además, si Andrés Neuman compone una geografía que juega con la precisión –las diferentes etapas del viaje están nombradas, los paisajes brevemente descritos, Mario incluso saca un mapa para estudiar el itinerario

de vuelta en 5A (156)–, se trata de alguna manera de una doble ilusión referencial, en el sentido en que el efecto de real está presente solo para retratar mejor una geografía en sí misma ilusoria. De hecho, las ciudades de Pampatoro, Mágina del Campo, Veracruz de los Aros, Sierra Juárez, Región, Comala de la Vega, Santa María de la Reina, Salto Grande, Tucumancha, Valdemancha, Tres Torres o Puerto del Este dibujan un itinerario imaginario que hace eco a diferentes realidades. Estos topónimos dan forma a un espacio dialógico, convocando imágenes que entran implícitamente en diálogo con el mundo real, América Latina y España, a través del espacio y el tiempo, para componer una cartografía viva, en movimiento, moldeada tanto por el mundo como por la literatura, nuestro imaginario individual y colectivo. Así, aunque ninguna ciudad "real" parezca llevar el nombre de Pampatoro, ni en Argentina ni en otro lugar, este nombre evoca las imágenes típicas de la Pampa –y con ellas los gauchos y toda la tradición literaria dedicada a ellos–, o el soplo del Pampero, ese viento frío que recorre la Pampa y que incluso ha dado su nombre a una marca de ron bastante popular, pero también la silueta de los toros españoles. Sin sus extensiones, Veracruz "de los Aros" o Comala "de la Vega" nos proyectan en la geografía e historia de México, al igual que Sierra Juárez, cuyo nombre resuena con la ciudad fronteriza de Ciudad Juárez, tristemente célebre hoy por sus feminicidios, pero que lleva el nombre del héroe republicano Benito Juárez (siglo XIX). También existe una "Marina del Campo" en el corazón de la Toscana, una iglesia "Santa María Reina" –un nombre colonial por excelencia– y un barrio "Tres Torres" en Barcelona. Tucumancha y Salto Grande evocan naturalmente las provincias del noreste argentino de Tucumán y Salta, pero ambas se mezclan nuevamente con otras realidades concretas y literarias. ¿Acaso No nos llevan los nombres compuestos de Tucumancha o Valdemancha hacia "un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme", mientras que el adjetivo "Grande" nos transporta al caudal del Río Grande, junto a los "espaldas mojadas" y toda la literatura inspirada en sus travesías? Finalmente, Puerto del Este invoca invariablemente a "Punta del Este", ciudad balnearia uruguaya en la desembocadura del emblemático Río de la Plata, un motivo literario por excelencia. Estas son solo algunas pistas interpretativas para subrayar las redes de significado y las multiplicidades de imágenes y clichés que pone en movimiento esta cartografía virtual, que Lito compara desde el inicio del viaje con la de un videojuego titulado

World Force Rally 3 (15-16), otra forma de establecer un diálogo entre el mundo material, literario y virtual a través del cronotopo establecido.

10. En el plano temporal, el relato de Lito permite trazar con precisión el desarrollo del viaje padre-hijo: cuatro largos días de carretera en la ida, hasta la entrega de mercancías en Salto Grande (4A), y luego un solo y último día (el quinto, 5A) para realizar el camino de vuelta, precisamente en el momento en que Lito y su padre se desvían por la costa para ir a ver el mar en Puerto del Este. Materialmente, esto parece completamente improbable. Sin embargo, no se puede atribuir esta incoherencia práctica a la falta de atención del autor, dada la meticulosidad con la que ordena la composición de sus obras. Este desfase se subraya además por la sensación de Lito –"Este último día de viaje me está pareciendo el más corto" (155)– como para llamar la atención del lector. Más bien, sería la prueba, si hiciera falta, de que al igual que el itinerario, este periplo es metafórico, que es ante todo un viaje a través de la literatura y el sentir de los tres personajes, un diálogo entre sus diferentes realidades y sus imaginarios, que a su vez resuenan con los de los lectores.
11. De hecho, el viaje es en sí mismo un motivo dialógico a nivel macro-textual en la obra de Andrés Neuman. Desde *El viajero del siglo* (2009) hasta *Como viajar sin ver* (2010), pasando por *Fractura* (2018), el viaje siempre es más que un viaje, y si es solo tránsito, es menos que un viaje: un mero desplazamiento donde no se comprende (en el sentido primero del término) ni lo que se ve, ni a la gente a la que se encuentra, ni a uno mismo. El viaje, el verdadero, es siempre metafórico y simbólico: Adelaïde de Chatellus lo demostró perfectamente en *El viajero del siglo* (De Chatellus, 2016) y yo intenté hacerlo en *Fractura* (Gondouin, 2020) estudiando el paralelo transtextual y estructural entre el viaje de M Watanabe hacia Fukushima y hacia el epicentro de su memoria (Hiroshima) y la bajada a los infiernos de Dante. Como en *Fractura*, los respectivos viajes de Mario, Lito y Elena los llevan hacia la muerte, la de Mario, en un intento por desplazarse hacia el corazón de sus conciencias para intentar aceptar lo inaceptable. En el caso de Lito, al que sus padres intentan torpe y desesperadamente proteger de lo inevitable y de la violencia de la verdad, este recorrido se hace a ciegas. Por eso choca contra los muros de la mentira y la incomprensión, hasta el punto de quedarse sin voz narrativa: su último enunciado (5A) se detiene en los últimos momentos del viaje, en el camión. En el plano diegético, no volvemos a encontrarle después más que a través de los monó-

