

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales
Escuela de Comunicación Social

Tesina de Grado

Rizoma, fugas e identidades.

**Un ensayo exploratorio sobre la novela en proceso
de Eduardo Halfon**

Estudiante: Borelli, Bruno

Tutora: Calamari, Andrea

2024



Índice

Introducción	4
Uno	7
Sobre la mirada teórica.....	7
Sobre la mirada ensayística.....	10
Sobre el autor.....	14
Dos	21
Autoficción.....	21
Identidad.....	27
Espacio Biográfico.....	34
Tres	39
Rizoma.....	39
Líneas de fuga.....	45
Retorno selectivo.....	54
Reflexiones finales	64
Anexo	67
Referencia bibliográfica	71

Los gitanos, Eduardito, poseemos tres
grandes talentos. Hacer música. Contar
cuentos. Y el tercero es un secreto.

Eduardo Halfon

Introducción

Este ensayo nace de una búsqueda particular de movimiento, de mi interés por hacer convivir la literatura y la comunicación. La narrativa de ficción y la comunicación como campo de estudio. Interés que fui ensanchando a lo largo de toda la carrera: en cada trabajo realizado, en cada materia rendida, en este trabajo integrador final. Entonces, la pregunta inicial de la exploración será: ¿qué aspecto de la ficción me permite hablar sobre la comunicación?

El punto de contacto de ambas líneas (comunicación y literatura) es el espacio donde habita este ensayo. Punto de contacto que tendrá un doble aspecto: como *territorio* a explorar y como lugar desde donde produce sentido un profesional de la comunicación, es decir, desde donde se enuncia. Benveniste (1977) llama enunciación al acto de “poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización” (p. 83).

Esta tesina, formalmente, se inscribe dentro de las tesinas de investigación. Pero es un trabajo híbrido entre investigación, producción y práctica disciplinar. Es un ensayo de carácter exploratorio. El ensayo, pensado como un producto mestizo que no tiende a una construcción cerrada sino que es fragmentario y causal. Ensayo como un modo de mirar y valorar el mundo, que incorpora la discontinuidad como parte de su propia operatoria, y que tiene siempre una dimensión opaca y equívoca que le permite atravesar universos conceptuales diversos, extrayendo de esa *experiencia del umbral* su componente más interesante y vital, su modo de ser. De ahí el carácter exploratorio de este ensayo, porque será un proceso dinámico que buscará poner en relación teorías y conceptos de distinta naturaleza. Tal movimiento entre los bordes es el que nos permitirá incluir las diferencias en vez de expulsarlas. Junto a esto, se intentará poner en valor el proceso en sí mismo como horizonte de la exploración. Sobre esta mirada ensayística nos detendremos en el próximo capítulo.

Es necesario aclarar desde el comienzo que entiendo a la comunicación como un proceso constructivo, un campo de acción y de cruce de fuerzas que se puede caracterizar bajo el término de acontecimiento; pensar la comunicación como un acontecimiento implica asumir que es un suceso, algo que ocurre y que altera el estado de cosas en el que irrumpe. Además, entiendo al campo de la comunicación como un campo que busca construir conocimiento transdisciplinar, validando y poniendo en

juego saberes de distinta procedencia. Lo que propone una mirada en red, una red de pensamiento complejo en la que el comunicador se encuentra inmerso y no es ajeno a ella. Me refiero por pensamiento complejo a los abordajes que nos dan la oportunidad de expandir y transformar la construcción de conocimiento, dando la posibilidad de considerar y aprovechar el modo en que las distintas áreas del saber y el quehacer humano se afectan entre sí, potenciándose mutuamente. Pensar en red implica, ante todo, la posibilidad de tener en cuenta el alto grado de interconexión de los fenómenos pudiendo establecer itinerarios de conocimiento capaces de tomar en cuenta las diversas formas de experiencia humana y sus múltiples articulaciones (Najmanovich, 2007).

También es necesario mencionar que considero a la realidad como una construcción particular a partir del lenguaje y a la literatura como proceso a la vez comunicativo y *creador de normas sociales*; como un medio verbal sin imágenes donde la escritura trata de producir imagen visual. Por tanto, a la ficción como un fenómeno social que produce sentido; es decir, un fenómeno comunicacional. Llamo ficción a un discurso que de manera intencional y no engañosa se presenta como no real. La ficción es *intencionalmente no real*: el autor espera que esa narrativa no sea leída como un relato de sucesos reales, y no es imprescindible que los enunciados ficticios no sean verdaderos. La no-verdad, la falsedad del discurso ficticio, no debe ser engañosa: la ficción se diferencia así de la mentira. Mentir es una operación enmarcada en un discurso fáctico: la mentira falla, deja de funcionar si se descubre la intención de engañar, mientras que si no se reconoce la intención no-engañosa de una narrativa de ficción lo que falla es el *contrato ficcional* (Costa, 2019).

Este ensayo, entonces, tiene como objeto la obra literaria en proceso del escritor guatemalteco Eduardo Halfon, la cual es trabajada a partir de la construcción de un corpus específico, relacionándolo con distintos conceptos teóricos para la exploración. Obra literaria abierta, en proceso de crecimiento y expansión, ya que Eduardo Halfon la continúa escribiendo, incluso, en este mismo momento.

Esta obra es parte de un nuevo contexto de producción y circulación de diversos tipos de textos ficcionales que ponen en tensión la dicotomía realidad-ficción. A partir de este nuevo contexto de producción han surgido distintos conceptos que intentan definirlo: *literaturas del yo*, *autoficción*, *literaturas postautónomas*. Estos conceptos no son contrarios, pero sí diferentes, con puntos de contactos en común. La obra de Halfon tiene un poco de cada uno, y sobre eso intentaremos echar luz en la exploración. Por

ahora, para empezar, diremos que a la obra de Halfon le cabe el concepto de postautonomía que Josefina Ludmer (2021) define como un nuevo régimen conceptual, que utiliza para caracterizar la condición de la literatura en la actualidad: el modo en que se podría imaginar el objeto literario, y también la institución literaria. Para periodizarla usa *lo que viene después*: “La característica de lo que viene después es que no es anti ni contra sino alter, que no hay un corte total con lo anterior, que el pasado está presente en el presente y persiste junto con los cambios” (s/n). Este régimen conceptual exhibe el funcionamiento de la literatura en la era de los medios y de la industria de la lengua, “cuando lo cultural y lo económico se fusionan y cuando los límites entre las esferas (lo literario, lo político, lo económico) se perturban porque se producen todo tipo de éxodos” (s/n). En particular la obra de Halfon es postautónoma porque una escritura postautónoma puede ser ensayo, poesía, novela, cuento, cuento policial y de ciencia ficción, todo al mismo tiempo.

De aquí surgen otras preguntas. ¿Cuánto puede engañar una ficción? ¿Cuál es el trabajo de la ficción? ¿Quién determina lo que es o no real? ¿Cómo construye Eduardo Halfon su *novela en proceso*? ¿Existen regularidades temáticas, enunciativas y estructurales, factibles de ser identificadas para explorar?

Finalmente, es necesario mencionar que son varias las líneas teóricas del campo de la comunicación que intento articular y que otorgan el marco que me permite construir y abordar críticamente el objeto de estudio de la exploración: los estudios culturales, la sociosemiótica, la sociología. Pero el aporte principal viene del aparato teórico del esquizoanálisis a través de la lectura de Gilles Deleuze; autor conocido gracias a la carrera, y que me atravesó como ningún otro. Estos son aportes al trabajo, tanto para la mirada teórica como para la mirada ensayística, que se irán mostrando en la superficie del ensayo a medida que avance la exploración.

Uno

Sobre la mirada teórica

La exploración se apoya en conceptos que se inscriben dentro de diferentes líneas teóricas que intentaremos articular. Los aportes principales, como dijimos, vienen del aparato teórico del esquizoanálisis desarrollado por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, y en el cual definen el concepto central de este ensayo: el rizoma. Según Deleuze y Guattari (1988) un **rizoma** conecta un punto cualquiera con otro punto cualquiera; puede que los trazos no sean de la misma naturaleza; no hay puntos u oposiciones, sólo líneas; pone en juego regímenes de signos muy distintos incluso estados de no-signos; no está hecho de unidades sino de dimensiones; no tiene comienzo ni fin, sino un medio, por el cual crece y desborda. En sí mismo, un rizoma tiene formas muy diversas, tanto desde su extensión ramificada en líneas en todas las direcciones hasta sus puntos de contactos que permiten que nazcan nuevas líneas. “En un rizoma hay lo mejor y lo peor” (p. 13).

Dentro del rizoma nos apoyamos en el concepto de líneas de fuga, del que Deleuze y Guattari (1988) dicen que estamos hechos: “no únicamente líneas de escritura, las líneas de escritura se conjugan con otras líneas: líneas de vida, líneas de suerte o mala suerte, líneas que crean la variación de la propia línea de escritura, líneas que están *entre las líneas*” (p. 199). En tal concepto de líneas de fuga y en otras virtudes del rizoma como el retorno selectivo, nos detendremos a explorar y a caracterizar con mayor extensión en el capítulo Tres.

También utilizamos el concepto de devenir, propio del esquizoanálisis. Cuando hablamos de devenir, no queremos decir *ocupar un rol*, sino que a medida que alguien deviene, lo que él deviene cambia tanto como él mismo. Los devenires no son fenómenos de imitación, ni de asimilación, sino de doble captura, de evolución no paralela, *de bodas entre dos reinos* (Zourabichvili, 2007).

El ensayo también se apoya en algunos conceptos de la perspectiva genealógica que desarrolla Michael Foucault en su aparato teórico. La genealogía como una táctica de análisis que produce un descentramiento, que no busca el punto de origen porque considera que el **acontecimiento** es producto del cruce de muchas líneas de fuerza de distinta procedencia. Acontecimiento como apertura de posibles. Las características

principales de la perspectiva genealógica son: que es gris, meticulosa, documentalista y busca percibir la singularidad de los sucesos; que se opone a la búsqueda de origen, donde no está la verdad sino el error, el comienzo es bajo; que en vez de origen se piensa en **procedencia**, porque no se busca establecer una continuidad como un saber que se acumula, sino hacer tajos. La procedencia se enraíza en el cuerpo, lugar donde se inscriben los sucesos, se disocia del yo; y la **emergencia**, que es el punto de surgimiento, el momento dónde los acontecimientos salen a la luz (Foucault, 1985a).

Sobre cómo abordamos la **verdad** durante el ensayo, es también apoyándonos en el concepto que desarrolla Foucault. En su desarrollo sobre la dicotomía verdad – ideología, Foucault habla de la polivalencia táctica de los discursos y dice que los discursos en sí mismos no son verdaderos o falsos, sino que forman parte de un juego estratégico que produce **efectos de verdad** y que no hay un sujeto universal de conocimiento. Que la verdad es conocimiento y que el conocimiento no es una facultad universal. El conocimiento es siempre en perspectiva e implica un desconocimiento (Foucault, 1985b).

Con respecto a la línea sociológica, nos apoyamos en conceptos que define y trabaja en su línea teórica Pierre Bourdieu. Principalmente la noción que desarrolla en *El oficio del sociólogo* sobre la construcción del objeto de estudio, el cual no está dado naturalmente a la espera de ser investigado, sino que el objeto se construye y limita desde el punto de vista teórico. La construcción del objeto de estudio como proceso, en el que es necesario despojarse de las prenociones del sentido común y en donde se torna de vital importancia la constante vigilancia epistemológica. Tal vigilancia es necesaria por la familiaridad con el universo social a investigar —dijimos que el comunicador no es ajeno al universo social que intenta explorar, sino que se encuentra inmerso en él—, lo que constituye el obstáculo epistemológico por excelencia. Por lo tanto, la vigilancia epistemológica nos permitirá diferenciar entre las prenociones del sentido común y la búsqueda de conocimiento (Bourdieu y Chamboredon, 2008).

También nos apoyamos en el concepto de habitus que desarrolla Bourdieu (2000) en su libro *La distinción, criterios sociales del gusto*: los agentes sociales están dotados de habitus, incorporados a los cuerpos a través de experiencias acumuladas. El habitus como esquema de percepción, de apreciación y de acción producido y situado socialmente, el cual origina prácticas. Son sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas, predispuestas a funcionar como estructuras

estructurantes. El concepto de habitus nos permitirá explicar por qué diferentes agentes, en condiciones similares, actúan de maneras diversas, aprecian distintas cosas y ven el mundo de formas opuestas.

Es muy importante también para este ensayo —tanto como marco interpretativo para la construcción del objeto, como para la exploración— la línea teórica de los Estudios Culturales, de la cual tomamos conceptos de distintos autores de la sociología de la cultura. Sobre tales conceptos nos detendremos a desarrollar en el capítulo Dos.

No quiero dejar de mencionar que este ensayo implica una apropiación de las distintas líneas teóricas del campo de la comunicación que, reconociendo sus alcances, limitaciones, puntos de contacto y diferencias, integré valorativamente en un plan de acción y exploración. Por tal motivo de búsqueda, durante el ensayo nos apoyaremos en distintos conceptos de las diferentes líneas teóricas, además de los ya mencionados, que iremos definiendo en los momentos que aparezcan en la superficie de la escritura.

Sobre la mirada ensayística

Nuestra aproximación al ensayo será como escritura fragmentaria, por lo que se vuelve necesario pensar que en la escritura se juegan proyectos, se trabajan perspectivas muchas veces opuestas, se evidencian legados y tradiciones guardadas en la memoria misma de esa escritura; la forma, la certeza de ser portador de un *estilo*, es algo corporal, algo que penetra enteramente lo que decimos y lo que queremos decir contaminando decididamente el producto de nuestros esfuerzos intelectuales (Forster, s/f). Con el ensayo pasa algo en la escritura y con la escritura. La escritura ensaya en la escritura. La escritura, no como un mero instrumento para transmitir información, sino como una instancia de producción de sentido. El ensayo, entonces, no es un simple gesto estético —que no es poco—. Supone, como dice Ricardo Forster: “una toma de partido, la insistencia en defender una tradición que por lo general ha habitado los márgenes de las instituciones y que se ha negado a plegarse a esas exigencias propias del mercado” (s/n).

Caracterizar al ensayo, primero que nada, tiene que ver con reconocer sus contradicciones o inconsistencias. Podemos decir, entonces, que la indefinición es un rasgo sobresaliente del ensayo. Ya que no tiene ni objeto propio ni forma predeterminada, lo cual se convierte en su propia potencia y condición.

Martín Cerda (2008), en su ensayo sobre el ensayo, *La palabra quebrada*, dice que la cualidad esencial del ensayo es su capacidad de interrogación. Más que el objeto en sí mismo del que se ocupa, lo hace “en las preguntas a las que lo somete discreta y, a la vez, radicalmente” (p. 4). Y a esta capacidad de interrogación, dice Cerda, contribuye el carácter fragmentario de la escritura ensayística, que ha de interpretarse no como “los restos de una totalidad perdida ni tampoco las anotaciones para un libro total, sino como una manera de mirar, asumir y valorar el mundo en conflicto” (p. 2). No se trata, entonces, de una desconexión con la realidad sino de un abordaje riguroso de ella a través de las ideas, “de la glosa de lo ya escrito que no se hace por erudición en sí, sino que se la utiliza para actuar en el mundo, para cuestionarlo críticamente” (p. 3).

