

## LOS CUENTOS DE EDUARDO HALFON: HIPERRELATO Y AUTOFICCIÓN

**Dr. Matías Barchino**

Universidad de Castilla-La Mancha (España)

matias.barchino@uclm.es

**RESUMEN:** Los cuentos de Eduardo Halfon (Ciudad de Guatemala, 1971) se reúnen en colecciones en los que además de una lectura autónoma, tienen una segunda lectura como parte de un conjunto más amplio al modo de los retablos medievales. Esto otorga a sus cuentos una textura próxima a un tipo de narración muy extendida en el cine y en la literatura contemporáneos que se caracteriza por la ausencia de linealidad, la complejidad estructural y la proliferación de tramas aparentemente distintas pero vinculadas por conexiones intertextuales e hipertextuales que configuran estructuras narrativas más grandes o hiperrelatos. El análisis de algunos de los cuentos incluidos en el libro *Siete minutos de desasosiego* (2007), de *El boxeador polaco* (2008) y de *Mañana nunca lo hablamos* (2011) revelan diversos grados en la creación de estos hiperrelatos no lineales vinculados entre sí por medio de núcleos y catálisis narrativas para ofrecer un sentido conjunto en torno temas como la persistencia de la culturas indígenas guatemaltecas, el problema de la escritura entre la ficción y realidad o la exploración de formas alternativas de la escritura memorialística.

**PALABRAS CLAVE:** Eduardo Halfon, cuentos, autoficción, hiperrelato

**ABSTRACT:** The short stories of Eduardo Halfon (Ciudad de Guatemala, 1971) are published in collections that can be read not only as self-sufficient texts but also in a broader picture like a medieval altarpiece. This gives his stories a texture next to a kind of very common storytelling in contemporary film and literature which is characterized by the absence of linearity, structural complexity and the proliferation of plots apparently autonomous but interwoven by hypertexts and intertextual connections forming larger narrative structures or hypernarrations. Reading some of the stories included in the book *Siete minutos de desasosiego* (2007), *El boxeador polaco* (2008) and *Mañana nunca lo hablamos* (2011) reveal different degrees in the creation of these non-linear hypernarrations interlinked through nuclei and narrative catalysis that give them a comprehensive sense on topics like the persistence of the Guatemalan indigenous cultures, the problem of fiction and reality in writing and on exploring alternative forms of expression of memory.

**KEYWORDS:** Eduardo Halfon, short stories, autofiction, hypernarration

Los cuentos de Eduardo Halfon (Ciudad de Guatemala, 1971) se reúnen en colecciones en los que además de una lectura autónoma, permiten una segunda lectura como parte de un conjunto más amplio al modo de los retablos medievales. Esto otorga a sus cuentos una textura próxima a un tipo de narración muy extendida en el cine y en la literatura contemporáneos que se caracteriza por la ausencia de linealidad, la complejidad estructural y la proliferación de tramas aparentemente distintas pero vinculadas por conexiones intertextuales e hipertextuales que configuran estructuras narrativas más grandes o hiperrelatos. El análisis de algunos de los cuentos incluidos en el libro *Siete minutos de desasosiego* (2007), de *El boxeador polaco* (2008) y de

*Mañana nunca lo hablamos* (2011) revelan diversos grados en la creación de estos hiperrelatos no lineales vinculados entre sí por medio de núcleos y catalisis narrativas como la creación de un narrador autoficcional único para ofrecer un sentido conjunto en torno temas como la persistencia de la culturas indígenas guatemaltecas, el problema de la escritura entre la ficción y realidad o la exploración de formas alternativas de la escritura memorialística. A través de esta estructura discontinua y fragmentaria, habitual en las ficciones contemporáneas, Eduardo Halfón compone retablos de cuentos que permiten de lectura conjunta.

### ***Siete minutos de desasosiego: siete narraciones en retablo.***

Aunque se trata de una colección de cuentos de distinto tipo con temáticas diferentes, en siete de los cuentos reunidos en *Siete minutos de desasosiego* (2007) encontramos conexiones textuales que permiten una lectura conjunta que en cierta medida le da una dimensión novelesca, en tanto que es espacio, el tiempo y algunos de los personajes aparecen en varios cuentos formando un retablo. Estos cuentos, además de narrar una acción propia, van contribuyendo al relato de otra historia secundaria que se revela con la lectura conjunta. En una serie de cuentos de este libro, la acción se sitúa alrededor de la laguna Pexelbatún y las ruinas mayas de Aguateca en el Petén guatemalteco. En el primer cuento aparece un indígena itxá de nombre Santos que de madrugada navega con su cayuco por la laguna de Pexelbatún hacia las ruinas de Aguateca, sintiendo intensamente la fuerza de la naturaleza de la laguna (“Santos”). La segunda acción no es fácil de interpretar aisladamente. Una niña indígena huye y se esconde hasta que es encontrada y al parecer violada por unos perseguidores en un espacio-tiempo difícil de precisar que el título “M8-10” no ayuda a entender. Solo queda clara la percepción de violencia y la guerra, así como la asunción de la fatalidad de su destino por parte de la niña. El tercer texto tiene unos referentes históricos muy claros, como es el auto de fe sobre los indígenas maní de Yucatán presidido por el evangelizador fray Diego de Landa en el siglo XVI en el que se produjo una mantanza de indios y se hizo desaparecer una gran cantidad de ídolos mayas (“Auto de fe”). El siguiente transcurre de nuevo en la laguna Petexbatún, ahora en una cabaña del Chiminos Island Lodge donde un matrimonio maduro, Sebastián y Matilde, desayuna y conversa cuando son interrumpidos por un hombre que les vende algo (“Cascabel”). Un nuevo cuento se centra en un excursionista austriaco que, cámara en mano, intenta viajar desde Sayaxché a las ruinas de Aguateca y tiene un extraño encuentro con un grupo de hombres del lugar a quienes ha fotografiado (“Mucho macho”). Otro cuento transcurre en el campo arqueológico de Aguateca, en la estructura M8-10, donde el doctor Ovalle, arqueólogo de la Universidad de San Carlos charla con Sebastián y Matilde, benefactores de la excavación. Aparece también un arqueólogo japonés, el doctor Ibunshi y su traductora con otros miembros del equipo, Gonzalo y Sofía, y trabajadores locales como Otilio, Juan, Fermín y Santos. Varias conversaciones cruzadas discurren sobre diversos temas como la desaparición de una de las piezas encontradas en la excavación, la interpretación de la ruinas o la ironía de la acción de Diego de Landa que tras la destrucción de los ídolos escribió uno de los mejores libros sobre la civilización que destruyó. Luego todos se sientan a la mesa para compartir un asado en la comida final de la excavación. En algún momento, de fondo aparece el turista austriaco haciendo sus fotos. De repente Santos, aparentemente borracho, organiza un escándalo llamándose el último hechicero del agua. Cuando se calma se monta un partido de fútbol entre los presentes y finalmente Santos camina hacia el agua