logos de Elena: el lector no accederá por tanto a través del flujo de sus pensamientos a su vivencia del reencuentro, ni a la muerte de su padre. Así, todos los enunciados monológicos de Lito corresponden con el tiempo del viaje. Su voz se desvanece mientras sus padres lo envían con sus abuelos maternos para alejarlo de la realidad, ocultarle la enfermedad de su padre y maquillar su muerte como un accidente de camión. El lector solo conocerá sus reacciones, sus palabras y su mutismo, a través de las palabras de Elena:

Él me pregunta cómo un camión tan grande pudo haberse abollado. Yo le digo que a veces las cosas grandes son las que más se rompen.

Él me pregunta cómo Pedro está igualito que antes, si tuvo un accidente tan grave. Yo le digo que su tío lo ha arreglado muy bien en el taller.

Él me pregunta si va a poder viajar otra vez en Pedro. Yo le digo que a lo mejor más adelante.

Él me pregunta si puede irse con la pelota al parque. Yo le digo que vaya. Pero mi hijo no se mueve de la cocina. Se queda ahí, sentadito, mirándome (131).

12. Este intercambio entre la madre y su hijo tiene la esencia de un poema en prosa. Elena –y el autor, por supuesto, a través de ella– opta por no reproducir la forma del diálogo en estilo directo, aquella que podría haber parecido más cercana a la experiencia vivida. Media su palabra y la de su hijo a través del estilo indirecto y la anáfora de las mismas fórmulas introductorias –"Él me pregunta cómo/ si"/ "Yo le digo que". Esto establece una distancia reflexiva hacia sus propias palabras y las de Lito. Como narradora autodiegética, se distancia de sí misma y de la escena, testimoniando con sencillez y un dolor silencioso las dudas de su hijo, dominando sus propias mentiras, la culpa que estas le provocan y su efecto en su hijo, su inmovilidad –"Se queda ahí, sentadito, mirándome". De hecho, Lito parece detenido en su movimiento: simbólicamente, el falso accidente de su padre y de Pedro (el camión), esa desaparición inexplicable, marcan para él el fin del viaje, la ruptura de ese cronotopo alrededor del cual se había reunido la familia. Elena finalmente conjurará este "parón en el juego" dando corporeidad a Mario, materializando su foto y su memoria en el espacio de la casa y no en cualquier lugar, por supuesto, sino entre los libros, como para continuar el largo diálogo intertextual que anima a Elena a lo largo de la obra: "Cuando te coloqué entre los libros, Lito se acercó, se quedó mirando el portarretratos y no dijo nada. Al cabo de un rato entró en su cuarto y salió con una pelota". Por miedo a herirlo y por pudor, Mario y Elena han envuelto a Lito en un tejido de mentiras que lo inmovilizan más de lo que lo

protegen, pero sus últimas palabras –"De repente me doy cuenta. ¡Peterbilt!"– ofrecen un eco circular al inicio de la obra, a una risa de su padre cuando Lito preguntaba por qué el camión se llamaba Pedro –"Odio que se ría de mi cuando le pregunto cosas". Esta última exclamación entusiasta por parte de Lito puede hacer pensar que sabrá poner palabras a los silencios de los adultos, recuperarse del hecho de que la realidad no responde a los deseos humanos, que sus estados de ánimo no controlan el clima, y aceptar la impotencia humana ante las leyes de la naturaleza y la muerte.