Cerda (como se citó en Buljevic, 2022) plantea que lo importante en este tipo de escritos es lo que fragmenta o quiebra la escritura. Apela así, no solo a una cierta discontinuidad del relato, sino también a determinadas infracciones en el ámbito estructural mismo; además del carácter experimental, exploratorio o transgresor de esta escritura, particularmente pendiente —como diría Benjamin— de la cuestión “del modo

de exposición, que incluye en el seno mismo de sus retóricas o búsquedas formales el ejercicio, la modificación, la corrección o incluso una dispersión de sí aún mayor o que al menos atenúa el riesgo de la trascendencia” (p. 223).

Otro rasgo característico del ensayo es que el ensayista es un lector que escribe: su medio de trabajo es la lectura y la escritura. El ensayista es un lector que escribe, y un escritor que lee. Larrosa (2003), en su artículo “El ensayo y la escritura académica”, dice que para el ensayista la escritura y la lectura son su tarea, su medio de trabajo, pero también su problema; porque el ensayista problematiza la escritura cada vez que escribe y problematiza la lectura cada vez que lee. Dicho de otro modo, para el ensayista la lectura y la escritura son, entre otras cosas, lugares de experiencia o, dicho todavía de otro modo, es alguien que “está aprendiendo a escribir cada vez que escribe, y aprendiendo a leer cada vez que lee: alguien que está ensayando su propia escritura cada vez que escribe y que está ensayando sus propias modalidades de lectura cada vez que lee” (p. 7).

Cerda agrega que el ensayista es disidente casi por definición, sobre todo de las conclusiones fáciles que *reclutan adherentes a granel*. Y dice, además, que es en el movimiento incesante por los bordes donde erosiona la escritura del ensayista, porque “cada vez que se ocupa de pensar un objeto (texto, obra de arte, *forma de vida*), siempre *despiensa*, al mismo tiempo, lo pensado anteriormente como objeto” (p. 224).

Y es importante mencionar que el ensayista no lee y escribe para la eternidad, intemporalmente, y tampoco lee y escribe para todos o para nadie, sino para un tiempo y para un contexto cultural concreto y determinado (Larrosa, 2003).

El ensayo, también, dice Adorno (como se citó en Larrosa, 2003), no tiene pretensión de sistema o de totalidad. El ensayo es fragmentario y parcial, y selecciona fragmentos como su materia. El ensayista selecciona un corpus, una cita, un acontecimiento, un paisaje, una sensación, algo que le parece expresivo y sintomático, y a eso le da una gran expresividad. Y, a veces, el ensayo es también “una figura del desvío, del rodeo, de la divagación o de la extravagancia. Es también, sin dudas, una figura del camino de la exploración, del camino que se abre al tiempo que se camina” (p. 11).

Además de lo desarrollado, nuestro ensayo se apoya en una perspectiva de trabajo rizomática. Se intenta, sobre todo, explorar y asociar con una mirada rizomática.

Teniendo presente que el rizoma es un anti-método, que tiene el aspecto de autorizarlo todo, y lo autoriza, porque ese es su rigor, pero requiere, al mismo tiempo, estar siempre atento a la *vigilancia*. No es que el rizoma habilite todo ciegamente. El rizoma es un mapa. Y este mapa le permite al ensayo explorar en busca de la comprensión de los acontecimientos, de una manera asociativa, no lineal, descriptiva y con técnicas y conceptos flexibles.

De esta manera, se orienta el ensayo a la exploración del proceso de significación producido por Eduardo Halfon en su obra literaria. El objeto a explorar es la obra literaria en proceso de Eduardo Halfon; obra de naturaleza ficcional, pero con aspectos y dimensiones propias que intentamos caracterizar con la exploración en este trabajo.

La construcción del corpus de exploración es a partir de los libros del autor que circulan en Argentina hasta marzo del año 2024. En total incluimos ocho libros, todos trabajados en formato papel. Podría parecer un número grande de libros, pero son todos libros breves: dos con menos de cien páginas, uno que apenas las supera, cuatro que no llegan a las ciento cincuenta páginas y uno solo se acerca a las doscientas. Seis libros son publicados por la editorial independiente Asteroide, de Barcelona, España. Un libro es publicado por Ediciones Godot, de Argentina. Y otro libro es publicado por la editorial de poesía y ensayos Gog & Magog, también de Argentina.

Mencionamos las editoriales y que se ha trabajado con libros impresos, porque consideramos que es un hecho relevante para este ensayo y para la construcción de la *novela en proceso* de Halfon. Son ediciones muy bellas y cuidadas. Ediciones que trabajan junto al texto: lo acompañan, lo expanden. Buena calidad del papel, buen diseño tanto externo como interno (cajas generosas, tipografías amigables, espacios respetuosos) y, sobre todo, ediciones que permiten que el texto de ficción funcione como tal. Como dice Karim Littau (2008), en su libro *Teorías de la lectura*: “El modo de producción de un libro tiene consecuencias sobre el modo de consumo” (p. 79). Y: “No sólo los lectores tienen cuerpo, los libros también. Son algo físico, que entablan relaciones fisiológicas con otros cuerpos y que son entidades tecnológicas” (p. 241). Un comentario más sobre las condiciones materiales del corpus que trabaja Alberto Manguel (2014) en su libro *Una historia de la lectura*: “De todas las formas que los libros han adquirido a través de los siglos, las más populares han sido aquellas que permitían al lector sostener los libros cómodamente en la mano” (p. 141).

Mencionada la mirada teórica y la mirada ensayística con que vamos a trabajar, nos detendremos en el próximo apartado a conocer al autor, para ubicarlo en tiempo y espacio, y luego, en los próximos capítulos, dedicarnos a explorar su obra en proceso.

Sobre el autor

Eduardo Halfon —se pronuncia sin tilde en la o, porque así lo hacía su abuelo paterno— nace en Guatemala, en el año 1971. Todas las partes que integran su familia, son partes judías. Halfon se cría en un país profundamente católico, en donde no hay más de cien familias judías. En más de una ocasión comenta que durante toda su infancia tuvo una sensación de extrañamiento; era el único chico judío a cada lugar que iba. Además, es un nómada contemporáneo, está siempre en movimiento. Dice que nunca sintió algún lugar como su *casa*.

En 1981, a sus diez años, por la compleja situación política y social que estaba atravesando Guatemala, huye con su familia a Estados Unidos. La familia Halfon se va a vivir a Miami. No es un movimiento dramático, pero sí se producen transformaciones que serán temáticas abordadas en su obra. Por ejemplo, pierde su lengua materna, se muda al inglés, que pasa a ser su lengua principal. Al día de hoy, él admite en entrevistas, que muchas de las cosas que piensa, las piensa en inglés. Lee —generalmente literatura norteamericana— en inglés, pero escribe en español. Ese desplazamiento tiene consecuencias en su prosa: justeza, precisión, austeridad; propias de la literatura norteamericana. Aunque su literatura no parece la literatura de un escritor centroamericano —exuberante, desbordante—, ni latino, tampoco es literatura norteamericana por la decisión de darle su nombre, y parte de su biografía, a su narrador personaje. Su modo de habitar el campo literario es estar en los bordes, moverse *entre*. Sobre estas características nos detendremos más adelante.

En Estados Unidos Halfon cursa los estudios secundarios y va a la universidad. Se recibe de Ingeniero Industrial en una Universidad de Carolina del Norte. Finalizada la carrera se le termina la beca de estudios y debe, obligatoriamente, volver a Guatemala, en 1994. Vuelve a un lugar que nunca le fue propio. Vuelve a ser extranjero. Durante algunos años trabaja como ingeniero en la constructora del padre. Pero, invadido por una sensación de desasosiego, de no pertenecer, sufre, en sus palabras, una crisis existencial. Se siente un hombre sin país, sin lengua, en medio del inglés y el español. No sabe quién es ni quién debe ser.

¿Qué hace? Toma una decisión práctica —acción, movimiento— y empieza a estudiar filosofía. En Guatemala, la carrera es en conjunto: Letras y Filosofía. Esa es su forma de llegar a la literatura. Halfon no leía, no le interesaba la literatura, en su casa no había libros. De chico le iba bien en matemáticas y le gustaban los deportes. Comienza

a leer literatura a los veintisiete años e inmediatamente queda fascinado, enamorado de la literatura. Un año después deja su trabajo de ingeniero y, con sus ahorros, se dedica a leer. Lee devorando todo lo que encuentra. El apellido Halfon, dice, es persa, y su significado es el cambista, el que cambia de vida. El ingeniero que deviene escritor. ¿Por qué yo, que no debía, devine escritor?, se pregunta.

Después de tanto leer empieza a escribir. En 1999 decide irse a París para escribir. La pasa mal, una experiencia desagradable, dice. Escribe un solo cuento muy malo. De vuelta en Guatemala, un profesor lo invita a dar clases en la facultad y su vida vuelve a tomar otro rumbo; acontece su carrera literaria. Uno de los profesores le enseña la “artesanía del lenguaje”: escribe una línea al día y la corrigen, así durante meses. Halfon dice que quería escribir un cuento cuando aún no sabía escribir una oración. Teclar no es escribir, se recuerda. En 2003 publica su primer libro —la emergencia de Halfon en la literatura— y, desde entonces, su carrera literaria tiene una explosión exponencial; en veinte años publica alrededor de veinte libros. Con múltiples premios, reconocimientos y muchas traducciones.

Libros publicados (en **negrita** los que forman parte del corpus de exploración), y algunos datos relevantes para el ensayo:

- **2003:** *Esto no es una pipa* y ***Saturno***.
- 2003: *Cabo roto*.
- 2004: *El ángel literario*; semifinalista del premio Herralde.
- 2007: *Siete minutos de desasosiego*, libro de cuentos.
- 2008: *Clases de hebreo*, libros de cuentos.
- **2008:** ***El boxeador polaco***, libros de cuentos.
- 2009: *Clase de dibujo*.
- 2010: *La pirueta*; que en Argentina llega incluido en *El Boxeador*.
- 2011: *Mañana no lo hablamos*.
- 2012: *Elocuencia de un tartamudo*.
- **2014:** ***Monasterio***, novela.
- **2015:** ***Signor Hoffman***, libros de cuentos. Gana el premio Calo de literatura latinoamericana y es finalista del premio García Márquez en 2016.
- 2016: es padre; acontecimiento que marca su literatura.
- **2017:** ***Duelo***, novela. Gana el premio de libro extranjero en Francia, un premio en España, y dos en Estados Unidos.

- **2018:** *Biblioteca bizarra*, libro de ensayos cortos.
- 2018: Gana el premio de literatura nacional en Guatemala.
- 2019: se va a vivir a París, por una beca. (En cinco años vive en cinco ciudades).
- **2021:** *Canción*, novela.
- **2022:** *Un hijo cualquiera*, libro de relatos.
- 2024: *Tarántula*. Libro publicado mientras se realiza este ensayo.

Su obra fue traducida al: inglés, francés, alemán, italiano, serbio, croata, portugués, holandés, japonés, noruego, polaco.

Es interesante notar que en los distintos países que se van publicando sus libros a veces le quita cosas, o le suma de otros libros; no hay dos ediciones iguales. Los libros, cada vez que se editan, están conformados de distintas maneras.

Algunas **características generales de su obra**. Todos los libros de su obra forman parte de un mismo —único— gran libro: *novela en proceso* o novela en marcha. Llamamos novela en proceso a una única obra que Halfon está escribiendo incluso en este mismo momento. Un proyecto abierto en constante variación. Movimiento, devenir. *Novela en proceso* porque cada libro tiene cierta autonomía, pero sus puntos de contacto lo hacen funcionar en conjunto, en rizoma, mejor dicho; es una especie de saga, pero distinto a una saga. Cada libro da luz a una faceta distinta del personaje. Muchas veces vuelve a cosas ya dichas en otros libros y le agrega, saca o contradice. En palabras de Halfon:

Escribo historias que se abren a otras historias, cuentos independientes que a la vez dependen de los demás, libros que engendran otros libros. Como si mis libros fuesen papeles sueltos que voy colocando en el suelo tras escribirlos, para que cada lector o lectora decida en qué orden quiere brincar de un libro a otro, de una historia a otra, y entonces ir armando así, con mis papeles esparcidos en el suelo, su propio juego de rayuela.

Barthes (1987), en su libro *El susurro del lenguaje*, dice: “Habría que dejar de tratar el texto como objeto sagrado y tratarlo esencialmente como un espacio del lenguaje, como el paso a través de una infinidad de digresiones posibles” (p. 57).

Halfon le da al narrador personaje de sus libros su propio nombre y parte de su biografía y árbol genealógico; a partir de ahí escribe ficción. Lo que produce una inevitable **tensión entre realidad y ficción**. ¿Por qué darle mi nombre al personaje?, dice. Es un truco, ya que el “golpe” de lectura es más fuerte, aunque el pacto sea ficcional. Pero al leerlo, el lector se *olvida* del pacto, puede pensar que realmente pasó. Es un truco racional, buscado, dice. Establece un pacto con el lector. No sabemos exactamente qué es real y qué ficción. Él trabaja para borrar esos límites; trabaja en los bordes. En mi caso, dice en otra entrevista, el truco es darle mi nombre al narrador y así quitar ese último velo entre personaje y autor. Un truco para continuar con el engaño de la ficción. Entonces, Halfon es y no es Eduardo Halfon narrador personaje de los libros. Por ejemplo, dice, el personaje fuma y yo no fumo. Lo que sí hace cuando narra es partir de un dato real, por ejemplo, el número tatuado en el brazo del abuelo, el casamiento de la hermana con un judío ortodoxo, el secuestro del abuelo libanes. A partir de ahí, de ese dato real, empieza la ficción. Digamos, el escenario es el de su vida, lo que sucede es ficción. La anécdota no es literatura, para eso le falta la ficción. La ficción le pone alas a la literatura, dice. Y al mismo tiempo, esta tensión produce una **constante puesta en duda de la verdad**. ¿Esto será así? No hay verdades absolutas en Halfon, hay construcciones que producen efectos de verdad. Nunca nada es y solo es. No hay una esencia, sino modos.

¿De qué manera construye a sus personajes? Del mismo modo que construye a su narrador, escenarios y atmósferas, por fragmentos y digresiones; a través de detalles muy precisos, pero también de incertidumbres. Sobre lo que dice el narrador personaje sobre sí mismo y sobre los demás, en sus modos de expresarse o no hacerlo, sobre lo que los demás dicen de él o no dicen. Umberto Eco (1984), en su libro *Apocalípticos e Integrados*, dedica un capítulo completo a la construcción y el uso de personajes. Para él, el rasgo constitutivo de los grandes personajes de la literatura es que son típicos; es decir, personajes que en su singularidad encarnan aspectos universales de la humanidad. Un personaje típico es un ser humano que podemos comprender en sus motivaciones y en el cual podemos, en cierta medida, reconocernos y proyectarnos. Eco dice: “Puede ser considerado típico un personaje que, por el carácter orgánico de la narración que lo produce, adquiere una fisonomía completa, no sólo exterior, sino también intelectual y moral” (p. 225).