con su machete. Termina el cuento con una cita del Popol Vuh: “Y otra vez todo era suspenso. Y calma. Y silencio...” (“El matapalos”). El cuento final de la serie nos presenta a un escriba maya cuando comienza a escribir la historia de su pueblo ante la inminencia de su desaparición.

Los siete textos que hemos sintetizado, aunque se presentan como cuentos autónomos en una colección que incluye otros de diferente carácter, funcionan de forma conjunta como una unidad a través de las relaciones intertextuales que trazan entre sí. Elementos como los nombres de los personajes, los espacios de la laguna y las ruinas, los tiempos históricos y contemporáneos, forman una suerte de retablo que matiza y amplía el significado de cada uno de ellos. La imagen del retablo es apropiada porque este tipo de representación típica del arte religioso y moral medieval trabaja, salvando las distancias, de la misma forma que en los cuentos citados. Un retablo está compuesto por diversas pinturas o tablas de temas que configuran un relato compuesto de algún pasaje o tema religioso o moral. Cada una de las obras tiene un tema propio pero en general los autores dejan marcas de su pertenencia a una obra más grande de la que forman parte<sup>1</sup>.

En los cuentos de Eduardo Halfon citados cada narración tiene sus propios presupuestos y su historia propia, y se ha podido leer publicada en diferentes revistas de forma independiente del resto de los cuentos, sin embargo, la lectura conjunta de cada una de las tablas de este retablo supone una lectura más rica y matizada. Algunos de los pensamientos que el indígena Santos tiene en el primer cuento reseñado cobran sentido cuando, borracho, explota ante los arqueólogos pronunciando palabras indígenas o cuando desaparece desnudo en la laguna. De la misma en las conversaciones de los arqueólogos se alude al auto de fe de Diego de Landa y a la destrucción de los ídolos, que hemos leído en otro de los cuentos. Lo mismo, la llegada de un indígena con un extraño paquete a Sebastián en el cuento “Cascabel” se vincula con la desaparición de un hallazgo que se comenta en “El matapalos”, que sería el cuento central de este retablo. La aparición en segundo plano del viajero austriaco con su cámara de fotos, se entiende como un fondo intertextual que contribuye como otros elementos a la unidad. De la misma forma, entendemos que el pasaje ambiguo de la mujer indígena se titule “M8-10”, que es la referencia de la excavación arqueológica y damos sentido a la aparición final de citas del *Popol Vuh* así como del escriba protagonista del último cuento.

Lo cierto es que el autor no enfatiza que estos cuentos pertenezcan a un conjunto, al contrario, los incluye en una recopilación junto a otros cuentos completamente ajenos a esta temática sin ningún signo externo que los distinga. Pareciera que el autor esté incitando al lector a que haga su propia investigación al respecto, establezca sus enlaces y participe en un tipo de lectura activa de una historia

---

<sup>1</sup> Muy recientemente los medios de comunicación españoles se hacían eco de una investigación en torno al retablo de la iglesia de la localidad española de Peralta de la Sal (Huesca), un gran retablo del siglo XV desaparecido en los primeros años del siglo XX que ha sido reconstruido como un puzle. Sus veintiséis pinturas fueron vendidas y se dispersaron por diversos museos y colecciones particulares, donde se han expuesto como ejemplos individuales de la pintura religiosa de su siglo. El hallazgo azaroso de un croquis del conjunto efectuado en 1908 ha permitido releer el retablo original y proporcionar una coherencia narrativa a este conjunto centrado en la vida de la Virgen, algunas de cuyas tablas han sido localizadas en diversos museos y colecciones, o en reproducciones antiguas, gracias a esos signos familiares y semejanzas de estilo, elementos arquitectónicos comunes y el tamaño de las pinturas, lo que permite proponer una hipótesis de autoría. Cf. la noticia del diario español *El País* de 3/5/2013: “Se buscan piezas para completar el puzle de una joya gótica”. La investigación está publicada en la revista digital *Retrotabulum*: Ruiz i Quesada, Francesc & Velasco González, Alberto: “El retaula de Peralta de la Sal (Osca), una obra desconeguda de Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri”. Disponible en Internet: <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum/90-retrotabulum-7>

secundaria y secreta, que también es habitual en la narrativa reciente. Lo llamativo es que en lugar de escribir una novela prefiere ofrecer fragmentos autónomos interconectados con los que el lector se acerca a una ficción compleja como un hiperrelato.