13. Cada uno de estos tres personajes posee, por lo tanto, su propia temporalidad, pero sus vivencias y sus recuerdos se cruzan constantemente para responderse en su ausencia. Sus voces se desencuentran, se esquivan y se confunden, ilustrando los desfases que se establecen entre ellos, su manera de amarse a destiempo, como lo expresa muy bien Lito –"Mamá vuelve a llamar [...] Yo también la extraño. Pero no cuando ella me pregunta. Eso es raro" (115). Así, mientras que cada uno de los monólogos de Lito corresponde aproximadamente a un día y una noche del viaje⁴, el tiempo parece alargarse de manera creciente en los de Elena. 1B (Elena) coincide con la temporalidad de 1A (1^{er} día de viaje, Lito), pero 2B ya condensa casi todo el tiempo del viaje ("Mañana llegan", 64). El relato de 3B se realiza al día siguiente de la llegada de los viajeros, que se cuenta en analepsis, y se abre a un tiempo largo durante el cual Lito es enviado con sus abuelos mientras Mario es internado en el hospital. En 4B ocurre repentinamente la muerte de Mario, que nuevamente se relata *a posteriori*, luego se abre el duelo, y el tiempo se estira aún más a través del dolor y la ausencia hasta la dispersión de las cenizas. De tal modo que, mientras Mario aún está vivo en 5A (5^o día de viaje para Lito), 5B ya describe una nueva etapa para Elena: la de la confesión de su infidelidad y el renunciamiento, como etapas que permiten volver a la vida. A medida que se desarrolla la tragedia que representa para este trío la muerte de Mario, los tres personajes trazan órbitas cada vez más distintas alrededor del cronotopo que los había reunido. El espacio del camión da paso para Elena a una alternancia entre la casa desierta, desencarnada, y el hospital. El espacio hospitalario se describe como un no lugar donde Lito no tiene cabida, un espacio donde uno es

4 Por lo tanto, 1A = 1er día de viaje, 1a noche. 2A = 2do día de viaje, 2a noche. 3A = 3er día de viaje, 3a noche, comienzo del 4to día de viaje. 4A = 4to día de viaje, entrega de la mercancía. 5A = 4ta noche, 5to día: el regreso. Esta alternancia es clara pero no del todo sistemática ya que la noche del 4to día ocurre al inicio de 5A, y no conoceremos la noche del 5to día tal como Lito la haya percibido.

constantemente interrumpido, como lo expresan las interacciones con el personal de salud que a veces interrumpen el monólogo de Mario, nunca realmente presente en sí mismo, que dialoga con todos los libros pero no permite leer ninguno. El hospital es el espacio de la espera como un tiempo suspendido, un tiempo de no vida para Elena, de "pre-muerte" para Mario:

Quando entro en su habitación, vestida con la ropa que le gusta, peinada para él, siento que me mira con rencor. Como si mi agilidad lo ofendiera. ¿Cómo estás, mi amor?, lo saludé esta mañana. Aquí, muriéndome, ¿y tú?, me gruñó. Ayer me contestó: Tragando mierda, gracias (93).

14. Este diálogo ilustra el doloroso desfase que se establece en la pareja. Mientras que la pregunta ritual de Elena intenta acercarse a la vida, las respuestas irónicas y crudas de Mario ya no se preocupan por las convenciones, por la función fática del lenguaje. De hecho, las voces de Lito, Mario y Elena nunca logran encontrarse realmente. Al final de la novela, Elena todavía no ha entregado las grabaciones de Mario a Lito, y no se sabe si lo hará. Ella misma solo se dirige directa y sinceramente a Mario después de su muerte, en cartas que él nunca leerá. Mario tampoco le expresó lo que pensaba profundamente, o al menos no de manera directa, aunque algunos pasajes de la grabación dirigida a Lito en realidad le están dedicados a ella. Sus relatos parecen evocar una especie de ballet a tres, en el cual cada uno baila a distancia sobre la misma música pero a destiempo, sumándose Ezequiel como una coordenada exterior, interfiriendo en el espacio simbólico de la familia. Por lo tanto, se observa que la experiencia que Lito, Elena y Mario tienen del tiempo y del espacio es propia de cada uno y no logran compartirla, tanto más cuanto que al espacio "real" se suma el mundo del virtual.
15. Si Lito es el único personaje que parece inscribirse en el instante presente, su universo también es el de las interfaces electrónicas: el teléfono, los videojuegos, las redes sociales; interfaces que lo extraen del espacio-tiempo en el que evoluciona. La "realidad virtual" es, de hecho, tan predominante para él que modifica su interpretación del mundo, la de la infancia, donde nada parece aún irreversible, ni siquiera la muerte:

Papi, digo, ¿sabías que hay un juego con un paisaje igualito a este? No me digas, contesta él. Es uno de mis preferidos, le cuento, lo más difícil es esquivar a los animales salvajes sin salirte de la carretera. Ajá, dice papá, ¿y si te sales, qué pasa? Vuelcas, contesto, y pierdes tiempo. ¿Y qué más?, pregunta papá. El pobre no entiende nada de videojuegos. Y entonces retrocedes un montón de posiciones, le explico, y tienes que adelantar todo de nuevo. [...] ¿Y eso es todo?, se

pone pesadísimo papá. ¿Cómo?, contesto, ¿te parece poco? [...] Me cruzo de brazos. No pienso discutir con alguien que nunca batiría un record ni en el World 1 (16).