Entonces, un personaje típico es “un personaje persuasivo, capaz de ser sentido por el lector como profundamente verídico” (p. 226). Y esa veracidad Halfon la construye valiéndose de diferentes recursos: las acciones del narrador personaje, sus reflexiones, su manera de hablar, sus conversaciones con otros personajes y las apreciaciones que tiene al respecto de ellos, las descripciones de su aspecto físico y de los ambientes que habita y sus constantes dudas e incertidumbres, entre otros.

Los temas abordados en su obra no los aborda a partir de formas generales ni abstractas ni explicativas, sino a partir de historias. No importa la historia en sí, sino la repercusión de lo ocurrido en el personaje. A lo largo del corpus las mismas historias aparecen en los distintos libros, pero con la particularidad de que siempre que vuelven a aparecer son en versiones diferentes, incluso repercusiones diferentes en el personaje —retornos selectivos—. Junto a esto, en momentos da voz a otros personajes para que cuenten las mismas historias, y esos relatos generalmente contradicen lo contado por el narrador personaje. Que la voz no sea única sino que se confronten múltiples voces sobre la historia que se está contando, le da a la vez más participación al lector. ¿Quién está en lo cierto, quién tiene mayor proporción de verdad en lo que dice? ¿Cómo es posible que existan versiones discordantes de los mismos sucesos?

Su escritura es de una prosa depurada y austera. Utiliza la primera persona, con la preeminencia del *mostrar* sobre el *decir*. Frases —sintaxis— con anáforas y muchas repeticiones. Gran cuidado del *tono* y en la musicalidad de las palabras. Es fuertemente digresivo y fragmentario, no lineal. La sensación de unidad se produce en el todo. Los diálogos están en el cuerpo del párrafo. La estructura clásica de su narrativa es con separaciones por asteriscos y, dentro de esos asteriscos, separaciones por doble espacios. Se siente cómodo en las distancias cortas, lo cual le da intensidad y ritmo. Hay mucho humor, cercano a lo bizarro o absurdo. Y erotismo, siempre hay escenas que coquetean con lo erótico. Humor y erotismo, que funcionan como válvulas de escape, líneas que se fugan. Halfon trabaja con muchas historias desparramadas que luego se van imbricando o no, una red de fugas. Un rizoma. Dice que un libro le lleva poco tiempo de escritura y mucho trabajo de corrección, sobre todo de discurso. Y sostiene que parte de su prosa tiene que ver con que él lee en inglés. Piensa en inglés, escribe en español.

Titula también digresivamente, para desplazar y correr el eje. Quiere que sus títulos no den cuenta de lo que el libro habla pero al mismo tiempo cada título está

justificado dentro del libro. Con respecto a los finales de los textos, en mayor o menor medida, todos los textos de Halfon terminan así: inesperadamente, en un punto casi anodino de la historia que la desliza inexorablemente hacia lo incluso.

¿Qué género escribe? Halfon dice que es cuentista. Aunque los cuentos de Halfon no son cuentos y sus novelas no son novelas; tampoco sus ensayos son ensayos. Se mueve siempre en los bordes, en lo que sobra. Entre géneros escurridizos, de fronteras móviles, que se deslizan entre cosas disímiles y que se *escurren* cuando intentamos encasillarlos en una definición fija.

¿Y qué es un género? Definir este concepto no es tarea sencilla ni es el objeto de este ensayo, pero debido a nuestro objetivo de exploración intentaremos echar algo de luz sobre esta cuestión.

Sobre el estudio histórico dialéctico de los géneros discursivos, un aporte significativo es el del semiólogo ruso Mijail Bajtín (1998), sobre la base del concepto de enunciado. Bajtín llamó géneros discursivos a los tipos relativamente estables de enunciados que son propios de cada esfera de la praxis humana y que reflejan las condiciones específicas y “el objeto de cada una de las esferas no sólo por su contenido y por su estilo verbal, o sea por la selección de los recursos léxicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición o estructuración” (p. 248).

Ideas en base a esta definición: los géneros no son universales sino sociales y culturales y se hallan en lenta pero constante mutación. Como dice Todorov (1988) al respecto del nacimiento de los géneros: “Un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación” (p. 4). En los géneros discursivos se juegan cuestiones temáticas, estructurales y enunciativas. Hay algo del ámbito de la previsibilidad que liga a las instancias enunciativas con las instancias de recepción; “por el hecho de que los géneros existen como una institución es por lo que funcionan como ‘horizontes de expectativa’ para los lectores, como ‘modelos de escritura’ para los autores” (p. 7). O también se puede pensar, en términos de Verón (1985), que hay un contrato de lectura que regula lo que los diferentes actores del acto de comunicación esperan razonablemente de los otros.

Además, con respecto a los géneros discursivos, me parece necesario mencionar a Stuart Hall (2004), quien en su trabajo sobre la recepción de los discursos televisivos presenta al género como un “juego simbólico que supone que existen una serie de

‘reglas’ marcadamente codificadas, y que hay una serie de historias de un tipo reconocible, cuyo contenido y estructura son fácilmente codificados” (p. 222). Sobre estas “reglas de codificación” dice que están tan difundidas, “que el ‘mensaje’ probablemente será decodificado de una manera muy simétrica a como fue codificado” (p. 222). De acuerdo con esta concepción, para entender el género se necesita una “reciprocidad de códigos” que permita que emisor y receptores se comuniquen con el mínimo de malentendidos posible, en el marco de un contrato de lectura que ambos conocen y aceptan.

Dos

Autoficción

Que Halfon decida darle su nombre al narrador y personaje de los libros del corpus, es un movimiento en el cual nos interesa detenernos. Tiene como consecuencia, o efectos, distintos puntos de contacto sobre los que reflexionar. En primer lugar, como dice Ricardo Piglia (1986) cuando le preguntan sobre Emilio Renzi —su alter ego y punto de contacto con la obra de Halfon—: “Llamar así al narrador personaje es, antes que nada, un efecto de estilo, un tono del relato, un modo de narrar” (p. 71). Entonces, que Halfon llame a su narrador personaje Eduardo Halfon, tiene un claro efecto estructural; es, antes que nada, el lugar desde donde Halfon enuncia, su modo de narrar, la posición que elige para contar todo lo que tiene que contar. En esa distancia, es donde acontece su ficción.

Por otro lado, darle su nombre al narrador personaje, pone en contacto su obra con el concepto de autoficción. La autoficción constituye un subgénero híbrido o intermedio que comparte características de la autobiografía y de la novela. En las autoficciones se alteran las claves de los géneros autobiográfico y novelesco y el pacto se concibe como el soporte de un juego literario en el que se afirman simultáneamente las posibilidades de leer un texto como ficción y como realidad autobiográfica (Musitano, 2016). Pensar el corpus desde la autoficción, entonces, permite decir que Halfon no sólo le da su nombre al narrador personaje, sino que también le da parte de su historia, su biografía, su experiencia. Sus recuerdos. Le da los hechos desde los que parte la ficción. Desde los hechos, y a través del narrador personaje, logra que los recuerdos devengan en ficción. Halfon fuga su escritura a través de los hechos. Lo dice en *Saturno*, que es una carta al padre y su primer libro publicado, el punto cero del corpus: “**Huyo escribiendo**, padre” (p. 16). Aquí algo importante en las teorías de las literaturas del yo: la autoficción se diferencia de la autobiografía por la elección de la ficción. Tal como lo dice Julia Musitano (2016) en su artículo exploratorio: las autoficciones son relatos ambiguos. No se reduce a la mezcla de realidad y ficción: se trata de la afirmación simultánea de ambas dimensiones y la incapacidad explícita de discernirlas. También, creemos necesario aclarar, como lo hace Musitano en su artículo, que el carácter ficcional de un texto no depende exclusivamente de su autor. La figura del escritor es más bien un excedente, en donde la escritura ocupa ese hueco, eso que sobra.

Podemos pensar, también, la autoficción como la escritura de la propia vida. La ficcionalización de los propios recuerdos. Junto a esto, pensar que los libros de Halfon se venden y se compran como novelas, o cuentos, o ensayos (cortos) —otra vez: todos sus libros son textos de géneros borrosos, textos que se mueven en los bordes—; y que el lector, ya en el libro, nota que el nombre del personaje es el mismo que el del autor, y si elige continuar con la lectura, es que acepta el juego propuesto. Hay un pacto. Un pacto de lectura. ¿Es un pacto ficcional o un pacto autoficcional? O mejor, ampliar la dimensión de la pregunta, como hace Musitano (2016): ¿Qué entendemos por ficción? También aquí los conceptos trabajan en los bordes, en sus puntos de contacto. Digamos pacto literario, en el cual creemos que conviven ambas líneas. Se puede decir, entonces, que la naturaleza del pacto reside, o se apoya, o hace contacto, en el concepto de identidad, el cual emerge en la coincidencia entre el nombre del autor y el nombre del narrador personaje. Es decir, que la autoficción hace su aparición —acontece— al establecer la relación de identidad entre el nombre del personaje y del autor y derivar de allí la naturaleza del pacto (Musitano, 2016).

Alberto Manguel (2014), en su libro *Una historia de la lectura*, reflexiona en torno al *Quijote* de Cervantes —primera novela moderna, del siglo XVII, que ha *definido* no sólo el modelo de la prosa de ficción, sino el modelo de lo que quiere decir leer una ficción y perderse en ella. Ha definido, en fin, el gran modelo del lector de ficciones: ya no el que lee para descifrar, sino el que confía y el que lee para creer (Piglia, 2010)—, y dice que cuando Cervantes comienza su introducción a la primera parte del *Quijote* dirigiéndose al “Desocupado lector”, socava su propia autoridad haciéndole confidencias. “A mí, lector, se me pone en guardia y, mediante esa misma acción, quedo desarmado. ¿Cómo protestar contra lo que se me ha explicado con tanta claridad? Acepto participar en ese juego. Acepto la ficción. No cierro el libro” (p. 323 – 324). Halfon, en “Lejano”, primer cuento de *El boxeador polaco*, que es donde emerge la decisión de darle su nombre al narrador personaje, habla sobre lo mismo de lo que hablan Manguel y Piglia. El cuento es sobre un profesor universitario (Eduardo Halfon) que enseña literatura y está dando un curso sobre cuentos contemporáneos; luego de la primera lectura recomendada charla con sus alumnos sobre el cuento y la ficción. Eduardo Halfon, narrador personaje, dice:

Así se lee un cuento: dejándose arrastrar por el río del autor. Ya sean esas aguas plácidas o vertiginosas, no importa. El asunto es tener el coraje y la confianza para zambullirse de lleno. Entonces la literatura, o el arte en general, se vuelve un tipo de espejo, donde se reflejan todas nuestras perfecciones e imperfecciones. Algunas asustan. Otras duelen. Es curiosa la ficción, ¿no? **Un cuento no es más que una mentira.** Una ilusión. Y esa ilusión sólo funciona si confiamos en ella. (p. 23)

Aquí, además, emerge algo que vamos a ver durante todo nuestro ensayo: Halfon, a través de su narrador personaje, o a través de otros personajes que haga hablar, va a reflexionar sobre la literatura, sobre la ficción y, en especial, sobre su escritura y sobre sus libros. Una especie de metaliteratura, es decir, una literatura que habla sobre la literatura. Y, a la vez, esta diversidad de voces y perspectivas dentro del propio texto es una característica común a todas las escrituras del yo del siglo XXI. Tales características las desarrollan Jirku y Pozo (2011) en su artículo sobre las escrituras del yo, y dicen que ya no existe un enfoque singular: la perspectiva del yo se complementa con otras voces, como la de los colectivos alrededor, de manera que lo que narran algunos protagonistas secundarios es tan importante como lo referido por los principales. La heterogeneidad y la pluralidad actual de las identidades, los cruces culturales, los exilios y las migraciones, los espacios intermedios o los desplazamientos entre el centro y la periferia “dan paso a procesos de des-figuración (auto)biográfica que no sólo multiplican las posibilidades de sentido de los textos sino que además generan otros ámbitos textuales para la construcción y/o deconstrucción de los sujetos y su otredad” (p. 16).

Ubicar al corpus de exploración dentro del concepto de autoficción, también nos permite dejar atrás la dicotomía verdad-mentira, realidad-ficción. La autoficción viene a dar un salto cualitativo en esa tensión y habilita hacer foco en nuevas discusiones y preguntas, las cuales aquí nos proponemos explorar. Preguntas y discusiones que todavía no eran posibles de formular, o que no estaban dadas las condiciones para ser formuladas. Hablamos en la Introducción sobre el nuevo contexto de producción y circulación de diversos tipos de textos de ficción, del cual la obra de Halfon es parte, y de los intentos por definir este contexto: literaturas del yo, autoficción, literaturas postautónomas. Lo que habilitan estos nuevos conceptos es dejar de pensar en una

verdad única y estática, totalizadora; más bien pensar en verdades, en incluir las diferencias y los opuestos, no expulsarlos. A entender la verdad como parte de un juego estratégico de los discursos que producen efectos de verdad, y que el conocimiento no es una facultad universal, sino que se construye en perspectiva y que siempre implica un desconocimiento. Dentro del corpus, hay muchas referencias sobre la búsqueda de verdades propias y estratégicas en vez de una verdad única y totalizadora. En la novela *Duelo*, mientras busca esclarecer la historia sobre el hermano muerto de su padre —trama argumental—, Eduardo Halfon tiene un encuentro con una curandera indígena. Allí dice:

Doña Ermelinda sólo me dijo que bebiera despacio, que me ayudaría a **ver la verdad**. (...) quería preguntarle cuál verdad, o cuál de todas las verdades, o la verdad de quien exactamente. (...) Lo ayudará a ver **su verdad**, dijo de pronto desde la silla de plástico como si estuviera respondiendo a las preguntas en mi cabeza. (...) No la verdad del niño ahogado, dijo la anciana. **Su verdad suya**, dijo, usando ese doble posesivo tan común entre los hablantes indígenas. (p. 92)

Por lo tanto, con la primicia de incluir las diferencias, hay algunas ideas de discusiones anteriores que nos interesa destacar para hacerlas convivir dentro de las nuevas preguntas. Como lo que trabaja Mario Vargas Llosa (2002) en su libro *La verdad de las mentiras*. En la introducción, mientras hace una retrospectiva de la literatura hispanoamericana, dice que los inquisidores españoles prohibieron que se publicaran o importaran novelas en las colonias hispanoamericanas con el argumento de que esos libros mentirosos podrían ser perjudiciales para la salud espiritual de los indios. Dice que por esta razón los hispanoamericanos sólo leyeron ficciones de contrabando durante trescientos años y la primera novela que, con tal nombre, se publicó en América apareció sólo después de la independencia (México, en 1816). “Al prohibir no usar obras determinadas sino un género en abstracto, el Santo Oficio estableció algo que a sus ojos era una ley sin excepciones: las novelas siempre mienten, que todas ellas ofrecen una visión falaz de la vida” (p. 5). Veamos cómo esto impacta en la obra de Halfon. Por ejemplo, su novela *Canción* cuenta la historia del secuestro de su abuelo paterno, que sucedió unos años antes de que él naciera. Es decir, Halfon narra un hecho que sucedió, pero que construye a través de lo que ha escuchado, lo que le han contado, lo que él imagina, recuerda:

Mis abuelos vivían en un palacio. Para mí, al menos, era un palacio. Contaban que mi abuelo libanés, en un largo viaje por México a mediados de los años cuarenta, se había enamorado de una casa y luego habían hecho llegar a Guatemala al mismo arquitecto mexicano, con los mismos planos azules enrollados bajo el brazo, y construirle esa misma casa en un terreno que recién había comprado sobre la avenida Reforma. **No sé si esa historia es cierta. Probablemente no, o no tanto. Pero poco importa.** Toda casa tiene su historia, y toda casa para alguien es un palacio. (p. 15)

Más adelante, en la introducción, Vargas Llosa propone una vuelta de tuerca a la dicotomía verdad-mentira y plantea que toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente; entonces, *decir la verdad* para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión —transmitir una sensación— y *mentir* es no poder lograr esa ilusión. Podemos pensar que la literatura, y en particular la ficción, es un género amoral, de una ética inmanente, propia, para la cual la verdad o la mentira son conceptos exclusivamente estéticos. Halfon dice, en el último cuento de *El boxeador polaco*, “Discurso de Póvoa”: **“La literatura no es más que un buen truco, que hace a la realidad parecer entera, que crea la ilusión de que la realidad es una.** O tal vez la literatura necesita construir una realidad destruyendo otra” (p. 191). El cuento mencionado, “Discurso de Póvoa” —cuento que habita en los límites del cuento—, además, viene a dar otra perspectiva, otra versión, de la historia principal de todo el libro, contada en el cuento “El boxeador polaco”; ubicado tres cuentos antes del que cierra. Es decir, el cuento que cierra el libro, es un cuento que viene a dar otra versión de la historia contada en todo el libro. En vez de cerrar, abre nuevas preguntas.