En las novelas contemporáneas el procedimiento de romper la linealidad narrativa y hacer más difícil la tarea de lectura es muy habitual. Es un clásico la técnica novelesca lo que Mario Vargas Llosa llamó “vasos comunicantes” que implican la incorporación de distintas líneas narrativas episódicas aparentemente desconectadas a una única ficción que está comunicada interiormente por medio de algunos elementos narrativos. No es suficiente una mera yuxtaposición, lo importante es que haya comunicación entre los distintos episodios para que el conjunto sea siempre más que una suma<sup>2</sup>. Es un procedimiento antiguo que Vargas Llosa localiza en escritores como Flaubert, Cortázar o Faulkner y no cita por modestia sus propias obras en las que este recurso es uno de los sellos de autor. El efecto de este tipo de estructuras narrativas que dan lugar a relatos no lineales es la confusión inicial en el lector y requieren de una actitud abierta por su parte por la necesidad de unir las piezas del puzle para dotar de significado al conjunto, al igual que los investigadores en los retablos medievales o los arqueólogos van buscando sus partes para lograr un relato conjunto que tenga sentido.

Pero el recurso no se limita a la literatura y es muy frecuente también en el cine de las últimas décadas. Jose Antonio Palao Errando estudia los mecanismos precisos de este tipo de hiperrelatos resultantes de lo que llama la “complejización de las estructuras narrativas, tanto en la plasmación de relatos en que la trama sobredetermina el argumento (la proliferación narrativas no lineales es su aspecto más llamativo) como en la presentación de universos heterogéneos entre sí en el interior de la ficción.” (2012:11). Para ello se sirve de conceptos básicos del análisis narratológico a partir de Roland Barthes (1971), como los núcleos y catálisis, elementos básicos de la narración que aplica a lo que llama cine postclásico “donde la dislocación y la *no linealidad* del relato adquiere tintes realmente barrocos y donde la *elipsis* y la *voracidad narrativa* (la necesidad de una rapidísima exposición y naturalización de los rasgos del universo diegético propuesto) exige una economía minimalista de todos los recursos narrativos, ha ido erigiendo nuevas formas y categorías en el seno de la *dialéctica núcleo-catálisis*” (2012: 11). El tipo de comunicación entre los fragmentos no lineales de relato, entre los episodios de los vasos comunicantes son, siguiendo a Barthes, los núcleos o acciones vertebradoras del relato y las catálisis, acciones secundarias que no marcan irreversiblemente el relato aunque contribuyen a la caracterización de personajes o ambientes. Palao insiste en la función que las catálisis tienen en la historia como legitimación de universo diegético y recuerda las palabras de Barthes sobre la función de la catálisis en el discurso y en la lectura:

Desde el punto de vista de la historia, hay que repetirlo, la catálisis puede tener una funcionalidad débil pero nunca nula: aunque fuera puramente redundante (en relación

---

<sup>2</sup> Vargas Llosa define así la técnica en *Cartas a un joven novelista*: “Dos o más episodios que ocurren en tiempos, espacios o niveles de realidad distintos, unidos en una totalidad narrativa por decisión del narrador a fin de que esa vecindad o mezcla los modifique recíprocamente, añadiendo a cada uno de ellos una significación, atmósfera, simbolismo, etcétera, distinto del que tendrían narrados por separado. La mera yuxtaposición no es suficiente, claro está, para que el procedimiento funcione. Lo decisivo es que haya “comunicación” entre los dos episodios acercados o fundidos por el narrador en el texto narrativo. En algunos casos, la comunicación puede ser mínima, pero si ella no existe no se puede hablar de vasos comunicantes, pues, como hemos dicho, la unidad que esta técnica narrativa establece hace que el episodio así constituido sea siempre algo más que la mera suma de sus partes” (1997: 89).

con su núcleo), no por ello participaría menos en la economía del mensaje; pero no es este el caso: una notación, en apariencia expletiva, siempre tiene una función discursiva: acelera, retarda, da nuevo impulso al discurso, resume, anticipa a veces incluso despista: puesto que lo anotado aparece siempre como notable, la catálisis despierta sin cesar la tensión semántica del discurso, dice sin cesar: ha habido, va a haber sentido; la función constante de la catálisis es, pues, en toda circunstancia, una función fática (para retomar la expresión de Jakobson): mantiene el contacto entre el narrador y el lector. Digamos que no es posible suprimir un núcleo sin alterar la historia, pero que tampoco es posible suprimir una catálisis sin alterar el discurso (Palau, 2012: 107).

El objeto de estudio de Palau son las narraciones filmicas postclásicas, de las que son ejemplo las películas de Alejandro González Iñárritu, *Amores perros* (1999), *21 Gramos* (2003) o *Babel* (2006) o algunas otras como las de Quentin Tarantino o David Lynch, caracterizadas por la complejidad narrativa, en donde con la ruptura de la linealidad “la distinción núcleo-catálisis queda, si no disuelta, al menos debilitada” (2012: 104), por lo que necesita crear nuevos instrumentos de análisis de este tipo de narraciones como los que llama hipernúcleos, que serían los puntos nucleares en que coinciden las diversas tramas de una narración de este tipo. Igualmente considera la existencia de hipercatálisis o catálisis nucleares que, siendo elementos secundarios a la acción, dan sentido a las posteriores apariciones nucleares de estos episodios (Palau, 2012: 105-107). Resulta tentador aplicar estas herramientas del análisis narrativo a obras literarias contemporáneas y a novelas como *Los detectives salvajes* o *2666* de Roberto Bolaño en las que la fragmentación y la ruptura de la linealidad narrativa es muy presente, como lo está en las películas citadas.