16. Dos lógicas diferentes se enfrentan en este fragmento que intercala un diálogo en estilo directo y los pensamientos de Lito, en una puesta en escena humorística a pesar de la gravedad del tema evocado en el fondo. Para Lito, el espacio real se asemeja al espacio virtual, que incluso le ofrece un código de lectura del mundo real. Según su lógica infantil, la realidad virtual y lo real pueden cruzarse, pero son las reglas del virtual las que interfieren en lo real, y no al revés. Así, cuando observa el paisaje a través de la ventana del camión, Lito comenta "Vacas. Si chocamos con alguna, repito la partida" (17). Todavía vive en una especie de pensamiento mágico donde sus estados de ánimo pueden influir en el clima, donde una nueva gorra puede hacerlo una persona diferente en unas pocas horas. A diferencia de Lito, Mario ve el juego a través del prisma de la realidad. Por lo tanto, intenta llevarlo "suavemente" a una reflexión sobre la muerte, del virtual hacia lo real, pero los videojuegos, al igual que los juegos infantiles, se construyen precisamente sobre la evacuación de la experiencia de la muerte en un universo donde se tienen varias vidas y posibilidades infinitas para emprender una nueva partida. El lector, cómplice del intento didáctico de Mario, probablemente esbozará una sonrisa ante este fracaso rotundo y el desfase de su eco en la mente del joven chico –"No pienso discutir con alguien que nunca batiría un récord ni en el World 1" (16). Mientras que Mario desea posicionarse como pedagogo, su experiencia es rechazada debido a su desconocimiento de lo que, para Lito, es el verdadero tema del diálogo, ya que su padre no ha sabido o podido romper el tabú de la muerte. Su intercambio está destinado al fracaso dado que ambos no comparten del todo el mismo espacio-tiempo: evolucionan a través del mismo cronotopo sin experimentarlo de la misma manera. Andrés Neuman propone así una reflexión sobre el mundo virtual a través de la visión del mundo de Lito, que establece una especie de dialogismo intermedial con los videojuegos pero también con la televisión:

Enciendo el televisor. Es muy pequeño. Hago zapping. En un canal está Stallone retorciéndole el brazo a un gordo enorme. La conozco. Es buenísima. En otro canal está el presidente con un montón de micrófonos. En otro la policía tira gases. En otro aparecen mujeres desnudas. Papá me dice que cambie de canal. En otro hay un partido de fútbol de no sé dónde. Los nombres de los jugadores son muy raros. En otro hay una patinadora rebotando contra el hielo en cámara lenta. Él apaga la luz. Todavía no tengo sueño. Pregunto si puedo seguir

viendo un rato más la tele. Él contesta que sin sonido sí. Yo le digo que sin sonido no tiene gracia. Él me dice que con sonido tampoco (47).