Vargas Llosa trabaja algo cercano a esto: “Para casi todos los escritores, la memoria es el punto de partida de la fantasía, el trampolín que dispara la imaginación en su vuelo impredecible hacia la ficción” (p. 8). Y esto es algo que funciona muy bien para pensar al corpus. Constantemente Halfon cuenta cosas o acontecimientos de su biografía que, páginas más adelante —el ejemplo del *Boxeador*—, o incluso en libros posteriores, va a desmentir o dar otra versión o una nueva línea que se fuga hacia la ficción. Otro ejemplo ocurre en *Canción*: durante una larga escena cuenta una salida de domingo familiar de su infancia, en donde junto a su familia van a comer a un restaurante y a mitad del almuerzo aparece la supuesta secuestradora de su abuelo,

vestida con un gabán rojo. Varias páginas más adelante, concluida la escena anterior, dice: “**No fue así. O eso me dijo mi papá** una tarde fría y lluviosa, de visita en París” (p. 72). Hablan del almuerzo que mencionamos. “Estábamos caminando en el boulevard Raspail, rumbo a la pequeña oficina que me habían asignado en el campus parisino de la Universidad de Columbia, como parte de una beca para vivir y trabajar un año allá” (p. 72). Movimiento y más movimiento. La escena continúa y aparece en la superficie esta constante puesta en duda de la verdad como algo único y estático:

Le empecé a narrar a mi papá el recuerdo de aquel domingo. Y mi papá sólo me escuchó con paciencia, en silencio, hasta que llegamos a la ruidosa intersección del boulevard Raspail y el boulevard du Montparnasse. **Que no fue un domingo**, reclamó con la frente fruncida y el tono demasiado elevado, acaso por la bulla del tráfico, acaso para enfatizar su opinión. **Que la señora no llevaba puesto un gabán rojo. Y que tampoco sucedió en El Rodeo**, sino en un restaurante de mariscos que quedaba en una vieja bodega de la zona nueve, llamado Delicias del Mar, cuyo dueño era hermano de mi tío político. No quise ponerme a discutir con mi papá en pleno París, delante del sombrío y majestuoso Balzac, y sólo guardé silencio y seguimos caminamos por la ciudad ya casi oscura. (p. 73)

Creemos, por lo tanto, y para acompañar esta constante puesta en duda de la verdad, en lo que dice Piglia (2010) en *El último lector*: “La verdad está en la ficción, o más bien, en la lectura de ficción” (p. 151).

Identidad

En nuestro ensayo, la identidad aparece de dos maneras distintas que conviven y se potencian. Por un lado, la identidad como una de las grandes temáticas dentro del corpus. Por el otro, el concepto de identidad que proponemos explorar.

Con una perspectiva genealógica pudimos rastrear, dentro del corpus, la emergencia de la identidad como tema y problemática —¿Cómo me represento? ¿Cómo me representan? ¿Cómo quiero ser representado?— en la obra de Halfon. Acontece en *Saturno*, su primer libro publicado. El libro, como ya se ha dicho, es una carta al padre, en la que el narrador está deviniendo en escritor —en todos los otros libros del corpus, que son posteriores cronológicamente, el narrador personaje ya está siendo escritor—, pero aquí no es nombrado de ninguna manera; aún no le ha dado el nombre, sí parte de su historia y biografía. Luego, pensando el corpus en serie, podemos entender que el narrador de *Saturno* es el mismo Eduardo Halfon, narrador personaje, de todos los otros libros. Así se produce, entonces, la emergencia discursiva de la identidad como gran temática de su obra:

No me siento latinoamericano, padre. ¿Recuerda cuando se lo dije? Tampoco me siento europeo. Ni estadounidense, ni polaco ni árabe. No me siento nada. Aún menos judío, padre. (...) No podía usted comprender mi falta de identidad con todo, así me lo dijo, con todo. Me sentía desgarrado, padre, roto. De niño, usted me obligó a actuar judío, a seguir tradiciones. Así es, me decía, ésa es la ley. Pero la verdad es que usted era la ley, padre. Yo vivía bajo su ley. En un país latinoamericano, con sólo amigos católicos, de una familia árabe y al mismo tiempo judía. **¿Qué identidad quería usted que adoptara? ¿Cuál de todos los pedazos quería usted que recogiera?** Estoy desgarrado, padre. (p. 46 - 47)

Con respecto al concepto de identidad que nos proponemos explorar, es una identidad desde la **concepción contemporánea de las identidades**, con un enfoque deconstructivo que critica la noción de una identidad integral, originaria y unificada. Una concepción de las identidades que se aleja de todo esencialismo para pensar más bien su cualidad relacional, contingente, su posicionalidad en una trama social de determinaciones e indeterminaciones, su desajuste respecto de cualquier intento totalizador. Un enfoque que, como dice Stuart Hall (2003) desde la línea teórica de los Estudios Culturales, es como pensar en el límite, o pensar en el intervalo. Pensar la

identidad como una construcción, como un proceso nunca terminado: siempre *en proceso*. Este proceso de identificación es condicional y se relaciona con la contingencia. Por lo que, una vez consolidada, no cancela la diferencia. “La identificación es, entonces, un proceso de articulación, una sutura, una sobredeterminación y no una subsunción. Siempre hay ‘demasiada’ o ‘demasiada poca’: un exceso o una falta, pero nunca una proporción adecuada, una totalidad” (p. 15). Dado que no hay totalidad, necesita lo que queda fuera, su exterior constitutivo para consolidar el proceso.

Entonces, la identidad es vista como un momento identificatorio en un trayecto nunca concluido, donde está en juego tanto la mutación de la temporalidad como la otredad del sí mismo. Un concepto no esencialista, sino estratégico y posicional: acepta que las identidades nunca se unifican y están cada vez más fragmentadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples modos a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzadas y antagónicas. Que están sujetas a un constante proceso de cambio y transformación. Por lo tanto, entendemos que las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no es *quiénes somos* o *de dónde venimos* sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo eso afecta al modo en cómo podríamos representarnos. Podemos decir que las identidades se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella. Se constituyen dentro del discurso y no fuera de él; y que se construyen a través de las diferencias, no al margen de ellas. Toda identidad tiene una especie de margen, un exceso, algo de más.

En su libro *Cuestiones de identidad cultural*, Stuart Hall (2003) dice que usa “identidad” para referirse al punto de encuentro, el punto de *sutura* entre, “por un lado, los discursos y prácticas que intentan ‘interpelarnos’, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de *decirse*” (p. 20).

La identidad sería entonces no un conjunto de cualidades predeterminadas —raza, color, sexo, clase, cultura, nacionalidad, etc.— sino una construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad, la contingencia, una posición relacional fijada, sólo temporariamente, en el juego de las diferencias (Arfuch, 2005). El libro de cuentos *Signor Hoffman*, es un

buen ejemplo de la identidad relacionada a la contingencia. En el primer cuento del libro el narrador personaje está en Italia como escritor invitado para honrar la memoria de su abuelo polaco, prisionero en Auschwitz. En el evento, el presentador olvida su nombre y lo llama así: Signor Hoffman. Eduardo Halfon va a apropiarse de ese error y la usará como digresión durante todo el libro. Una línea que fuga y huye. Incluso, Halfon, titula así el libro. Varios cuentos más adelante, hacia el final, en el bellísimo “Oh gueto mi amor”, Eduardo Halfon está viajando por Polonia, y cuando le preguntan su nombre, él dice:

Entonces me pegué una vez en el pecho con el puño, y adopté una voz grande y firme y que ya no era la mía, y **Hoffman, le dije**. Su mirada parecía encendida. Hoffman, entonó con una mezcla de honor y gratitud. Eso mismo, le dije mientras salía, **signor Hoffman**. (p. 123)

Otra línea que es punto de contacto: la identidad se construye en el movimiento. Y en el corpus hay mucho movimiento: las historias de cómo sus cuatro abuelos llegaron a Guatemala, la mudanza de chico con su familia a Estados Unidos, la vuelta a Guatemala una vez recibido de ingeniero, el azar, cómo deviene en escritor, sus infinitos viajes: conferencias, presentaciones, becas. Nunca está quieto. Dijimos que es un nómada contemporáneo. En su último libro, *Un hijo cualquiera*, en el cual el hilo que conecta todos los cuentos es el nacimiento de su hijo, puede verse cómo el niño de cinco años ha vivido en cinco países distintos. Por lo tanto, este movimiento inmanente que hay en todo el corpus, supone un modo de construcción de la identidad discontinuo, en disputa con su lugar de origen. Como dice Chambers (1997), también desde la línea teórica de los Estudios Culturales, en *Migración, cultura, identidad*: “Son fragmentos que siguen siendo fragmentos. Un movimiento perpetuo de transmutación y transformación que disipa la fe en la transparencia de la verdad y en el poder de los orígenes para definir la finalidad de nuestra travesía” (p. 17). En Halfon, todo movimiento está atravesado por el propio devenir de la escritura, o de la carrera literaria, del narrador personaje. Chambers amplía sobre esta idea: “Se cosechan y se recogen los frutos de la historia, para articularlos, hacerlos hablar, re-memorar, re-leer y re-escribir, y el lenguaje nace en el tránsito, en la interpretación” (p. 17). En este sentido es que pensamos que todos los libros del corpus, y los que vendrán de su obra, son parte de un gran mismo libro: su *novela en proceso* —*work in progress*, decía Joyce. Por ejemplo, en *Duelo*, el narrador

personaje escribe desde Guatemala, contando cuando viajó a Estados Unidos a buscar plata de una beca para otro futuro viaje:

Pensé en decirle que estaba allí de paso para juntarme con una amante secreta, para acudir a una tarde de jazz en un apartamento de Harlem, para buscar las pistas de una tumba prohibida, para recibir **una plata Guggenheim que luego me gastaría en un viaje a Alemania y Polonia, a Łódź.** (p. 62)

Debemos hablar de lo incompleto. El pensamiento crítico se ve obligado a abandonar toda pretensión de un lugar fijo que proporcione los fundamentos estables sobre los cuales construir nuestras vidas. Venir de otra parte, de *allá*, no de *acá*, y encontrarse, de manera simultánea, *dentro y fuera* de la situación de que se trate, es vivir en las intersecciones de historias y memorias, experimentando tanto su dispersión como su traducción en nuevas disposiciones más amplias a lo largo de líneas desconocidas. Tal como dice Chambers (1997), esto implica otro sentido de la *morada* (casa/home), otro sentido de estar en el mundo. Significa concebir la *morada* como un hábitat móvil, como una forma de vivir el tiempo y el espacio no como si fueran estructuras fijas y cerradas, sino como líneas que se fugan en el movimiento de los discursos que constituyen nuestro sentido de la identidad, del lugar y de la pertenencia. Un movimiento en el que el lugar de partida y el punto de llegada no son inmutables ni seguros. Exige vivir en lenguas, historias e identidades que están sometidas a una constante mutación. “Siempre en tránsito, y la promesa de una vuelta a casa se vuelve imposible” (p. 18). En Halfon, esta constante mutación, se ve principalmente cuando reconstruye la historia de sus abuelos. Dijimos que *Canción* es una novela sobre el secuestro de su abuelo paterno, su abuelo libanés, como lo llama durante todo el corpus. Abuelo que le ha dado su nombre, el cual comparten: Eduardo Halfon; nombre que será su herencia. La historia de *Canción* es contada mientras Eduardo Halfon, narrador personaje, está en Japón participando de un encuentro de escritores libaneses. La primera línea de la novela es así: “Llegué a Tokio **disfrazado** de árabe” (p. 9). A la página siguiente continúa el movimiento, “**el disfraz libanés —entre mis tantos disfraces— heredado de mi abuelo paterno, nacido en Beirut.** Nunca antes había estado en Japón. Y nunca antes **me habían solicitado ser un escritor libanés**” (p. 10). Cómo me representan, diría Hall. Eduardo Halfon continua:

Escritor judío, sí. Escritor guatemalteco, sí. Escritor estadounidense, cada vez más. Escritor español, cuando ha sido preferible viajar con ese pasaporte. Escritor polaco, en una ocasión, en una librería de Barcelona que insistía —insiste— en ubicar mis libros en la estantería de literatura polaca. Escritor francés, desde que **viví un tiempo en París** y algunos aún suponen que aún sigo allá. **Todos esos disfraces los mantengo siempre a mano, bien planchados y colgados en el armario.** Pero nunca me habían invitado a participar en algo como escritor libanés. (p. 11)

Aquí, lo mejor de la mutación, la torsión más clara: “Es que mi abuelo, a pesar de que **se llamaba a sí mismo libanés, era legalmente sirio**, pues Líbano, como país, no se estableció hasta después de que él y sus hermanos salieran de Beirut” (p. 49). Cómo quiero ser representado, o cómo me represento, diría de nuevo Hall en diálogo con Chambers.

También, otro ejemplo, que aparece en la novela *Duelo*, que ayuda a nutrir la idea de movimiento y una imposible vuelta a casa:

Pronto **nos iríamos del país, a Estados Unidos.** Mis papás, después de vender nuestra casa, nos habían dejado donde mis abuelos y habían viajado a buscar casa nueva, a comprar muebles, a inscribirnos en el colegio, a preparar allá todo para la mudanza. Una mudanza temporal, insistían mis papás, sólo mientras mejoraba la situación política del país. (...) Era verano del 81. Yo estaba a punto de cumplir diez años. (p. 16-17)

Dado el primer movimiento, da lugar y habilita a los que siguen: “Días o semanas después de haber llegado a Estados Unidos —a un suburbio en el sur de Florida llamado Plantation—, y casi sin darnos cuenta, mis hermanos y yo empezamos a hablar sólo en inglés” (p. 22). Dijimos que en *Duelo* el narrador personaje cuenta desde Guatemala, y allí siempre le andan preguntando de dónde es: “nos fuimos del país de niños, a Estados Unidos, y pasamos muchos años allá. Tantos años, le dije, que **a veces siento que ya no soy de aquí**” (p. 59).