No obstante, recordamos que tanto Palau como Vargas Llosa se refieren a ficciones literarias o filmicas que aparecen como unitarias pese a su falta de linealidad. ¿Podemos pensar en la existencia de núcleos y catálisis barthesianas, que se convertirían en hipernúcleos e hipercatálisis en el caso de colecciones de narraciones breves como las de Halfon? Los cuentos de Eduardo Halfon han sido escritos como objetos autónomos y tienen sus propios núcleos narrativos y elementos secundarios que configuran cada una de las historias. Lo que se nos sugiere es que algunos de ellos además permiten una lectura más amplia a modo de retablo en la que se pueden detectar vasos comunicantes o marcas hipertextuales que pueden actuar bien como núcleos comunes bien como elementos secundarios que configuran una narración más compleja, aportando una nueva lectura más amplia de la colección, al modo que hemos señalado. En el caso de los cuentos señalados de *Siete minutos de desasosiego* la figura del indio Santos es esencial para una historia en que se nos está hablando de la persistencia de las culturas indígenas a lo largo de la historia guatemalteca, con sus creencias y sus rituales, con lo podríamos hablar de un hipernúcleo que se desarrolla en otros cuentos desencadenando una historia más amplia que la suma de sus partes. En sentido contrario, la aparición de un turista austriaco aficionado a la fotografía constituye una forma de catálisis, un fondo de la historia que apenas llega a desarrollarse aunque es el centro de la construcción de uno de los cuentos, el titulado “Mucho macho”. Quizá la aparentemente banal acción final del cuento “Auto de fe”, en la que aprovechando la confusión de la tortura de los indios una niña logra recuperar de las llamas una estatuilla de barro que luego va enterrando por partes es una buena muestra de hipercatálisis nuclear pues precisamente son esas partes enterradas de la estatuilla del dios maya Itsammé algunos de los hallazgos del grupo de arqueólogos del siglo XX, con lo que va dando sentido al resto de los cuentos. La arqueología es justamente una ciencia que pretende dar sentido a los restos dispersos de las civilizaciones antiguas a base del

estudio sistemático de los hallazgos y de la formulación de hipótesis, por lo que constituye una metáfora epistemológica adecuada sobre la naturaleza fragmentada del conocimiento. Cada hallazgo de alguna forma va corroborando o anulando las hipótesis anteriores y cambiando de alguna manera la historia. De la misma forma el lector o espectador de un hiperrelato literario o de un filme de no lineal tiene que ir encontrando restos de la historia y construyéndola por sí mismo, formulando hipótesis que van modificándola con cada nuevo hallazgo<sup>3</sup>.

Realmente, esta lectura de cuentos de *Siete minutos de desasosiego* como un hiperrelato no deja de ser una hipótesis, ya que los citados no configuran una unidad marcada por signos paratextuales, ni tienen un título conjunto, con lo que la discontinuidad y la falta de linealidad no es un efecto estructural buscado, sino que forma parte de la propia naturaleza fragmentada de una colección de cuentos. No ocurre lo mismo en los libros de cuentos posteriores de Eduardo Halfón que presentan, estos sí, un efecto de unidad buscada al estar insertos en colecciones con título unificador. Cada uno de ellos presentan un paso más en la maestría narrativa de Halfón. Examinaremos la estructura de *El boxeador polaco* como hiperrelato y nos referiremos brevemente al libro *Mañana nunca lo hablamos*, como una propuesta autobiográfica que requiere un estudio más detenido<sup>4</sup>.

### ***El boxeador polaco: autoficción, literatura y realidad.***

Los cuentos de *El boxeador polaco* suponen una evolución real en la narrativa de Eduardo Halfón hacia la configuración buscada de una estructura hipernarrativa. En ellos encontramos un criterio de ordenación y una propuesta de lectura conjunta, sin que por ello nos encontremos ante una novela. El elemento más claramente unificador de los cuentos de *El boxeador polaco* es la presencia de un narrador en primera persona del singular de tipo autoficcional que sitúa los cuentos para el lector en una línea imprecisa entre la realidad y la ficción. Cada uno de los cuentos son, por tanto, narraciones autofccionales, en tanto que el narrador de todos ellos tiene este carácter. Este tipo de narración es también muy habitual en la ficción posmoderna y en general la autoficción es uno de los modelos teóricos más estudiados en las últimas décadas pues sobre él se han construido algunas de las obras más destacadas en la literatura española e hispanoamericana de las últimas décadas. No es necesario remontarse en exceso al origen de un término que ha resultado definitivo para referirse a ciertas modalidades de la escritura autobiográfica en la que la realidad se confunde la ficción de forma buscada. Manuel Alberca, a partir de los estudios sobre autobiografía de Philippe Lejeune, estudia la existencia de textos en los que se propone al lector de diversas formas un *pacto ambiguo* de lectura, intermedio del pacto autobiográfico que rige la tradicional escritura en primera persona y del pacto ficcional que domina en las novelas y cuentos (Alberca, 2007). En sus palabras:

---

<sup>3</sup> El asunto de la construcción de la verdad histórica es un problema presente en la narrativa de Eduardo Halfón que ya lo plantea su novela *De cabo roto* (2003) justamente como una investigación sobre el descubrimiento de un documento en el Archivo General de Guatemala que hubiera podido demostrar la presencia de Miguel de Cervantes en Guatemala y por tanto modificar algunos de los elementos de la historia conocida sobre el escritor español. Cf. M. Barchino, “Últimas noticias sobre la presencia de Miguel de Cervantes en Guatemala”, en VV.AA., *Territorios de La Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la Literatura Hispanoamericana*, Cuenca, UCLM, 2007, págs. 20-28.

<sup>4</sup> Prescindimos en este trabajo del análisis de los cuentos de *Elocuencias de un tartamudo* (Valencia, Pre-textos, 2012) y de otros cuentos aislados publicados por el autor.

La autoficción es un relato que se presenta como novela, es decir como ficción, o sin determinación genérica (nunca como autobiografía o memorias), se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje. Es precisamente este cruce de géneros lo que configura un espacio narrativo de perfiles contradictorios, pues transgrede o al menos contraviene por igual el principio de distanciamiento de autor y personaje que rige el pacto novelesco y el principio de veracidad del pacto autobiográfico (Alberca, 2005: 115-116).