17. Neuman evoca aquí imágenes que todos conocemos y que remiten a un todo en nuestras memorias: la totalidad, o al menos una secuencia más larga, de una película de Sylvester Stallone, de un discurso presidencial, de un espectáculo de patinaje artístico, de una película erótica. Estas imágenes componen una especie de lenguaje común a la globalización, reflejando las coordenadas del mundo occidental: la política, el deporte, el sexo, el entretenimiento. La anáfora –"En un canal" "En otro" repetida cinco veces– bien refleja el aspecto mecánico del zapping, el consumo de imágenes que se colocan todas al mismo nivel, extraídas de su contexto real, reunidas en un mismo espacio-tiempo (el del visionado), y que la falta de atención del espectador despoja de sentido. Así, una manifestación reprimida violentamente se funde en la masa del entretenimiento, atrapada entre un discurso político y una película erótica. La representación de los medios de masas ilustra el principio antiguo del pan y circo, con la diferencia de que la experiencia se vive a través de lo virtual. El zapping es, además, un motivo recurrente en Neuman, que cuestiona nuestras prácticas al respecto, en *Fractura* (2018), por ejemplo. El control remoto está aquí en manos de un niño cuya edad aún no permite una verdadera relación crítica con las imágenes que lo asaltan y la realidad a la que se refieren: solo la película de Stallone, es decir, una representación de ficción, resuena para él con una experiencia anterior. Además, el discurso reportado crea una complicidad con el lector, quien accede a un nivel de comprensión parcialmente superior al de Lito: "Papá me dice que cambie de canal" –el lector adulto entenderá que se trata de una película pornográfica, Lito, quizás no.
18. A través de todos estos desfases, notamos el dialogismo que se establece entre las tres voces narrativas de la novela, voces que se buscan y se responden pero desde su propia esfera espacio-temporal, enfrentándose a la realidad sin lograr compartirla ni establecer un diálogo verdadero. Así, el mundo semi-virtual de Lito se traduce para Elena a través de la metáfora de un lenguaje opaco, el de los mensajes de texto abreviados de su hijo: "La respuesta de Lito, como de costumbre, me costó descifrarla. Todas esas abreviaturas que se suponen tan veloces, ¿no retrasan el sentido del mensaje? ¿No entorpecen la comunicación? Me estoy poniendo vieja" (23). Elena es una mujer de letras, su reflexión profunda sobre el significado de las palabras, de la vida, de la enfermedad y de la muerte, se opone diame-

tralmente a la búsqueda de eficiencia y la superficialidad de las telecomunicaciones modernas⁵. Por lo tanto, no comparte el espacio virtual de Lito, pero intenta escapar y encontrar respuestas a su desconcierto a través de dos otras interfaces, aquellas que le permiten un verdadero diálogo: los libros y la sexualidad.

3. Los dos espacios de un diálogo "verdadero": el cuerpo y la literatura

19. El amor, en *Hablar solos*, no logra expresarse a través de las palabras. Sin embargo, vibra en los silencios, los gestos y las miradas de los personajes, como cuando Mario besa a Lito por última vez, sabiendo que no lo volverá a ver, y solo logra dirigirle palabras banales: "te di un abrazo, un abrazo largo, y te dije que no te olvidaras de ponerte el cinturón, ya está, eso fue todo, no fui capaz de decirte otra cosa que ponte el cinturón" (148). Por supuesto, detrás del símbolo del cinturón de seguridad se encuentra el deseo de Mario de proteger a su hijo, de decirle que se cuide cuando él ya no esté. Pero sobre todo, el diálogo de ese momento clave no se da a través de las palabras, sino a través del cuerpo:

De lo que no me olvido, mira, es del abrazo, no sé qué habrás sentido tú, bah, me refiero, si habrás sentido algo, en ese momento yo tampoco estoy seguro, lo que sé es lo que siento ahora, al recordarlo, recuerdo muy bien el calor de tu cabeza, el olor a champú, la pelusa que te baja por la nuca, esa vértebra más grande que las otras, tus hombros puntiagudos (148).

20. Es a través de la isotopía del cuerpo como se traduce la emoción. La intensidad del momento vivido se transmite por la fuerza del recuerdo, la precisión de los detalles, aunque la reciprocidad del intercambio sigue siendo incierta –"no sé qué habrás sentido tú". Sin embargo, el amor y la inmensa ternura que Mario siente por su hijo se expresan a través de las palabras, ya que todas sus palabras están grabadas, pero son palabras desplazadas, mediadas y de las que no se sabe si alguna vez llegarán a su destinatario. Lo mismo ocurre entre Elena y Mario. Significativamente, en el

5 «Pongo la radio. No escucho las voces. Enciendo la televisión. No miro las imágenes. Voy de youtube al banco, de facebook a los libros, de la política al porno. La rueda del ratón tiene algo de clítoris. Hay cierto olvido en la punta del dedo. Ojeo titulares, contemplo la catástrofe del mundo a través de un cristal, me deslizo a lo largo de su superficie. Intento absorber la ausencia de dolor por no ser la que sufre en otros lugares, en otras noticias. ¿Obtengo algún consuelo? Sí. No. Sí. En la inercia de hacer búsquedas para averiguar qué busco, casi sin darme cuenta, tecleo: ayuda. [...] No navego. Naufrago» (98).

último enunciado de la novela, Elena recuerda una situación de diálogo que la marcó:

Me acuerdo de nuestras charlas en el hospital. No tanto por lo que nos decíamos (no hubo ninguna revelación, al menos ninguna revelación verbal), como por el milagro absurdo de hablar con alguien que se moría, que ya se iba y seguía hablando. Me acuerdo sobre todo de una conversación. Tú estabas acostado con los ojos abiertos. Yo estaba sentada junto a tu cama. De vez en cuando nos acariciábamos. Castamente, de nuevo. Era una tarde tibia. Parecía tranquilo. Mirabas por la ventana. ¿Estás listo?, te dije. Y te apreté la mano. ¿Y tú?, me preguntaste. No me acuerdo qué te contesté (178).