Chambers (1997) dice: “Vivir ‘en otra parte’ significa estar constantemente inmerso en una conversación en la que las diferentes identidades se reconocen, se intercambian, y

se mezclan, pero no se desvanecen” (p. 37). En este sentido, las diferencias funcionan no necesariamente como barreras, sino más bien como “signos de la complejidad” (p. 37). La escena final de *Duelo* es muy interesante en este sentido; Eduardo Halfon se levanta luego de la “sesión espiritual” mencionada anteriormente con la indígena que le dice que debe buscar su verdad y se va a orillas del lago. Recién amanece y un niño indígena pasa vendiendo café por el lago, en canoa. Eduardo Halfon le compra uno y, mientras se va, el niño lo mira con curiosidad:

¿Usted no es de por aquí, verdad, don?, me preguntó ya sentado y remando hacia atrás con la raqueta roja. Yo me ajusté el poncho en los hombros y tomé un sorbo caliente de café. **A veces, le dije sonriendo.** El niño me sonrió de vuelta, grande, sin dos o tres dientes. (p. 105)

El sentido del desarraigo, del vivir entre mundos, entre un pasado perdido y un presente no integrado, es la metáfora de la condición posmoderna. Nadie puede elegir otra lengua, como tampoco es posible abandonar por completo la propia historia y optar libremente por otra. Nuestro sentido previo del conocimiento, de la lengua y de la identidad, nuestro legado específico, no pueden expulsarse de la historia, no pueden borrarse. Aquello que hemos heredado —como cultura, historia, lenguaje, tradición, sentido de la identidad— no se destruye sino que se desplaza, se abre al cuestionamiento, a la re-escritura, a un re-encauzamiento. En el libro de cuentos *Signor Hoffman*, hay muchas escenas relacionadas al sentido de desarraigo o el vivir entre mundo, muchas reflexiones:

No sé por qué siempre me resulta difícil convencer a las personas, incluso convencerme a mí mismo, de que soy guatemalteco. Supongo que esperan ver alguien más moreno y chaparro, más parecido a ellos, escuchar a alguien con un español más tropical. Yo tampoco pierdo cualquier oportunidad para distanciarme del país, tanto literal como literariamente. Crecí fuera. Paso largas temporadas fuera. Lo escribo y lo describo desde fuera. **Soplo humo sobre mis orígenes guatemaltecos hasta volverlos más opacos y turbios.** No siento nostalgia, ni lealtad, ni patriotismo, pese a que, según le gustaba decir a mi abuelo polaco, la primera canción que aprendí a cantar, cuando tenía dos años, fue el himno nacional. (p. 40)

En el mismo libro, en el cuento “Arena blanca, piedra negra”, mientras intenta cruzar la frontera de Guatemala a Belice, un oficial aduanero que revisa su pasaporte desconfía y Eduardo Halfon tiene un comportamiento que se repite en todo el corpus, pensar qué decir pero no decirlo:

Viaja mucho usted, dijo de pronto mientras revisaba todos los sellos. (...) Como que le gusta viajar a usted, musitó sin verme, usando ese tono abusivo de nuevo militar. **Pensé en decirle que todos nuestros viajes son en realidad un solo viaje**, con múltiples paradas y escalas. **Pensé en decirle que todo viaje, cualquier viaje, no es lineal, ni circular, ni concluye jamás**. Pensé en decirle que todo viaje es un despropósito. Pero no dije nada. (p. 75-76)

Espacio Biográfico

Dentro de las concepciones no esencialistas de la identidad se pueden seguir explorando algunas líneas más. La noción de **identidad narrativa** permite analizar ese vaivén incesante entre el tiempo de la narración y el tiempo de la vida, pensar la compatibilidad de una lógica de las acciones con el trazado de un espacio ético (Arfuch, 2005). El contar una historia no será pensado simplemente como un intento de narrar algo *sucedido*, como huella en la memoria, sino como constitutivo de la dinámica misma de la identidad. Además, la identidad narrativa también habilita a considerar el devenir de la identidad como un trayecto siempre abierto a la diferencia, que resignifica constantemente las instancias de autoreconocimiento. Halfon parece comprender, o querer habitar, ese vaivén y lo deja claro a lo largo del corpus explorado. En *El boxeador polaco*, dice: “**Halfon es libanés**, dije, pero mi apellido materno, **Tenenbaum, es polaco**, de Łódź” (p. 46). O ciertos hechos que repite y remarca, y en esos retornos va construyendo ese dinamismo de la identidad narrativa: “Me lavé las manos pensando en **mi abuelo, en Auschwitz**, en los cinco dígitos verdes tatuados en su antebrazo que durante toda mi niñez creí que estaban allí para que, como él mismo decía, no olvidara su número de teléfono” (p. 49). O simplemente, con el humor característico de su narrador personaje, en *Signor Hoffman* dice: “**Es que soy muchos, le dije** con algo de sátira” (p. 79).

Pensamos al corpus como un *laboratorio* de la identidad. Por lo tanto, creemos en el carácter narrativo de la vida: nunca una historia, o un relato, o una autobiografía, podrá ser del todo conclusiva. En ese limbo se manifiesta el movimiento inmanente de la identidad, de la identidad narrativa. Halfon dice en el “Prefacio de estaño” de su libro *El boxeador polaco*: “El paso de los años hace con la literatura lo mismo que con nosotros. Algunas historias crecen y maduran con galantería, otras se empequeñecen, otras se deforman, y aun otras desaparecen por completo” (p. 11).

Junto a estas concepciones de la identidad, nos interesa detenernos en el concepto de **espacio biográfico** que desarrolla Arfuch (2010) en su libro que lleva el nombre del concepto. La importancia del concepto para el ensayo está dada por la posibilidad de incluir múltiples relatos, en mayor o menor medida autobiográficos, que intervienen en su construcción, y también por la presentación *biográfica* de todo tipo de relatos —novelas, ensayos, investigaciones—. En la composición del espacio biográfico hay un indudable retorno del autor que incluye no sólo un ansia de detalles de su vida sino de la

trastienda de su creación y la autobiografía como materia prima de la propia investigación. Es este *valor biográfico* que impone un orden a la propia vida, a la vivencia de por sí fragmentaria y caótica de la identidad, lo que constituye una de las mayores apuestas del espacio biográfico. Tal apuesta, es la que creemos que hace Halfon con su obra. Mirando el corpus desde estos conceptos, y desde los marcos interpretativos que nos permiten la construcción del objeto, podemos pensar que, junto a la *novela en proceso*, Halfon construye su propio espacio biográfico. Espacio que tiene como base, o punto de apoyo, la historia de sus cuatro abuelos, en especial la de su abuelo polaco y su abuelo libanés.

Dicho esto, creemos que hay una escena fundante de su espacio biográfico, una escena que emerge como una línea de fuga; y en esa fuga, hay muchas otras líneas que hace convivir. La escena es contada en el cuento “El boxeador polaco”, el que le da el nombre al libro. Y es la historia de cuando “a media tarde, sentados sobre su viejo sofá de cuero color manteca, estaba tomándome un whisky con mi abuelo”. Su abuelo polaco, que se mira su número tatuado en el brazo, y que después de “casi treinta años de silencio”, le dice: “Esto, dijo frotándose suave el antebrazo. **Fue en Auschwitz, dijo. Fue con el boxeador**, dijo sin mirarme y sin emoción alguna y empleando un acento que ya no era el suyo” (p. 89). Y allí empieza el relato de cómo el abuelo sobrevivió a esos años prisionero en la Segunda Guerra Mundial. Tal escena es anticipada en todos los cuentos anteriores del libro y seguirá siendo de referencia —incluso negada, o contradicha— en los futuros cuentos y en los futuros libros del corpus. Por eso la consideramos la escena de emergencia, en donde acontece el espacio biográfico que construye Halfon. Siempre vuelve a la escena del boxeador que allí narra y siempre desde allí nacerán nuevas líneas que se fugan y, al mismo tiempo, constituyen las distintas dimensiones de su espacio biográfico.

¿Cuál es el umbral que separa autobiografía y ficción?, se pregunta Arfuch (2010). El *contenido* de la narración puede huir, fugarse en la ficción, sin que nada sea capaz de detener esta transición de uno a otro plano. Entonces, la dimensión estética que se delinea en la totalidad temática, compositiva y estilística de los enunciados, será entonces indisociable de una ética. Decimos que el valor biográfico tiene una doble dimensión: narrativa y ética. Por lo tanto, el concepto de valor biográfico es el que nos permite pensar los procesos de subjetivación involucrados en las formas narrativas disímiles. Lo que lleva a explorar el espacio biográfico como un escenario móvil de

manifestación —y de irrupción— de motivos, quizá inesperados. Se puede pensar en esos acontecimientos como *momentos biográficos*. De nuevo en *El boxeador polaco*: “Pensé en **mi abuelo** y en la botella de whisky que nos habíamos tomado juntos mientras él me hablaba de Sachsenhausen y de Auschwitz y del boxeador polaco” (p. 59).

La multiplicidad de las formas que integran el espacio biográfico ofrecen un rasgo en común: *cuentan*, de distintas maneras, una historia o experiencia de vida. Se inscriben así, más allá del género en cuestión, en una de las grandes divisiones del discurso, la narrativa —la otra es la argumentación—, y están sujetas por lo tanto a ciertos procedimientos compositivos, entre ellos, y prioritariamente, los que remiten a la temporalidad. En efecto, se pregunta Arfuch (2010): “¿Qué otra cosa supone la atribución autobiográfica sino el anclaje imaginario en un tiempo ido, fantaseado, actual, prefigurado?” (p. 87). Halfon, en su libro de ensayos cortos, *Biblioteca bizarra*, cuenta:

El día después de mi décimo cumpleaños, entonces, salimos huyendo con mis papás y mis hermanos hacia Estados Unidos, y yo me partí en dos. Mi lenguaje se partió en dos. Mi memoria se partió en dos. Un pedazo de mi memoria, el primero, el más diáfano y liviano, se quedó suspendido en la Guatemala de los años setenta. **Desde aquí, desde cada página en blanco, lo sigo buscando.** (p. 77)

¿Cómo plantearse el *quién* del espacio biográfico? Creemos que en la tensión entre la ilusión de la plenitud de la presencia del *yo* y el deslizamiento narrativo de la identidad se puede pensar el *quién* del espacio biográfico. En la novela *Monasterio*, en la cual el narrador personaje viaja a Israel para la boda ortodoxa de su hermana menor, hay muchos momentos en los que podemos reflexionar sobre ese *quién*:

Mi hermano y yo estábamos de pie, agotados, desvelados, esperando a que salieran nuestras maletas. (...) Ninguno de los dos quería estar allí, en Tel Aviv, en Israel. Nuestra **hermana menor** había decidido casarse. Nos llamó a Guatemala desde un teléfono público para decir que había conocido un judío ortodoxo norteamericano, o más bien que los rabinos de su yeshivá de Jerusalén

le habían presentado a un judío ortodoxo norteamericano, de Nueva York, de Brooklyn, y habían tomado la decisión de casarse. (p. 13-14)

Poco a poco va desplazando. Alude y desplaza, como buen narrador. También reflexiona sobre cómo dos personas criadas en la misma familia pueden devenir tan distintas —*habitus* (Bourdieu, 2000)—:

Llevaba casi dos años viviendo y estudiando la Torá y otros textos rabínicos en una yeshivá de mujeres en Jerusalén. Al principio todos pensamos que era nada más una leve fiebre sionista o hebraica, un arrebato juvenil por encontrar manifestaciones más profundas de **la religión de nuestros abuelos**, y que ya se le pasaría. (...) Cambió legalmente su nombre a la versión en hebreo. Empezó a enviarnos fotos donde salía tapándose sus hermosos rizos negros (...) Mi hermana, joven y guapa, ya sólo usaba vestidos flojos, largos, de una pieza, que no mostraran sus hombros, ni su cuello, ni sus brazos, ni mucho menos sus piernas. (...) Recuerdo que durante ese tiempo una sola vez volvió a Guatemala, de visita. Nos advirtió con arrogancia que ya no podía tocar a ningún hombre al saludarlo; que sus comidas las prepararía ella misma en las dos vajillas que traía desde Israel; que en las veinticuatro horas que dura el shabát teníamos prohibido montarnos a un auto, trabajar, leer (...) En algún momento, recuerdo, **sentados los cinco alrededor del comedor de la casa de mis padres**, mi hermana nos anunció tajante que, según ella, según sus nuevos maestros y rabinos ortodoxos, **nosotros cuatros no éramos judíos**. Mi papá pego un par de alaridos. Mi mamá se puso de pie y se marchó llorando, y mi hermano se fue tras de ella. **Vaya, le respondí a mi hermana, al menos en eso sí estamos de acuerdo**. (p. 14-15)

¿Por qué nos interesa el concepto de espacio biográfico? El *espacio*, como configuración mayor que el *género*, permite entonces una **lectura analítica transversal**, atenta a las modulaciones de una trama interdiscursiva que tiene un papel cada vez más preponderante en la construcción de la subjetividad contemporánea. Esa visión articuladora hace posible apreciar no solamente la eficacia simbólica de la reproducción de los cánones sino también sus desvíos e infracciones, la novedad, lo *fuera de género*. De nuevo, permite moverse en los bordes. Habitar los límites. Además, la construcción del espacio biográfico, permite la corroboración o corrección de ciertas

circunstancias significativas, aclarar, ilustrar, desdecir, en definitiva, *pasar en limpio* la propia historia (Arfuch, 2010). Esta acción de pasar en limpio es recurrente en todo el corpus. Como dijimos, su lugar de apoyo en la construcción del espacio es la reconstrucción de las líneas de sus abuelos. Él mismo pasa en limpio, y así lo dice en *Monasterio*: “Eso entonces me hacía a mí también un poco árabe —**tres partes árabes, de hecho, una parte polaca**—” (p. 26). Acciones cercanas a esta Halfon las realiza constantemente en cada libro del corpus, como mostramos en el apartado de autoficción y como seguiremos mostrando cuando desarrollemos sus retornos selectivos en el próximo capítulo.

Tres

Rizoma

Dentro del ensayo el concepto de rizoma tiene una importancia fundamental por su doble aspecto. Por un lado, su importancia para la mirada teórica y la mirada ensayística que adoptamos en la exploración —fundamentado en el capítulo Uno—, y por otro, como dispositivo que Halfon construye para narrar, al cual definimos como un dispositivo rizomático, que es su modo de narrar. **Dispositivo** porque es un conjunto multilíneal, con líneas de diferente naturaleza que siguen direcciones diversas, forman procesos en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras, como se alejan unas de otras (Deleuze y Guattari, 1988). Deleuze (como se citó en Larrauri, 2000) dice que desenmarañar las líneas de un dispositivo es en cada caso levantar un mapa, cartografiar, recorrer tierras desconocidas. El ensayo, además, se apoya en la capacidad que tiene un dispositivo de transformarse o fisurarse en provecho de un dispositivo del futuro.