Aunque es frecuente encontrarlo en diversas épocas literarias, la autoficción se ha demostrado un procedimiento narrativo especialmente eficaz en un tiempo como el presente en el que se ponen en duda muchas de las instituciones literarias en el que la falta de asideros epistemológicos y se practica el juego literario en ese vértice que vincula la realidad con la ficción. Además de escritores españoles como Javier Marías, Javier Cercas o Enrique Vila-Matas, Alberca estudia los procedimientos autoficcionales presentes en escritores hispanoamericanos de varias generaciones como José Asunción Silva, Rubén Darío, Lezama Lima, José María Arguedas, Vargas Llosa o Severo Sarduy, y constata que es uno de los elementos más habituales en la obra de las últimas promociones de escritores hispanoamericanos, citando a César Aira, Fernando Vallejo, Roberto Bolaño, Jaime Bayly o Pedro Juan Gutiérrez (Alberca, 2005: 122).

Un narrador autoficcional es el protagonista de los seis relatos que integran *El boxeador polaco* y que están narrados desde la primera persona del singular. Es un narrador al que los personajes llaman Eduardo, señor Halfon, Eduardito o Dudú, según los interlocutores, y que el autor no tiene mayor problema en vincular con la persona real del escritor Eduardo Halfon, si problematizar este juego literario<sup>5</sup>. Eso sí, las referencias metaliterarias que se encuentran en los textos, sin embargo, no dejan duda del carácter ficticio de la escritura al llamarlos cuentos. “Podría decir que éste es un cuento que, como todo cuento, queda inconcluso o que al menos parece quedar inconcluso” (Halfon, 2008: 63), son las primeras palabras de “Epístrofe”, uno de los relatos del conjunto. He aquí la ambigüedad buscada en la propuesta de un pacto de lectura implícito. El lector ha de acostumbrarse a que ese narrador es y a la vez no es el Eduardo Halfon autor, cuyo nombre viene en la portada del libro.

Cada uno de los relatos de *El boxeador polaco* tienen una lectura autónoma y tratan de diferentes temas muy alejados. Desde la experiencia de un profesor de literatura que inicia un viaje en busca de un estudiante indígena (“Lejano”), a la anécdota de gran tensión sexual que se produce cuando el protagonista narrador conoce a unas muchachas israelíes en la Antigua Guatemala (“Fumata blanca”); la experiencia de un congreso multidisciplinar de literatura en torno a Mark Twain en la Universidad de Duke en Durham, Carolina del Norte es el tema de otro de los cuentos (“Twaineando”); el encuentro del narrador y su novia con un pianista serbio de origen gitano que se produce también en la ciudad de Antigua (“Epístrofe”); una entrevista con el abuelo judío polaco del narrador sobreviviente del campo de exterminio de Auschwitz (“El boxeador polaco”); y, finalmente, una reflexión en torno a una conferencia destinada a una reunión literaria en Portugal sobre el tema “La literatura rasga la realidad” (“Discurso de Póvoa”).

Es cierto que en algunos de ellos reconocemos temas persistentes en la literatura de Eduardo Halfon como su particular situación como miembro de la minoría judía guatemalteca procedente de una familia polaca y otra libanesa. Estos son elementos

---

<sup>5</sup> Lo había hecho Eduardo Halfon, por ejemplo, en su novela *De cabo roto* (2003) con una nota inicial en la que asume el papel de narrador de una historia ajena y deja en suspenso la verdad de lo relatado, al modo cervantino.

constituyentes de la identidad personal y cultural del narrador y aparecen en varios de los cuentos, especialmente, en el encuentro con la muchacha israelí en “Fumata blanca” e inevitablemente en la entrevista con el abuelo polaco de “El boxeador polaco”. El interés por dar cauce literario al mundo oriental y judío guatemalteco aparece también en cuentos anteriores como “Sacerdote”, “Llanta pache” y “Clases de hebreo”, que encontramos en *Siete minutos de desasosiego*. La difícil inserción del narrador en la familia y la tensa relación con su padre es uno de los elementos fundamentales de la diatriba literaria que es el texto *Saturno* (2003) y desencadena una ruptura con la religión familiar. Sin embargo, las primeras experiencias familiares en esa cultura árabe y judía será un elemento importante en los cuentos de *Mañana nunca lo hablamos* en los que da cauce a la memoria infantil del narrador en la que comidas, ritos y costumbres familiares están presentes de forma muy intensa en la memoria.

Más allá de su propia condición familiar o probablemente por esta causa, la narrativa de Eduardo Halfon está atenta a las minorías de una forma que, más que una reivindicación social al uso, podríamos llamar existencial. A Eduardo Halfon le interesan los seres situados en fronteras culturales o lingüísticas probablemente porque él mismo como individuo es un ser constituido en una frontera compleja. En este sentido es interesante su mirada sobre el mundo indígena guatemalteco que ya hemos comentado en algunos cuentos. La cultura indígena guatemalteca está muy presente en la literatura contemporánea a partir de las novelas de Miguel Ángel Asturias y en muchos otros escritores, algunos fundamentales como Luis de Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*, una novela cuyas claves míticas encontramos en alguno de los textos comentados de Halfon. Pero en su caso, no nos parecen tan interesantes en este sentido sus cuentos sobre las ruinas mayas, ni su mirada a los mitos ancestrales, en donde encontramos el acercamiento al mundo indígena algo forzado y estereotipado. Mucho más interesante es el tratamiento de las relaciones entre dos mundos cercanos pero diferentes que plantea el cuento “Lejano”, uno de los más conseguidos del libro, en el que se narra un viaje del narrador a Tecpán en busca de un estudiante indígena de etnia cakchikel, que se constituye finalmente en un verdadero viaje iniciático personal del narrador. Los elementos de incomunicación entre el hombre de la ciudad y la gente de las aldeas indígenas están presentes sobre todo cuando trata de comunicarse con individuos que apenas hablan el castellano: “Me mantuve en silencio unos segundos. Pensé en todos esos barrotes que nos separaban, en tantos barrotes, y me sentí inútil.” (2008: 32). Ante la falta de sentido el autor se muestra maravillado por el sonido del idioma desconocido: “Una amiga de Juan llegó a saludarlo y se pusieron a platicar en cakchikel. Sonaba bellissimo como a gotitas de lluvia cayendo en una laguna, o algo así” (2008: 36). La belleza de los nombres indígenas es el tema de uno de los fragmentos antológicos del cuento de Halfon: “Quizás entre mis favoritos siempre han estado los tenangos, es decir, Chichicastenango y Quetzaltenango y Momostenango y también Huehuetenango, que me gustan como palabras, como lenguaje puro” (2008:29). Esta llegada a la realidad indígena del país, partiendo del mundo académico y retórico de las clases de literatura, es uno de los elementos más importantes de la interpretación general del libro como una reflexión sobre la realidad y la literatura.