21. Aquí queda claro que el verdadero diálogo es el de los cuerpos: las revelaciones en interacción directa –y no transpuestas, por la grabación de Mario o las cartas póstumas de Elena– entre Elena y Mario, como entre Mario y Lito, pero también Elena y Ezequiel, nunca son verbales sino físicas. Una vez más, las palabras se han ido –"No me acuerdo qué te contesté"– pero queda la sensación física de una caricia, de dos manos que se aprietan, y el dolor de una ausencia anticipada.

22. Si esta ternura que une el cuerpo de Elena al de Mario evoca el amor *Philia*, es a través del *Eros* como intenta ella escapar junto a Ezequiel. La relación física y apasionada que la une al médico de Mario evoluciona hacia el sadomasoquismo, como si Elena buscara una vía de escape a través del placer y el dolor, el deseo de vivir y el miedo a la muerte, la necesidad de huir y de estar presente para sí misma. Elena parece querer castigarse por no poder hacer nada por salvar a Mario, por estar viva mientras él se está muriendo y por engañarlo con su propio médico. El rol ambiguo de Ezequiel es además subrayado por su nombre bíblico, evocando a uno de los profetas de Israel, a veces percibido por algunos exégetas como "duro, insensible, casi inhumano", y por otros como un "espíritu muy abierto, vasto y firme, consciente de los problemas y las dudas del pueblo al que se dirige, sensible a todos los aspectos de la vida a su alrededor", lo que resuena con las palabras de Elena: "Aún no he decidido si Ezequiel es un maestro del cinismo o un monstruo de la empatía" (60). Esta relación apasionada con Ezequiel sitúa a Elena en una situación de culpa desgarradora, que se expresa de manera física y, una vez más, a través de procedimientos dialógicos:

Cuando le abrí la puerta, sentí una especie de mareo. No nos habíamos visto desde la visita de mis cuñados. Lo miré de arriba abajo. Con su traje a medida. Venía con el pelo un poco húmedo. Ezequiel me saludó como si apenas nos

conociéramos. Pronunció mi nombre de manera neutra. Me dio la mano. La mano. Y subió al dormitorio. Al dormitorio (91).

23. La repetición eco subraya aquí la interacción del enunciado repetido con otros enunciados anteriores e implícitos. De manera muy sutil, esta simple repetición modifica completamente el sentido original de la palabra elegida, sin necesidad de la menor explicación. Así, los enunciados "Me dio la mano" y "subió al dormitorio", colocados en una situación profesional de consulta médica a domicilio, solo evocan respectivamente una convención y un detalle factual. Sin embargo, la repetición eco de "la mano" y "al dormitorio" traducen el desasosiego de Elena: ella extrae estas palabras de su contexto para hacerlas interactuar con los otros significados que pudieron tener en otras situaciones, en particular las caricias y las prácticas eróticas de Elena y Ezequiel. Aquí observamos una forma de dialogismo intralocutivo que corresponde a lo que Jacqueline Authier-Revuz denomina la "modalización autonómica" (2008), es decir, el hecho de que el enunciador comente las palabras que utiliza –aquí, de manera mínima, por el eco. Jacqueline Authier-Revuz analiza esta práctica como "la emergencia en la superficie del habla de una heterogeneidad o 'no-coincidencia', o 'no-uno'" (Authier-Revuz, 1995) constituyendo una "bucle reflexivo" (Krieg, 1996; 150).
24. Este procedimiento lingüístico refleja perfectamente el carácter de Elena, personaje eminentemente "reflexivo", siempre movido por la reflexión intelectual, el análisis, y cuyo discurso se caracteriza por el dialogismo y el oxímoron. Elena parece desgarrada por la "no-coincidencia": entre su deseo por Ezequiel y su lealtad hacia Mario, Eros y Thanatos, el placer y el olvido que encuentra en la sexualidad y la orden de ser una esposa y madre modelo, entre otros. Lo demuestra la escena del regreso de viaje de Mario y Lito: ansiosa por esperarlos, Elena no puede evitar llamar a Ezequiel y anunciarle que desea terminar, pero su intercambio telefónico rápidamente se vuelve erótico. "Él se puso a gemir con la boca pegada al auricular, yo empecé a tocarme. Entonces escuché los ruidos en la cerradura" (86). Elena se encuentra entonces en plena situación de vodevil, esposa infiel cuyo marido aparece de repente. La simbología sexual de la llave en la cerradura es evidente y subraya el papel de Mario como único compañero legítimo de Elena. Aunque teatral y cómica, la escena adquiere tintes trágicos cuando Elena añade –"Mientras recalentaba la comida, examiné el interior del horno y pensé en Sylvia Plath" (86). Profesora y apasio-