Pensar el corpus desde las características del rizoma nos permite validar, y expandir, la *novela en proceso* que Halfon está construyendo; lo que consideramos la búsqueda, o el horizonte, de su dispositivo. La construcción de la *novela en proceso* es el rizoma mismo, incluso la obra misma. Objetivo que resulta difícil de pensar desde otro concepto de la comunicación, ya que para lograr lo múltiple se necesita un método que efectivamente lo haga. Y ese método es su dispositivo rizomático. Cuando hablamos de dispositivo rizomático, estamos pensando en el modo en que distribuye la *información* dentro de los textos y libros. Una especie de estructura, pero teniendo presente que un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Su modo de narrar, dijimos. Por ejemplo, *Saturno* tiene un orden rizomático que se mueve por puntos de contactos. Es el libro que es una carta al padre, en donde el narrador está deviniendo en escritor y coquetea con la idea del suicidio; sus puntos de contacto son escritores y escritoras que se han suicidado. Y a la vez, de esos puntos de contacto, surge una nueva dimensión de líneas que vuelven a tener puntos de contacto entre las formas de suicidarse: de un tiro, envenenados, ahorcados, ahogados, suicidas judíos, etc. Dentro de esos suicidas el narrador menciona a Gilles Deleuze, lo que es punto de contacto con esta exploración y donde surge una nueva línea que huye y expande.

Entonces, el dispositivo que Halfon construye para narrar es tan propio de él como lo que cuenta. Por tanto, volvemos sobre algunas de las características del rizoma, mencionadas en el capítulo Uno, que nos servirán para pensar este apartado. Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, e incluso, debe serlo. Junto a esto, nos interesa su multiplicidad, una multiplicidad que no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones —modos—, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que el rizoma cambie de naturaleza. Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras; virtud que es punto de contacto con la capacidad de un dispositivo de transformarse en provecho de nuevos modos del dispositivo. Aquí, las líneas del rizoma y las líneas del dispositivo se tocan y empiezan a huir juntas en la exploración: **dispositivo rizomático**. Además, la virtud de que el rizoma hace mapa y no calco: el mapa es desmontable, abierto, conectable en todas sus dimensiones, reversible, alterable, susceptible de recibir modificaciones de manera constante. Guattari (2013) dice que el mapa se opone a la estructura; el mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, puede ser destrozado, puede adaptarse a montajes de toda naturaleza.

Deleuze y Guattari (1988), dicen: “Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas” (p. 18). El rizoma, entonces, conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio —en *proceso*—, entre las cosas, tiene un medio por el cual crece y desborda. El rizoma sólo está hecho de líneas. Podemos pensar que en la obra de Halfon, desde el corpus explorado, uno de los grandes modos —línea de segmentariedad— del rizoma es su espacio biográfico, un espacio con múltiples entradas, con rasgos de distinta naturaleza y con diferentes dimensiones. Podemos pensar que, dentro del espacio biográfico, cada línea familiar que Halfon construye son líneas que huyen. Es decir, dentro de la dimensión espacio biográfico, existen diferentes líneas que lo constituyen como parte del rizoma. La gran línea de sus abuelos la consideramos de mayor importancia, y la trabajaremos en el próximo apartado, pero la línea de su núcleo familiar también es de vital importancia para el rizoma porque da consistencia y base para el dinamismo del propio espacio. Por ejemplo, *Monasterio*, es

el libro donde los cinco integrantes de ese núcleo están en acción; se encuentran en Israel por la boda de la hermana del narrador personaje. Cada vez que los hace interactuar circula por ellos el concepto de habitus (Bourdieu, 2000):

¿Era tu hermano el que estaba contigo en el aeropuerto? Le dije que sí, que **mi hermano menor, que catorce meses menor**. Es que son iguales, exclamó Tamara. Sí, le dije, a primera vista, aunque en realidad somos muy diferentes. ¿En qué sentido diferentes?, preguntó. Mi hermano es más alto, le dije. Más moreno, le dije. Más dulce, le dije. Más libre, le dije. Y tiene las manos de un dios. ¿Y tu hermana? Ah, mi hermana, empecé a decirle pero me quedé callado a media frase, quizás pensando un poco o quizás sintiendo un poco o quizás buscando la palabra perfecta. **Mi hermana** es la más intrépida, pude haber dicho. Mi hermana es la más etérea, pude haber dicho. (p. 91)

La pregunta que circula a través del concepto de habitus, como ya hemos mencionado, es ¿cómo somos tan diferentes, si fuimos criados todos juntos? Cada tanto, en distintos libros, vuelve, selecciona y expande ese núcleo familiar; en *Signor Hoffman*, por ejemplo, dice:

Y una vez más me puse a pensar en mi propio hermano, y mi propia hermana, y **nuestro propio baile de hermanos: baile accidentado, torpe, a veces hasta furioso**. Acaso por el frío o por la falta de sueño, sólo podía pensar en todas nuestras riñas y peleas. Las primeras, siempre histéricas, de niños mimados. Las que luego, de adolescentes, llegarían golpes con mi hermano (en la última de las cuales él paró en el hospital, con el pie roto). Las de adulto, cuando el arma principal ya no era el puño, sino el silencio. Y la más reciente, antes de la boda ortodoxa de mi hermana, en Israel. (p. 63)

Vemos, además, cómo en un libro posterior habla de una pelea narrada en el libro anterior. El rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera.

Otra entrada al rizoma que construye Halfon es a través de su problemática sobre la identidad, por ejemplo con la dimensión —línea— Guatemala. En el primer cuento del *Boxeador*, “Lejano”, Eduardo Halfon viaja desde la capital al interior en busca de un

alumno que ha abandonado el cursado, y mientras en una larga escena maneja por las rutas de Guatemala, dice:

Los nombres de los pueblos guatemaltecos jamás dejan de asombrarme. Son todos como suaves cascadas, o como gemidos eróticos de algún bello felino o como bromas peripatéticas, depende. Ya de vuelta en la carretera, pasé por Sumpango. Pasé por El Tejar y por Chimaltenango y luego por Patzicía. Todos estos nombres poseen algún hechizo lingüístico, pensé mientras manejaba y los iba entonando como pequeñas plegarias. 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. Luego está Totoncapán, cuyo sonido me hace pensar en bosques antiguos, y Sacatepéquez, que me recuerda a una mujer masturbándose. Asimismo me encantan Nebaj y Chisec y Xuctzul, tan secos y crudos, casi violentos, **aunque jamás he estado en ninguno de ellos y a duras penas podría ubicarlos en un mapa.** (p. 33)

Esta escena es importante para pensar sobre el lugar que le da el narrador personaje a Guatemala como problemática identitaria. Es decir, torsionando las preguntas trabajadas en el capítulo Dos: ¿Cómo se representa a Guatemala? ¿Cómo quiero que se represente? ¿Cómo la represento? Sobre todo, es importante para la construcción del rizoma por el lugar desde donde se ubica Eduardo Halfon, siempre en el medio, entre. La escena recién mostrada continua, y mientras él maneja sigue reflexionando sobre esta dimensión:

El pueblo guatemalteco con el nombre más característico y más (o quizás menos) creativo es El Estor, situado en la orilla del lago Izabal y donde, hace un par de siglos, una familia de extranjeros tenía tierras y fincas y una tienda muy famosa a la que todos los indígenas locales le decían, copiándoles a los dueños, El Store. Por tanto, El Estor. **Supongo que los nombres de los pueblos guatemaltecos son, a fin de cuentas, igual que su gente:** una mezcla de sutiles vahos indígenas y toscas frases de conquistadores españoles igualmente toscos y un imperialismo draconiano que se impone de una manera irrisoria y brutal, pero siempre recalcitrante. (p. 34)

Dentro de la problemática de la identidad, ya habíamos hablado sobre su constante ida y vuelta con respecto a la mudanza de niño a los Estados Unidos, otra de las entradas claves de su rizoma. Lo podemos ver en distintos momentos del corpus, por ejemplo, en la novela *Duelo*:

Pronto **nos iríamos del país, a Estados Unidos**. Mis papás, después de vender nuestra casa, nos habían dejado donde mis abuelos y habían viajado a buscar casa nueva, a comprar muebles, a inscribirnos en el colegio, a preparar allá todo para la mudanza. Una mudanza temporal, insistían mis papás, sólo mientras mejoraba la situación política del país. (...) Era verano del 81. Yo estaba a punto de cumplir diez años. (p. 16-17)

Páginas más adelante, también en *Duelo*, muestra el rápido efecto de la mudanza a un país con otro idioma: “Días o semanas después de haber llegado a Estados Unidos —a un suburbio en el sur de Florida llamado Plantation—, y casi sin darnos cuenta, mis hermanos y yo empezamos a hablar sólo en inglés” (p. 22).

Tal problemática la retomará en casi todos los libros del corpus, siempre seleccionando y expandiendo. En el último, *Un hijo cualquiera*, dice:

Unos años después, en el otoño del 81, huyendo del caos político en Guatemala y la violencia del conflicto armado interno, **nos mudamos al sur de Florida**. Desde que llegamos, mis alergias sólo habían empeorado. (...) Iba al colegio todas las mañanas con uno o dos pañuelos de papel en los bolsillos del pantalón y otro hecho una bola dentro de mi puño. Cuando ese pañuelo estaba ya demasiado húmedo o demasiado usado, lo tiraba en el bote de basura y sacaba otro del bolsillo del pantalón. Yo no era sólo el niño nuevo que hablaba en un inglés espeso y acentuado, sino también el niño con la nariz roja y mucosa que siempre llevaba un pañuelo de papel en la mano. **Los demás niños me llamaban** Sneezy, por supuesto. Y Snotty. Y a veces Rudolph. Pero ningún apodo me afectaba: hacía poco que había descubierto a Linus, de *Peanuts*. (p. 18)

Por tal multiplicidad, dimensión y expansión del rizoma que construye Halfon, en los próximos apartados del capítulo nos detendremos en dos de sus grandes virtudes: líneas de fugas y retornos selectivos; los cuales, a la vez, son fundamentales para la construcción de la *novela en proceso*.

Líneas de fuga

Con respecto a las líneas de fuga, nos apoyamos también en la concepción que trabajan Deleuze y Guattari, y que Guattari (2013) define como **líneas que hacen huir**. Dice: “Huir no es para renunciar a las acciones, sino que huir es trazar una línea, varias líneas, toda una cartografía” (p. 207). Por tanto, no hay un mundo de las formas y uno del devenir, sino diferentes estados —modos— de la línea, diferentes tipos de línea, cuyo entrelazamiento construye el mapa. Por eso decimos que el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación como dimensiones, pero sobre todo líneas de fuga o desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza. En ellas nos vamos a detener, eligiendo explorar sus principales líneas; y las demás, las secundarias, las dejamos que sigan huyendo.

Dijimos: en un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, o una raíz. **En un rizoma sólo hay líneas**. Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras. La línea de fuga señala a la vez la realidad de un número de dimensiones finitas que la multiplicidad ocupa efectivamente; la imposibilidad de cualquier dimensión suplementaria sin que la multiplicidad se transforme según esa línea; la posibilidad y la necesidad de distribuir todas esas multiplicidades en un mismo plan de consistencia o de exterioridad, cualesquiera que sean sus dimensiones (Deleuze y Guattari, 1988). Dijimos, también, que una de las dimensiones más importante del rizoma de Halfon es su espacio biográfico, y que dentro de él, sus líneas principales son las de su familia, en especial la de sus abuelos. Las líneas del abuelo polaco y las líneas del abuelo libanés. Dentro del corpus hay algunas referencias a sus abuelas, pero son mínimas. Alude y desplaza. Muestra esas líneas y las deja huir. Las trabaja en *Monasterio*:

Pensando en **mi abuela materna**. Hija de padres sirios, quienes huyeron de Alepo y llegaron a América y, debido a una vida itinerante y llena de naipes —**mi bisabuelo**, decían, era un jugador empedernido que despilfarraba todo el dinero de la familia en póquer y apuestas—, sus hijos fueron naciendo en México, en Panamá, en Cuba, en Guatemala. Mi abuela solía contar que su padre sirio sólo les permitía a sus hijos besarle la mano. Nada más. Sólo besarle la

mano. Como si fuese un jeque poderoso, engarbado, enjoyado, fumando su narguile de oro. (p. 28)

Pensando en **mi abuela paterna**. Nacida en Alejandría, Egipto. Con sus padres y hermanas, zarpó de Egipto cuando tenía siete años. El barco, tras varios meses en alta mar, finalmente ancló en un puerto de Centroamérica y, **según la leyenda familiar**, mi bisabuelo creyó que estaban llegando a Panamá, donde vivía uno de sus primos lejanos. Allí se bajaron del barco. Y allí se quedaron. En Guatemala. **Por accidente**. (p. 30)

Eso es todo lo que construye en torno a las líneas de sus abuelas: toma las líneas, les da movimiento y las hace huir. No es que sus abuelas no aparezcan en otros momentos del corpus, sino que en sus otras apariciones es en función de las demás líneas.

Con sus abuelos es otro tema, otra dimensión: más profunda, de muchas más líneas y apariciones en el corpus. En la misma escena que acabamos de leer sobre sus abuelas, también habla de su abuelo libanes, que sería el tercero en constituir **sus tres partes árabes**:

Pensando en **mi abuelo paterno**. De Líbano. Él y sus siete hermanos y hermanas habían huido de Beirut a principios del siglo XX (**mi bisabuela** murió en esa huida, y quedó enterrada en algún cementerio judío de Córcega). Curiosamente, tal vez empleando una estrategia comercial de sobrevivencia, ellos decidieron que cada hermano y hermana se instalaría en una ciudad distinta: en París, en Guatemala, en el Distrito Federal mexicano, en Cali, en Lima, en La Habana, en Manhattan, en Miami. A mi abuelo libanés, tras unos años viviendo en París, le tocó rescatar de la bancarrota a su hermano en Guatemala. **Allí conoció a mi abuela**. Allí abrió una tienda en el Portal del Comercio. Allí se hizo construir un palacio. (p. 29)

Tal palacio que menciona en la última frase es el palacio que describe, y que es fundamental, en *Canción*, novela publicada cuatro libros después que *Monasterio*. Es decir que, en este ejemplo, el palacio funciona como punto de contacto entre los libros

del corpus, y nos permite mostrar la dimensión del rizoma de Halfon y la importancia de los puntos de contacto para la construcción de la *novela en proceso*.

Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. Esas líneas remiten constantemente unas a otras. Por eso nunca debe presuponerse un dualismo o una dicotomía, ni siquiera bajo la forma rudimentaria de lo bueno y lo malo. **El rizoma también incluye las diferencias.** Deleuze y Guattari (1988), dicen que “se produce una ruptura, se traza una línea de fuga, pero siempre existe el riesgo de que reaparezcan en ella organizaciones que reestratifican el conjunto, formaciones que devuelven el poder a un significante, atribuciones que reconstituyen un sujeto” (p. 15). Dijimos que el espacio biográfico que Halfon construye es punto de contacto de líneas que huyen. La de su abuelo polaco, una de las principales de su *espacio*, es una gran línea de la cual, al mismo tiempo, huyen muchas otras líneas. La emergencia de esta línea ocurre en *El boxeador polaco*, que podríamos decir que es el libro sobre su abuelo polaco; **su parte polaca**. En el capítulo anterior ya hemos mencionado dimensiones de estas líneas; aquí las ensanchamos un poco más. Destacamos, en el próximo fragmento, cómo se produce en el rizoma una ruptura —el abuelo cuenta algo callado durante demasiados años— y cómo de ahí el dispositivo rizomático, a través de su narrador personaje, desterritorializa y hace huir esas nuevas líneas, las cuales también tendrán futuras rupturas:

Pensé entonces en **la historia de mi abuelo polaco en Auschwitz. Una historia que, hasta que me la contó a mí, nadie en la familia la sabía.** Al llegar a Guatemala después de la guerra, él calló todo. Se negaba a hablar del tiempo que pasó en los distintos campos de concentración. Cuando yo era niño, por ejemplo, me decía que los cinco dígitos verdes en su antebrazo izquierdo eran su número de teléfono, y que lo tenía tatuado allí para no olvidarlo. Pero hace algunos años, no sé cómo **me atreví a preguntarle si podía hacerle una entrevista.** Para saber un poco, para enterarme, para dejar constancia, **para quizás luego contarle yo.** Y mi abuelo, con absoluta tranquilidad me dijo que sí, que con gusto. Acordamos el día y la hora y yo conseguí prestada una cámara de vídeo y

lo filmé hablando —por primera vez en casi sesenta años— de su captura en Łódź mientras jugaba dominós con unos amigos, del último día que vio a su familia, de los casi seis años que pasó en distintos campos de concentración, y del boxeador polaco que, según me dijo, le salvó la vida en Auschwitz. **Esa breve y simple historia del boxeador polaco me pareció poderosamente literaria.** (p. 189)

Este largo fragmento pertenece al cuento ya mencionado, “Discurso de Póvoa”, ubicado como cuento que cierra el libro; es decir vuelve a contar lo narrado cuentos atrás, pero de manera diferente, con otros movimientos —acción que corresponde al último apartado de este capítulo—. Entonces, tenemos la nueva línea que empieza a huir, el nieto con la historia de su abuelo por contar. Con todo este *material* en sus manos el narrador personaje se pregunta y explora:

¿Cómo contar esa realidad? ¿Desde qué punto de vista? ¿Desde qué momento? Intenté de muchas maneras y empleando varias técnicas narrativas hasta que finalmente, años después de llevar esa historia conmigo, **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. (p. 190)

Halfon parece entender que se mueve en un rizoma, sabe que puede romperlo y volverlo a rearmar para seguir huyendo. Ya hemos mencionado hacia donde se fuga el cuento, pero aquí defendemos la repetición selectiva y volvemos a mostrar la ruptura:

Una mañana, abrí el suplemento dominical de un periódico guatemalteco y, antes de poder tomar el primer sorbo de café, vi a mi abuelo fotografiado en su salita de cuero color manteca, mostrando esos cinco dígitos verdes y pálidos y **diciendo, en una entrevista, que se salvó en Auschwitz debido a —tuve que leerlo dos veces— sus habilidades como carpintero.** (p.191)

Algo más sobre la línea de su abuelo polaco. En *Monasterio*, el libro siguiente al *Boxeador*, que es un libro que construye desde la digresión, narra la muerte de su abuelo. En realidad, narra el encuentro de Eduardo Halfon con su abuelo polaco ya muerto. Ocurre en el capítulo tres, y dice cosas como esta: **“El cuerpo de mi abuelo era un bulto sobre la cama. Yo podía verlo desde el umbral, rígido, boca arriba, pequeño, tapado de pies a cabeza con su propio edredón cuadriculado. Había muerto esa madrugada de sábado, mientras dormían”** (p. 69). La escena toma varias páginas del libro, las cuales son todas de utilidad para la exploración; elegimos mostrar algunas:

Mi abuela estaba sentada en la otra orilla de la cama. Me pareció mucho más encorvada. Miraba hacia abajo. Sostenía una bolsa de hielos sobre su rodilla izquierda. (...) **Leibele**, balbuceó, buscando mi mano en el aire. **Así llamaba ella a mi abuelo, Leibele, que es León, en yídish**. Me agaché y le di un beso y la abracé y mi abuela entonces se quedó con mi mano entre las suyas, sujetándola fuerte, aferrándose a ella como si fuera una boya en el mar. (p. 70)

Continúa la escena, aparece un rabino demasiado molesto e irrespetuoso y también amigos del abuelo que fueron para despedirlo; pero el narrador personaje está en otro lado, se fuga y vuelve hacia lo dicho tantas veces a lo largo del corpus:

(...) y yo me puse a repasar con la mirada el dormitorio de mis abuelos. Allí, junto a su cama, seguía colgada **la única foto que mi abuelo logro conservar de su familia en Polonia**, en Łódź, muertos todos en guetos o campos de concentración: sus hermanas Raquel (Ula) y Raizel (Rushka), su hermano menor Salomón (Zalman), sus padres Samuel (sastre) y Masha (lavandera). Pensé en la última vez que le había dicho a mi abuelo que quería viajar a Polonia, a Łódź, y en su reacción casi violenta, **y para qué quiere usted ir a Polonia, me dijo, y no debe usted ir a Polonia, me dijo, pero luego me anotó en un pequeño papel amarillo su dirección exacta en Łódź: planta baja del edificio en la esquina de las calles Zeromskiego y Persego Maja, cerca del parque Poniatowski.** (p. 80)

Forzamos el punto de contacto de las líneas de los abuelos, y vamos a mostrar la escena en que narra la muerte de su abuelo libanés, la cual la cuenta en distintos libros como

veremos en el próximo apartado, pero acá elegimos la de *Canción*, al que consideramos el libro sobre su abuelo libanes: “Yo estaba lejos, apenas empezando la universidad en Carolina del Norte, **cuando murió mi abuelo**” (p. 82). Dicho eso, se toma su tiempo y narra la escena del aviso:

Me llamo mi papá a la universidad para decirme que mi abuelo había muerto de un infarto (llevaba varios días en el hospital, pero años con problemas cardíacos), que lo enterrarían a la mañana siguiente en el cementerio judío de Guatemala. (...) Pero que no viajara a Guatemala, me dijo al recuperar el habla, que no llegaría a tiempo para el entierro, y que mejor si me concentraba en mis exámenes. (...) Luego, tras un silencio breve pero incómodo, me dijo que con sus hermanas habían empezado el proceso de vaciar todo, y que en una de las estanterías del estudio encontraron una pequeña caja que él me había dejado. Una vieja caja de zapatos, me dijo, con algo adentro. ¿Quiere que la abra? (p. 82)

Esta escena también es una larga escena con importancia para el ensayo. Seleccionamos y elegimos mostrar dónde acontece en el corpus la herencia del abuelo libanes al narrador personaje:

(...) Mi papá abrió la caja y me dijo que mi abuelo me había dejado algunas cosas: un pesado sello de presión que grababa en papel **el relieve de su nombre, que también es el relieve de mi nombre**; unas pequeñas cartulinas celestes, como tarjetas de negocios, con su nombre grabado en letras grises; un último rimerero de papel fino, tamaño carta, con su nombre impreso en la esquina superior izquierda. (...) Mi abuelo, pensé, me había dejado esas cosas porque yo era el único que podía usarlas, porque yo era el único otro Eduardo Halfon. **Mi herencia, literalmente, textualmente, era mi nombre.** (p. 84)

También, estas dos grandes líneas de sus abuelos —abuelo polaco, abuelo libanes— en algunos momentos del corpus se tocan y huyen juntas. En *Duelo*, por ejemplo, mientras Eduardo Halfon cuenta sobre Estados Unidos y cuando la familia iba de visita desde Guatemala:

Estaba sentado entre mis dos abuelos, el polaco y el libanés, muerto de hambre. Ellos habían viajado desde Guatemala para pasar con nosotros las fiestas judías. Era el final de la tarde y la sinagoga de Plantation estaba llena. Kol Ami se llamaba la sinagoga: la voz de mi pueblo en hebreo. Hacía calor. Yo tenía trece años y me faltaba sólo un par de horas para terminar mi primer ayuno completo de Yom Kipur, el día de la expiación, del perdón, del arrepentimiento, cuando los judíos ayunan veinticinco horas, de ocaso a ocaso. Nada de comida. Nada de agua. (...) Más que el hambre, recuerdo la sed. Y recuerdo el mal olor de algunos ancianos. (p. 33)

Ya lo hemos dicho, pero es importante volverlo a mencionar: estamos hechos de líneas. Y no nos referimos únicamente a líneas de escritura, las líneas de escritura se conjugan con otras líneas: líneas de vida, líneas de suerte o mala suerte, líneas que crean la variación de la propia línea de escritura, líneas que están *entre las líneas* (Deleuze y Guattari, 1988). Halfon también piensa en líneas, entre líneas; en *El boxeador polaco*, dice: “Pensé **que las líneas de mi vida** habían sido trazadas para bifurcarse todas en ese momento, allí, en ese mismo punto, en ese mismo segundo...” (p. 185).

Con todo esto, podemos pensar a cada libro del corpus como grandes líneas de segmentariedad —líneas de escritura— y que dentro de ellos surgen líneas de fuga que producen rupturas, desterritorializaciones y nuevos puntos de contactos dentro del rizoma. Es decir, que las líneas que huyen en cada libro, encuentran puntos de contactos en los otros libros, para desde ahí, volver a huir. No queremos decir infinito, pero hay algo del dispositivo rizomático, o de la fuga, que tiende hacia allí. Por eso, la importancia radical del movimiento dentro del corpus, del rizoma y de la exploración en el ensayo. Y la importancia del fragmento, que se convierte en un modo de comunicar la discontinuidad. Párrafos atrás hablamos del libro central de la línea de su abuelo polaco, en donde de alguna manera muestra la dimensión de la historia de vida de su abuelo; en todos los otros libros del corpus hay, al menos, una mínima referencia respecto a ese abuelo, tanto como eje de algún relato, o como simple mención para dar pie al movimiento. Es decir, un punto de contacto de las líneas para que se siga huyendo. Por ejemplo, para mencionar algún contacto, en *Signor Hoffman*, utiliza al abuelo polaco para *justificar* su viaje a Italia: “**Me dijeron que querían que fuese a hablar de mi libro, de mi abuelo polaco, de su paso por Auschwitz.** Y no me dijeron más. Yo

acepté la invitación, en resumen, porque fui demasiado cobarde para decirles que no” (p. 24). Otra vez, alude y desplaza; se fuga.

Una digresión, otra línea más. Escribir libros contruidos de esta manera es toda una apuesta, sobretodo porque viene a hacer peso opuesto a las lecturas que buscan ser totalitarias, de sentido completo, cerradas. Podemos pensar que la lectura de estos libros construye lectores rizomáticos; o lectores, al menos, que no esperan que la historia termine cuando se termina el libro. Y esto Halfon lo sabe, es hacía donde apunta. Como ya dijimos, dentro de sus libros, habla de sus libros y de su literatura. Todo gran libro habla de él mismo dentro del libro. Halfon habla a través de la voz de su narrador personaje, o incluso desde otras voces. Hay una típica escena del universo Halfon que sirve para pensar esto. Ocurre hacia el final de *Canción*, cuando al narrador personaje ya se le fue de las manos su participación en el congreso de escritores libaneses, y mientras él expone, los otros participantes hablan sobre él. Entre todas las voces, aparece una, que, desde acá, la pensamos como la voz de una lectora que él construye:

Una académica literaria ya mayor brincó a defenderme, más o menos, diciéndole al periodista que **lo mismo hacía Halfon cuando escribía, que todas sus historias parecían extraviarse y no llegar a ninguna parte**. Yo no dije nada, aunque pude haber dicho esto: el fotógrafo Cartier-Bresson, para determinar el valor artístico de una de sus imágenes, siempre la volteaba de cabeza y la miraba al revés. (p. 116)

Típica escena del universo que construye Halfon porque siempre que el narrador personaje se encuentra en aprietos, lo resuelve con una ruptura y una nueva línea que huye. Como ocurre en el cuento ya mencionado, “Lejano”, del *Boxeador*:

¿Usted no escribe poemas?, me preguntó y, machacando mi cigarro, le dije que nunca, y luego le iba a decir que no me sentía un poeta, pues un poeta, en mi opinión, tiene que sentirse así, nacer así, **en cambio un narrador** puede ir formándose poco a poco, pero no logré decirle nada. (p. 24)

O también en el cuento “Twaineando” del *Boxeador*; cuando lo invitan a formar parte de un coloquio sobre la obra de Mark Twain, en la universidad de Carolina del

Norte dónde él estudió ingeniería, y dice: **“Cada cual tira para su propia disciplina. Incluyéndome”** (p. 58). O como dice en “La pirueta”, también en el *Boxeador*, mientras viaja por Belgrado en busca de su amigo, el músico gitano —el de los tres grandes talentos—, que solo lo contacta por postales: **“La única manera de contar una historia es tartamudeándola con elocuencia”** (p. 149).

Retorno selectivo

Como última virtud —línea y dimensión— del rizoma que construye Halfon nos interesa detenernos en su retorno selectivo. Retorno selectivo porque utilizamos una lectura de otra lectura: la que hace Deleuze de Nietzsche. Y en su lectura se detiene en el concepto de Eterno Retorno. Deleuze (2019), dice: “El secreto de Nietzsche *es que el eterno Retorno es selectivo*” (p. 35). En ese punto del concepto nos apoyamos ya que es donde hace contacto nuestro ensayo con el concepto nietzscheano, porque “es un **retorno selectivo**, comparado con una rueda, donde el movimiento está dotado de un poder centrífugo que expulsa todo lo negativo. Es repetición; repetición que selecciona, la repetición que salva. Repetición liberadora y seleccionadora” (p. 35). Tal movimiento es el que realiza Halfon durante todo el corpus: repite, selecciona y expulsa todo lo negativo. El cual, junto con las líneas de fuga, consideramos esencial para la construcción de la *novela en proceso*.

Si hablamos de retorno selectivo dentro del corpus hay uno que es el más representativo porque está en la superficie, con intenciones de ser visto. Tiene que ver con Tamara, la chica israelí que Eduardo Halfon conoce en un bar escoses de Antigua Guatemala, y que lo narra en el cuento “Fumata Blanca” que aparece en *El boxeador polaco*. Eduardo Halfon está en el bar escoses, que no es escoses, pide su cerveza y emerge Tamara en el cuento, y en el corpus:

Encendí un cigarro y ella, sentada en un banquito a mi derecha, me preguntó en inglés si le podía regalar uno. Adiviné por su acento que era israelí. (...) Vivo en la capital, **le dije en español para demostrarle que no era estadounidense** y me confesó perpleja que jamás se imaginó que hubiesen judíos guatemaltecos. **Ya no soy judío, le sonreí, me jubilé.** (p.45)

Hacen *match* y continua la charla; Tamara está viajando por Latinoamérica con una amiga, Yael, que también está en el bar, se preguntan y se responden: “**Halfon es libanés**, dije, pero mi apellido materno, **Tenenbaum, es polaco**, de Łódź” (p. 46). Surgen sus problemáticas selectivas: “**No creo en Dios**, le dije despertándola de su trance, pero sí hablo con él todos los días. Se puso seria. **¿No te consideras judío y tampoco crees en Dios?**, preguntó en tono de reproche” (p. 48). Eduardo Halfon se va del bar con la promesa de encontrarse el próximo día; promesa que no cumple. Y el

cuento termina sin más que ese encuentro y Tamara no vuelve a aparecer en todo el libro.