Quizá esa fascinación por lo marginal es lo que marca la acción de un cuento como “Epístrofe”, en el que se relata el encuentro y la conversación del narrador con un pianista serbio de origen medio gitano, un genio llamado Milan Rakic que se dedicaba a la música clásica pero añoraba tocar cualquier instrumento en una banda de gitanos nómadas. El juego intertextual de este cuento es interesante ya que desde el principio se anuncia que el cuento concluye en otro lado, en otro medio. Efectivamente, “Epístrofe” es el origen de uno de los libros más interesantes de Halfon, la *nouvelle* titulada *La*



*pirueta* (2010), publicada de forma independiente, que incluye precisamente una versión de este mismo encuentro entre Eduardo y Milan y desarrolla la historia como una búsqueda que adquiere también tintes iniciáticos en busca del pianista en el ambiente de los gitanos de la ciudad de Belgrado.

Al margen de los diferentes argumentos de cada uno de los textos y su vinculación temática, el autor propone una lectura conjunta de todos los cuentos del libro. Aquí es donde encontramos algunos elementos hipertextuales que nos llevan a proponer una lectura completa del mismo como un hiperrelato. Si *El boxeador polaco* fueran una novela (aunque no es necesario que lo sea) el tema general de la misma sería de nuevo el problema literario de la verdad y la ficción, el que está en el fondo de la caracterización de un narrador autoficcional y el que constituye la preocupación fundamental del escritor Eduardo Halfon en estos relatos. En cierto modo es la historia escondida que tiene cada uno de los cuentos. El primer cuento plantea desde el principio una reflexión metaliteraria en torno a la construcción de la ficción, aunque se produzca de una manera irónica. Las clases de literatura del ingeniero Eduardo Halfon en la Universidad Francisco Marroquín nos proporcionan todo un curso sobre las técnicas de construcción del relato a partir de las ya clásicas tesis de Ricardo Piglia sobre el carácter doble de la forma de cuento y la idea de que un cuento siempre cuenta dos historias (Piglia 1986:105). Igualmente, el análisis de los diversos cuentos que el profesor hace leer a sus apáticos estudiantes: Poe, Moupasant, Chéjov, Joyce, Hemingway y Flannery O'Connor, proporcionan una sugerente colección de reflexiones sobre la literatura. Esta preocupación por el carácter de la ficción y la escritura es un tema en el que Halfon se siente a gusto. La experiencia de la escritura y la metaliteratura es la base de su libro *El ángel literario* (2004) en el que menciona la experiencia de multitud de escritores en busca del origen de su pasión por la escritura. Aquí inicia un camino que parte del mundo indudablemente artificioso e irónico del análisis literario de una clase de estudiantes desinteresados para llegar al mundo real de la aldea de Pamanzana, en Tecpán, donde vive el estudiante Juan Kalel, el único que muestra verdadero interés por sus clases pero ha tenido que abandonar los estudios. En este viaje los silencios son más reveladores que las palabras y que se convierte en una suerte de respuesta para el narrador. Las respuestas que los cuentos de Halfon no son evidentes, apenas dicen nada y están compuestas por silencios o por gestos, al estilo de los koan del zen: “Hay sonrisas que no deben ser entendidas” (38), mientras el chico comenta simplemente que empieza a anochecer.

Este primer cuento abre una lectura conjunta del mismo en torno a las posibilidades de la escritura y su relación con la realidad. Me interesa señalar las reflexiones sobre la improvisación de los músicos gitanos del este de Europa y el jazz pues parecen señalar una vía de la literatura que interesa al Halfon escritor, una forma de escritura directa que añoraba también Julio Cortázar en su escritura: escribir como se vive, como lo hacen los torturados músicos americanos de jazz o los gitanos yugoslavos de los que Halfon nos habla en *La pirueta*.

“Fumata blanca”, con un título que en nada tiene que ver con la acción que se narra, que es muy leve pero está llena de tensión erótica sería muestra de un tipo de narración que no se somete a las normas, en donde una leve anécdota, una conversación y un final paradójico es toda la acción. “Twainenando” es un cuento que trata sobre la escritura en el ambiente de un congreso literario, pero también está narrado como una sucesión de encuentros y charlas sobre temas diversos. La tesis del narrador, que trata de vincular la literatura de Twain con la Cervantes en el uso de procedimientos metaliterarios, es puesta en ridículo de forma suave por uno de los participantes que le recuerda que hay al menos once ensayos hasta 1975 que sostienen esa misma tesis que

el narrador presentaba como un hallazgo. De la misma forma vimos en “Lejano” que los sesudos análisis de los cuentos de la clase de literatura eran anulados por la respuesta displicente de los estudiantes, apenas interesados en las opiniones de profesor. Este cuento también termina también como de una forma absurda, de nuevo como un koan zen, cuando uno de los profesores cuenta chistes quizá para probar la tesis de que “el humor es nuestra salvación, que el humor es la bendición más grande que tiene la humanidad” (60), una opinión que sin duda asumirían tanto Cervantes y como Twain.