nada por la literatura, Elena hace de su discurso un verdadero mosaico intertextual, un diálogo, o más bien un coloquio, con los libros de su biblioteca y sus autores. Su relación íntima con los libros estructura su discurso y su pensamiento –"Cuando un libro me dice lo que yo quería decir, siento el derecho de apropiarme de sus palabras, como si alguna vez hubieran sido mías y estuviera recuperándolas" (133). A través de la naturaleza introspectiva y reflexiva de este personaje, Andrés Neuman parece divertirse transformando lo dialógico en dialogístico según diversas modalidades, como en esta otra variación de modalización autonómica:

Dijo (ayer, Ezequiel) que no había querido molestarme antes. (Molestarme.) Que, por respeto, había preferido guardar silencio. (Respetarme. Él a mí.) ¿Nos vamos a ver?, dijo. (Vernos. Él y yo.) No sé, respondí. ¿No sabes o no quieres?, preguntó. No sé si quiero, respondí. Y le colgué (134).

25. Evocando un intercambio telefónico, la voz narrativa de Elena parece deslizarse del estilo indirecto al directo a medida que la tensión emocional la invade, acentuando la presencia de los eventos en su mente y en la percepción del lector. Al puntuar sus palabras con comentarios entre paréntesis, Elena nos hace espectadores de la "auto-representación del decir en proceso" en el sentido de Jacqueline Authier-Revuz (2008) o más bien, de la escritura siendo compuesta. Mientras que el primer paréntesis –"(ayer, Ezequiel)"– permanece puramente factual, como destinado a una mejor comprensión del lector, los siguientes manejan una ironía mordaz a través de un uso de la repetición-eco que recuerda nuestra cita previa. Andrés Neuman parece seguir así con su juego de variaciones estilísticas alrededor del dialogismo, pues, esta vez, la voz narrativa no solo retoma las palabras de Ezequiel en el segundo paréntesis –(Molestarme). Posteriormente, observamos la "no-coincidencia interlocutiva" (Authier-Revuz, 2008) entre las voces de Elena y Ezequiel mientras que las palabras de este último son retomadas pero ligeramente modificadas –("por respeto" se convierte en "Respetarme", "Nos vamos a ver", "vernos") y se acompañan de breves comentarios que podrían parecer redundantes si no fueran tan sarcásticos. El hecho de que Elena insista en los dos actores presentes –"Él a mí" y "Él y yo"– y por lo tanto implícitamente en la naturaleza de sus relaciones eróticas subraya la incongruencia de las palabras de Ezequiel para ella. Estos paréntesis ilustran entonces el distanciamiento de Elena hacia su interlocutor, a medida que la acercan al lector, convertido en su confidente. Bien se observa aquí lo que analiza Jacqueline Authier-Revuz considerando que

"nunca es un discurso solo sino su enunciación la que se reporta" y que este discurso se representa como otro (Doquet, 2021; 236). La alteridad de las palabras de Ezequiel y su recepción por Elena vienen sutilmente representadas aquí por este procedimiento dialogístico. Además, la gradación de la tensión emocional culmina en la última retoma del diálogo, a través de un paralelismo bastante cómico y una conclusión abrupta –"¿No sabes o no quieres?, preguntó. No sé si quiero, respondí. Y le colgué" (134). Como en la mayoría de los diálogos del libro, los interlocutores no están en sintonía el uno con el otro, sus palabras se cruzan sin encontrarse realmente, sin tener el mismo significado en sus mentes respectivas. Su diálogo no es uno de verdad : termina bruscamente sin que los interlocutores se entiendan y deja lugar al silencio, a lo no dicho, a la soledad.