El título del libro *El boxeador polaco*, proviene de uno de los cuentos de la colección, pero además el boxeador polaco es un tema que actúa verdadera hipercatálisis en todos los cuentos del libro hasta constituirse en núcleo narrativo de los dos últimos. La historia del boxeador polaco parte de la narración del abuelo judío del narrador sobre la forma en que logró sobrevivir al campo de concentración de Auschwitz, gracias al encuentro casual con un boxeador polaco. La figura del abuelo es persistente en la mente del narrador en cada uno de los cuentos del libro, aunque normalmente aparece como una alusión mental mínima a propósito de cualquier detalle. Como hemos dicho es una catálisis narrativa que se hace nuclear en los últimos textos. En “Lejano” ver la cicatriz de un machetazo que su estudiante tenía en la mejilla le hace pensar fugazmente en la anécdota de su abuelo polaco en Auschwitz (16). En el cuento “Fumata blanca” la evocación del abuelo polaco se produce en el baño del bar cuando se lava las manos y recuerda los dígitos tatuados por los nazis en su antebrazo, que durante su infancia creyó que eran un número de teléfono (44). En “Twaineando” el pensamiento en su abuelo le viene de forma accidental al narrador cuando uno de los profesores le informa de que su apellido Krupp es una abreviación del apellido polaco Krupoowsky. Entonces el narrador recuerda a su abuelo y la botella de whisky que se tomaron cuando él le habló de los campos de concentración y del boxeador polaco. En “Epístrofe” el pensamiento sobre el abuelo y el boxeador polaco se produce cuando el pianista le menciona al polaco Chopin: “yo de inmediato desordené sus palabras y pensé en el boxeador polaco peleando cada noche en Auschwitz, luego pensé en mi abuelo peleando con las palabras polacas” (69). En estos cuentos son apariciones muy fugaces en la mente del narrador que no contribuyen apenas al desarrollo de la misma, de ahí su naturaleza de hipercatálisis.

Sin embargo, el cuento “El boxeador polaco” tematiza de forma clara el pasaje que hasta el momento había sido tratado de forma marginal. En realidad, la historia del boxeador polaco traspasa este cuento y este libro y tiene una trayectoria amplia en la literatura de Eduardo Halfon. Por supuesto, aparece también en *La pirueta*, que como hemos dicho procede de uno de estos cuentos en el transcurso de el viaje a Belgrado del narrador. Sin embargo, el precedente original está en *El ángel literario* cuando el narrador Eduardo Halfon conversa en Madrid con el escritor español Andrés Trapiello en torno a su proyecto de escritura sobre el origen de la vocación literaria. Por supuesto, Trapiello se interesa por el apellido judío-libanés de Halfon:

¿Y tu abuelo materno? Polaco. ¿Judío también? Sí, judío también, y le hablé un poco de Lotz, de Sachsenhausen, de Auschwitz, del boxeador. Mira hombre, exclamó levantándose a contestar el teléfono, eso o lo escribes tú o lo escribo yo. Espero que lo escriba él (2004: 49).

El autor parece tomar entonces conciencia del valor como tema literario de la historia de su abuelo con las palabras de Trapiello, aunque se muestra desdeñoso en ese momento en utilizarlo como tema de un cuento o una novela. Trapiello insiste en las posibilidades literarias del origen familiar de Halfon: “Ustedes, los judíos, nacen con una novela ya escrita bajo el brazo, me dijo Andrés al sentarse. Aún no sé por qué me

incomoda tanto hablar del judaísmo; quizás es mejor que no lo sepa” (49). En ese momento el narrador no tiene interés en convertir la historia de su abuelo en una novela y, de hecho, no lo convertirá en un tema literario hasta mucho tiempo después, precisamente en el cuento “El boxeador polaco”, aunque la historia de su abuelo irá continuamente con él. Aquí el abuelo judío se anima a contar al nieto la historia de su supervivencia de los campos de concentración nazis ante una grabadora y una botella de whisky. El episodio es sencillo pero tiene una gran atracción literaria por la forma en la que las palabras son capaces de salvar la vida. La noche anterior al juicio que iba a determinar su destino en la obscuridad del calabozo un judío polaco del mismo pueblo que el abuelo comienza a hablar con él, le cuenta que es boxeador y que lleva mucho tiempo allí en el Bloque Once de Auschwitz, destinado a los condenados a muerte. Pasan toda la noche hablando en polaco y el boxeador cuenta al abuelo lo que tiene que decir y lo que no tiene que decir en el juicio para salvar su vida. Al día siguiente los alemanes le tatúan el número y le someten a un juicio en el que sigue rigurosamente las instrucciones y palabras del boxeador con lo que consigue que no le maten: “Usé sus palabras y sus palabras me salvaron la vida y yo jamás supe el nombre del boxeador polaco ni le conocí el rostro. A lo mejor murió fusilado” (94). Este es el momento que da sentido a la vida del narrador que obviamente no estaría vivo de no haber sobrevivido su abuelo al campo de concentración y se convierte en una imagen que otorga un fuerte sentido identitario al narrador no solo como persona también como judío superviviente del holocausto.

Si llamamos cuento a esta narración es precisamente porque el propio narrador se encarga de hacerlo así en el último de los textos del libro: “un cuento donde un nieto entrevista al abuelo sobre su experiencia en Auschwitz”. Se titula “Discurso de Póvoa” y consiste básicamente en las reflexiones que tiene el autor ante la elaboración de una conferencia sobre el tema “La literatura rasga la realidad” a la que el narrador ha sido invitado en la ciudad portuguesa de Póvoa de Barzin. No casualmente es el último cuento del libro pues en él va a dar una respuesta a la pregunta implícita que nos hizo desde el primero de los cuentos. Cómo se relacionan la escritura y la realidad, este es el tema que está trascendiendo la búsqueda literaria del autor en todo el libro, un tema ante el que el narrador queda confuso. En sus reflexiones en busca de una solución al tema propuesto, el asunto que se le ocurre en el que la literatura y la realidad se relacionan de una manera más clara es en la historia del boxeador polaco en Auschwitz. El narrador vuelve a recordar en detalle la manera en que el abuelo accede a contarle su historia y la manera en que salvo la vida. Inevitablemente, la aparición del boxeador como una epifanía que salva la vida del abuelo tiene un gran efecto literario que la hace digna de ser escrita. Sin embargo, en este cuento el narrador, al contrario que al narrador de *El ángel literario*, sí considera literaria la historia del boxeador polaco y en ningún momento la desdeña: “Y esa breve y simple historia del boxeador polaco me pareció poderosamente literaria” (101). De hecho se propone desde el principio llevar la grabación de las palabras del abuelo a la literatura aunque no encuentre un modo adecuado en un primer momento.