Conclusión

26. A fin de cuentas, el diálogo, en su acepción cotidiana, se enfrenta en *Hablar solos* con todo tipo de obstáculos que subrayan los desfases entre personajes hablando unos con otros, unos contra otros, unos con las palabras de otros, pero sin lograr nunca compartir plenamente un mismo espacio-tiempo. De ahí, sin duda, la simbología muy fuerte del último regalo de Mario a Lito: un reloj de pulsera, como una forma de compartir ese tiempo que Lito vivirá sin él, de inscribirse en su espacio físico a través de un objeto atado a su cuerpo, de sostenerle la mano en su ausencia. Porque, al volver sobre temas que constituyen el substrato de una escritura siempre reinventada –la reflexión sobre el lenguaje, la dialéctica entre viaje físico e interior, el amor y la sexualidad, lo no dicho, etc.–, es bien el vínculo con el otro lo que Andrés Neuman interroga. Y porque el amor no basta y ese vínculo lucha por expresarse en palabras, los únicos dos lugares que permiten a los personajes reunirse de verdad son el cuerpo y la literatura. El cuerpo, en cuanto ofrece una comunión física e inmediata; la literatura una comunión espiritual, mental –"En el fondo todo libro es el I Ching. Vas, lo abres y ahí está, ahí estás" (56). La literatura aparece en estas palabras como un lugar ("ahí"), una tierra de acogida, de intercambios y de diálogos infinitos. En cuanto al cronotopo central de la obra, ese camión que atraviesa una geografía simbólica y literaria, indica a su vez que el verdadero viaje no se realiza sobre el asfalto. Metáfora de la vida, alegoría moderna del *tempus fugit*, simboliza una existencia que avanza inexorablemente hacia la muerte

y cuyo único sentido quizás sea no hablar solos. Porque, si el dialogismo afecta "las capas profundas del sentido y del estilo" (Bajtín, 1978; 103), Andrés Neuman muestra en *Hablar solos* cómo también estructura las capas profundas del ser y del psiquismo. A través de sus múltiples variaciones dialógicas, el autor rompe los tabúes de la muerte⁶, la enfermedad, el espacio hospitalario o la sexualidad y pone de relieve las fisuras de la comunicación humana, como para invitar a sus lectores a intentar compartir plenamente un mismo espacio-tiempo con sus seres queridos.

Bibliografía

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Boucles méta-énonciatives : le dire pris à ses mots. I. La modalisation autonymique : un mode dédoublé opacifiant de dire », 2008, s. p. En ligne : <https://l.2o-bal.com/law/11201/index.html>.

_____, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 1995.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

_____, VERRET Guy (Trad.), *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Age d'homme, 1998.

BRES Jacques, « 3. Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie... », *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, BRES Jacques (Dir.) Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Champs linguistiques », 2005, p. 47-61. En línea: <https://www.cairn-int.info/dialogisme-et-polyphonie-approches-linguistiques--9782801113646-page-47.htm>.

6 El tabú de la muerte está representado de manera metafórica y simbólicamente muy fuerte: "Cada día, en algún momento, las puertas de las habitaciones se cierran. Todas. Al mismo tiempo. Entonces, una camilla metálica atraviesa el pasillo. Una camilla cubierta por sábanas. Me asomo y veo pasar esas camillas con una mezcla de horror y alivio. Espío a los auxiliares empujándolas, escucho girar las ruedas. Todos los días se llevan a alguien. Todos los días traen a un sustituto. Ese río de cadáveres aísla nuestra habitación, en la que todavía estamos a salvo. Ese río también me anuncia que, en algún momento, desde una habitación, alguien asomará la cabeza para verme caminar detrás de una camilla"(100).

S. GONDOUIN, «¿Alguna vez hablamos solos? Diálogos y dialogismo...»

____, « Dialogisme, éléments pour l'analyse », *Recherches en didactique des langues et des cultures*, 14.02.2017, s.p., consulté le 02 octobre 2020. En línea: <http://journals.openedition.org/rdlc/1842>.

BRES Jacques, HAILLET Pierre, MELLET Sylvie et al., *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, De Boeck Supérieur, « Champs linguistiques », 2005. En línea: <https://tinyurl.com/4ys5vjvy>

DE CHATELLUS Adelaïde, «*El viajero del siglo* de Andrés Neuman. ¿Una novela total?», *INTI, Revista de literatura hispánica*, n° 83-84, 2016, p. 185-200. En línea: <https://tinyurl.com/4xckac2e>

DOQUET Claire, « La Représentation du Discours Autre : principes pour une description, par Jacqueline Authier-Revuz », *Genesis*, 51, 2021, p. 236- En línea: URL : <http://journals.openedition.org/genesis/5568>.

GONDOUIN Sandra, « Mutations discursives dans *Fractura* d'Andrés Neuman : entre descente aux enfers et art du kintsugi », *Pandora, Enjeux et conséquences des mutations discursives dans l'espace Espagne-Amériques*, n° 15, Université Paris 8, 2020, p.184-203. En línea: https://etudes-romanes.univ-paris8.fr/IMG/pdf/pandora15_interactif.pdf