Y debía ahora llevarla a la literatura. Pero ¿cómo contar esa realidad? ¿Desde qué punto de vista? ¿Desde qué momento? Intenté de muchas maneras y empleando varias técnicas narrativas hasta que finalmente, seis o siete años después de llevar esa historia conmigo – bajo el brazo, lo describiría un amigo en su apartamento de Conde de Xiquena –, logré escribirla en un cuento donde un nieto entrevista al abuelo sobre su experiencia en Auschwitz, mientras contempla esos cinco dígitos verdes y juntos se toman una botella de whisky. Y ya. Listo. Había logrado llevar la realidad a la literatura;

había logrado, a través de la literatura, penetrar una realidad. Todo lindo y perfecto y con olor a imprenta (102).

Podría haber sido el final cerrado y satisfactorio. Sin embargo no lo es. La relación entre la literatura y la realidad no es tan clara. No nos es posible revelar el desenlace del cuento ni desvelar la forma en la que el narrador resuelve el asunto de la literatura que rasga la realidad. Aunque de nuevo la realidad se encarga de superar la ficción. Dos hechos puramente azarosos – otra vez a la manera del koan zen –, la visión distraída de una película de Bergman y el hallazgo casual de una entrevista con su abuelo en un periódico guatemalteco, dan la solución al tema de cómo se relaciona la literatura, tema subyacente en el libro que empezó con una alusión a la tesis sobre el carácter doble de la forma de cuento y termina con estas palabras:

Así, exactamente, es la literatura. Al escribir sabemos que hay algo muy importante que decir con respecto a la realidad, y que tenemos ese algo al alcance, allí nomás, muy cerca, en la punta de la lengua, y que no debemos olvidarlo. Pero siempre, sin duda, lo olvidamos (104).

**Final: *Mañana nunca lo hablamos, la escritura de la memoria.***

La evolución de la narrativa de Eduardo Halfon tiene una continuación en dos nuevos libros de cuentos, *Mañana nunca lo hablamos* y *Elocuencias de un tartamudo* (2012). Nos interesa especialmente el primero de ellos porque constituye un paso más conseguido en este tipo de estructuras que venimos estudiando en forma retablos o de hiperrelatos en que se ordenan y reúnen los cuentos del autor. El tema de esos cuentos es la memoria desde la perspectiva del recuerdo infantil, a través de diez narraciones en las que una primera persona narrativa evoca historias independientes, aunque conectadas internamente como vasos comunicantes a través núcleos y catálisis narrativas, de los primeros diez años de vida del narrador. El libro es un tercer paso en la elaboración de este tipo de ficción fragmentada y discontinua que estamos viendo y sus diez cuentos configuran una nueva narración más amplia aunque fragmentaria, fragmentaria como la propia memoria. Se nos antoja que en momentos en los que la separación de los géneros es tan confusa, como lo es la línea que distingue a la realidad de la ficción, una escritura autoficcional como la que plantea Eduardo Halfon en *Mañana nunca lo hablamos* es una de las fórmulas de la expresión autobiográfica más autorizadas. No hay espacio para ver con detalle este libro que merece una lectura detallada pero recordamos las palabras que autor escribió en un artículo sobre la memoria y su falta de linealidad:

La memoria narrativa no es fluida. No es continua. Más que como una película, se manifiesta como una serie de imágenes fragmentadas. De cuadros. De recuadros. De fotografías (*snapshots*) viejas y gastadas, descolorándose ya tras el sucio celofán de un álbum familiar (como las de Joyce, pienso, al inicio de *Retrato del artista adolescente*). Abro el álbum de mi memoria y, tras el celofán, veo varias fotografías en una sola página – unas relacionadas entre sí, otras ajenas al conjunto, y aún otras, estoy seguro, apócrifas – y quiero narrarlas. Darles sentido. Quiero impartirles la fluidez que no tienen. (Halfon, 2011b: 23).

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ALBERCA, Manuel (2005): “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” *Cuadernos del CILHA*. Nº 7/8 (2005-2006), pp. 115-127.
- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- BARTHES, Roland (1972): “Introducción al análisis estructural de los relatos” en VV.AA., *Análisis estructural del relato* (pp. 9-43). Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- HALFON, Eduardo (2004): *El ángel literario*. Barcelona, Anagrama.
- (2007): *Siete minutos de desasosiego*. Bogotá, Panamericana.
- (2008): *El boxeador polaco*. Valencia, Pre-textos.
- (2011a): *Mañana nunca lo hablamos*. Valencia, Pre-textos.
- (2011b): “La memoria infantil”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 721 (mayo 2011), pp. 21-27.
- PALAO ERRANDO, Jose Antonio (2012): “Hiperencuadre/Hiperrelato: Apuntes para una narratología del film postclásico”, *Revista Comunicación*, Nº 10, Vol.1, año 2012, pp. 94-114. Disponible en la red:  
[http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/008.Hiperencuadre-Hiperrelato\\_Apuntes\\_para\\_una\\_narratologia\\_del\\_film\\_postclasico.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/008.Hiperencuadre-Hiperrelato_Apuntes_para_una_narratologia_del_film_postclasico.pdf)
- PIGLIA, Ricardo (1986): *Formas breves*. Barcelona, Anagrama.
- VARGAS LLOSA, Mario (1997): *Cartas a un joven novelista*. Barcelona, Planeta.

© Dr. Matías Barchino



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C