Luego, en *Monasterio*, el libro que le sigue cronológicamente a *El boxeador polaco*, Eduardo Halfon y su hermano están esperando el equipaje en el aeropuerto de Tel Aviv y hace intercambios de mirada con una aeromoza:

Supé que **Tamara** finalmente me había reconocido (...) Me preguntó en inglés cuánto tiempo estaría en Israel, y le balbuceé que unos días, que pocos días, sólo para la boda de mi hermana menor, y sí, una boda ortodoxa, y sí, en Jerusalén, y sí, en el hotel Kadima. (...) Luego sacó un pedacito de papel y escribió su número de teléfono y me dijo que por favor la llamara, que vivía muy cerca del hotel, que podía pasar a buscarme y llevarme a conocer algunos sitios. ¿De acuerdo, Eduardo? (...) Le dije que esta vez sí, que contara conmigo. (p. 20)

Eso ocurre al inicio de la novela y la historia continua. Tamara, a lo largo del libro, va tomando una importancia cada vez mayor para la historia. En el capítulo dos, ocurre el acontecimiento principal del retorno selectivo del rizoma de Halfon, y es que este capítulo tiene una gran parte del mismo texto del cuento “Fumata Blanca”, de *El boxeador polaco*. Literal, mismo texto. Copiado y pegado. Hasta la página sesenta y dos (p. 62) de *Monasterio* son exactamente las mismas palabras. Sólo cambia un punto y seguido por un punto y aparte en la página cincuenta y nueve (p. 59), y en la página sesenta y uno (p. 61) cambia un punto y aparte por un asterisco. Y aquí lo interesante, porque repite y selecciona —operación principal del eterno retorno—, para luego expandir. El capítulo dos sigue, expande la vieja historia del bar y la lleva al presente de la novela, en Israel. Y aquí mostramos, como esa selección expulsa lo que no le *sirve* para esta historia:

Tras un silencio **le pregunté por su amiga, Yael**. ¿Qué amiga Yael? Tu amiga, le dije, Yael, le dije, la que estaba viajando contigo cuando te conocí. No sé de quién hablas, Eduardo. Cuando te conocí yo recién había terminado mi servicio militar y estaba viajando por Centroamérica, dijo. **Sola, dijo**. (p.92)

Ejemplo que también nos sirve para nutrir la idea de que el rizoma incluye las diferencias y que puede deshacer, o desdecir, lo ya construido para provocar una ruptura y desde ahí construir algo nuevo.

Otro retorno selectivo a través de un personaje ocurre con Aiko, la chica japonesa que aparece primero en un cuento del libro *Signor Hoffman*, y luego, libros más adelante, como uno de los personajes principales en la novela *Canción*. Misma operación que con Tamara. De alguna manera, Tamara y Aiko son puntos de contacto por la forma en que Halfon trabaja el retorno selectivo dentro de su rizoma. Así es la primera aparición de Aiko en el corpus, en el cuento “Signor Hoffman”, el que le da título al libro:

(...) recordando que hacía poco, de viaje en Hiroshima, una chica japonesa llamada **Aiko** me había llevado a visitar la escuela primaria Fukuromachi, ubicada a menos de medio kilómetro del punto exacto donde el 6 de agosto del 45, a las ocho y cuarto de la mañana, cayó una bomba atómica. (...) Aiko, cuyo propio abuelo había sobrevivido a la bomba. (p. 17)

Esa es toda la aparición de Aiko en el libro y tal escena que ahí cuenta, la retomará, seleccionará y expandirá en *Canción*. En la novela, ella aparece en la primera página junto al comité que lo va a buscar al aeropuerto de Tokio:

Uno de los profesores japoneses, evidentemente el jerarca, fue el primero en saludarme en árabe (...). **Una chica** que supuse la asistente del jerarca o una estudiante de posgrado, llevaba puesta una mascarilla blanca y unas sandalias tan delicadas que parecía estar descalza; no paraba de inclinar la cabeza hacía mí en silencio. (p. 9)

Esa chica, leyendo el corpus en serie, entendemos que es Aiko, pero no le da nombre hasta el capítulo cuatro. Es necesario remarcar que esta escena mencionada *ocurre* —en la cronología de la historia contada— antes de la escena del cuento de *Signor Hoffman*, libro publicado varios años antes que *Canción*; remarcar, porque esta operación de retorno y expansión, es fundamental para la construcción de su rizoma y de la *novela en proceso*. Entonces, en el capítulo cuatro de *Canción*, dice:

Se llamaba Aiko. (...) Lo de ser nieto de un libanés que no es libanés, añadió. Shakrun, le dije. Shukran, querrás decir, me corrigió y yo sólo ajuste un poco mi disfraz y ella quizás se dio cuenta porque de inmediato se lanzó a explicarme algo sobre la identidad de los libaneses. Yo sólo podía ver sus labios que apenas movía al hablar. No más de treinta, pensé. No más de veinte, pensé. No tengo ni idea, pensé ya resignado. Todo en ella se contradecía. (p. 99)

Y otro retorno, dentro de un retorno —el punto de contacto de Aiko y Eduardo Halfon son sus abuelos—:

Mi abuelo murió el año que yo ingresé a la universidad, le dije, y nunca tuve ni la madurez ni la curiosidad de hablar con él de su infancia en Beirut, del viaje de salida que hizo con sus hermanos, de su estadía en París, de su eventual llegada a Guatemala. (p. 101)

Retornos selectivos de líneas que se acercan, tienen contacto y luego se fugan: “Iba a decirle que entendía bien el silencio de un abuelo sobreviviente, que entendía bien las marcas que ellos luego llevan en la piel durante el resto de su vida” (p. 109).

Deleuze (2019), en *Nietzsche*, dice que la pregunta ante todo es: “Lo que quieres hacer, ¿es de tal modo que lo quieras hacer innumerables veces?, ese es el peso pesado más grande” (p. 84). Esta pregunta nos lleva a pensar necesariamente en sus abuelos, en sus líneas, que son otros de los grandes retornos selectivos del corpus. El tatuaje del abuelo polaco, por ejemplo, lo vemos aparecer en casi todos los libros del corpus. Es con lo que abre el cuento del boxeador y es el *objeto* de anclaje que va a utilizar como referencia a esa línea en muchas situaciones del corpus. Como ocurre en *Monasterio* cuando narra lo mostrado anteriormente sobre el encuentro con su abuelo muerto; repite, selecciona y se fuga:

Pensé en el número tatuado en el antebrazo de mi abuelo, 69752, número verde y gastado que de niños nos decía que era su número de teléfono, y sonreía, y que lo tenía tatuado allí para no olvidarlo. Y pensé en Rena Kornreich, otra polaca sobreviviente de Auschwitz que, años después, según cuenta ella misma, se quitó quirúrgicamente su número, 1716, pero en vez de tirarlo, guardó ese pedacito de

piel en un frasco con formaldehído. Y pensé en Primo Levi, en el número tatuado en su antebrazo, 174517, y en cómo, mientras mi abuelo evitaba su número, y lo escondía, y hacía bromas con él para no reconocerlo, y mientras la señora Kornreich se arrancaba el suyo, Primo Levi dejó órdenes de que su número quedara inscripto en su tumba. (p. 81)

O también, para mostrar otro ejemplo, más adelante en *Monasterio*, en el capítulo que habla sobre su viaje a Polonia, dice:

Por eso había viajado a Polonia, para ir a Auschwitz, para ver la mazmorra en el sótano del Bloque Once donde había estado preso mi abuelo. Y no sé por qué no me decidía a ir. **¿Miedo a Auschwitz?** ¿Miedo a la palabra Auschwitz? ¿Miedo a viajar en tren a Auschwitz? ¿Miedo a volverme parte de las hordas del turismo que van a Auschwitz? (p. 106)

Parece que, en estos constantes retornos a la historia del abuelo polaco, Eduardo Halfon, va seleccionando y construyendo su *lugar* en la historia. Lo hace de distintas maneras. Una de ellas es a través del objeto papel amarillo —otro retorno selectivo dentro de la línea— en dónde el abuelo le escribe su vieja dirección polaca:

Recibí ese papel amarillo de su mano trémula y lo doblé en dos y supe de inmediato que **mi abuelo me había dado mucho más que un pequeño y arrugado papel amarillo.** Era un mandato. Una orden. Un dictamen. Un itinerario. Una guía de viaje. Unas coordenadas en el **oculto y accidentado mapa familiar.** Era, en fin, una plegaria. Su última plegaria. Allí, en ese doblado papel amarillo, en esos últimos garabatos de su puño y letra que yo ahora aferraba como un talismán, **estaban los ejes de la historia de mi abuelo, una historia que, de algún modo, también era la mía.** Al final, **nuestra historia es nuestro único patrimonio.** (p. 108-109)

Repetimos: lo que quieres hacer, ¿es de tal modo que lo quieras hacer innumerables veces? Sí, parece responder Halfon, y no solo vuelve innumerables veces a su abuelo polaco sino también, como dijimos, a su abuelo libanes. Mostramos en el apartado de líneas de fuga como en *Monasterio* trabaja sobre sus tres partes árabes. En *Duelo*, dos

libros más adelante que *Monasterio*, vuelve sobre esa línea; repite, selecciona y expande:

Mi abuelo había salido de Beirut en 1919, cuando tenía dieciséis años, con su madre y sus hermanos. Sabía que había volado primero por Córcega, donde su madre murió y quedó sepultada; por Francia, donde todos los hermanos se subieron a un barco de vapor, rumbo a América; por Nueva York, donde un oficial de migración haragán o quizás caprichoso decidió cortar a la mitad nuestro apellido, y también donde mi abuelo trabajó durante varios años en Brooklyn; por Haití, donde vivía uno de sus primos; y por México, donde otro de sus primos era el proveedor de armas de Pancho Villa. Sabía que al llegar a Guatemala había volado encima de Portal del Comercio y abierto ahí un almacén de telas importadas llamado El Paje. Sabía que, en los años sesenta, tras estar secuestrado por guerrilleros durante treinta y cinco días, mi abuelo había regresado a su casa volando. Y sabía que una tarde, al final de la avenida Petapa, a mi abuelo lo había atropellado un tren, lanzándolo al aire. (p. 15-16)

Vemos como nuevamente menciona el secuestro de su abuelo, lo que será el tema de la novela *Canción*, dos libros más adelante que este mencionado. Claramente el retorno selectivo es una operación fundamental para la *novela en proceso*, ya que además funciona como anticipo de futuras expansiones.

Un retorno más del abuelo polaco. Mencionamos la importancia de la historia del boxeador polaco para todo el corpus de exploración. En *Biblioteca bizarra*, su libro híbrido de ensayos, publicado cuatro libros más adelante que *El boxeador polaco*, vuelve a la escena en donde su abuelo, mientras toman whisky, le cuenta sobre su paso por la guerra; repite, selecciona y expande:

Llovía una tarde, y bebíamos whisky con mi **abuelo polaco**. Me dijo que una noche, en Łódź, en el 39, había visto a un grupo de soldados alemanes quemando libros. No recuerdo jamás a mi abuelo leyendo un libro. Creo que no tenía ningún libro, salvo un siddur, claro, libro de rezos judíos. Acaso no le importaban los libros. Pero aquella tarde lluviosa, bebiendo whisky y contándome de los soldados alemanes que quemaban libros en una calle oscura

de Łódź, él estaba conmovido, o al menos parecía conmovido. Quizás por el whisky. O quizás por la imagen tenebrosa y encendida de las llamas en la noche polaca. (p. 22)

Un retorno selectivo más del abuelo libanes que ocurre también en *Biblioteca bizarra*, en donde sigue seleccionando y expandiendo, tanto quitando como agregando, la historia de vida de su abuelo:

Mi abuelo libanés era un hombre indestructible. Huyó de Beirut —aún me gusta imaginármelo atravesando el desierto a pie— con su madre y siete hermanos y hermanas. Ya en Guatemala, sobrevivió al impacto de un tren. Uno de sus cuñados —y no me es difícil cavilar que él también— fue uno de los proveedores de armas de Pancho Villa. En los años sesenta, tras estar **secuestrado por guerrilleros** durante treinta y cinco días, mi abuelo regresó caminando a su casa de la avenida Reforma. (p. 75)

En *Canción* —libro posterior a *Biblioteca bizarra*— retoma nuevamente la línea de su abuelo libanés para seleccionar, modificar, expandir y fugarse. Es un fragmento extenso, pero necesario para dar cuenta de la dimensión que ocupa la operación del retorno selectivo:

Mi abuelo había salido huyendo de Beirut en 1917, cuando tenía apenas dieciséis años, con su madre y sus hermanos, en plena gran hambruna del Monte Líbano. Vivió un tiempo en Nueva York, en Haití, en Perú, en México, antes de tomar barco de regreso a Europa y llegar a París, donde estableció un pequeño negocio, en sociedad con un judío francés, para comprar y vender telas a sus hermanos repartidos por varios países de América (uno de sus hermanos abrió una pequeña tienda de telas en el Portal del Comercio de Guatemala; **mi abuelo llegaría en 1930 para ayudarlo, conocería a mi abuela y terminaría quedándose**). Société Halfon Gabai, se llamaba el negocio en París. Hasta hace pocos años, de hecho, según la leyenda familiar, ahí seguía el rótulo: Société Halfon Gabai. Y también así, Société Halfon Gabai, decía el anuncio que finalmente encontré en la parte inferior de una página del periódico titulada Annonces Legales, tras semanas buscando con la ayuda de un bibliotecario ya mayor y muy amable

llamado Monsieur Patellier. Sentados ante una mesita del salón L, y viendo a través de un inmenso ventanal, leímos juntos que, debajo del nombre de mi abuelo y su fecha de nacimiento, decía, en diminutas letras cursivas: De nationalité syrienne. Y es que mi abuelo, a pesar de que se llamaba a sí mismo libanés, era legalmente sirio, pues Líbano, como país, no se estableció hasta después de que él y sus hermanos salieran de Beirut. Y listo. Le agradecí, me despedí de él y me marché satisfecho con haber sostenido en las manos ese papel del pasado (como si fuera necesario encontrar y tocar la evidencia de esta historia). (p. 48-49)

Hacia los últimos libros incluidos en el corpus, Halfon —y Eduardo Halfon— está deviniendo en padre, y ese futuro hijo empieza a formar parte del nuevo movimiento y línea de su espacio biográfico. Es decir, materia prima de su escritura. El artículo “Halfon, boy”, de *Biblioteca bizarra*, es una carta al hijo, al futuro hijo; lo que lo convierte en punto de contacto con *Saturno*, da otra dimensión al rizoma y lo expande. Le dice cosas como esta: “Me convertí en tu padre, Leo, **como todo lo demás importante en mi vida: por accidente**”. Lo mismo que dice de cómo devino en lector y escritor —en *Un hijo cualquiera*: “**Nunca fui lector**. Nunca me gustaron los libros. (...) Recién había descubierto la literatura, **por accidente**. (...) Empecé a leer. **Me convertí en lector**. (...) escribir fue la consecuencia de haber leído demasiados libros, de haberme llenado. **Fue el derrame**”—. Hablamos mucho de la importancia de las líneas de sus abuelos para su rizoma, y aquí en este artículo se lo hace saber a su hijo en la carta; lo que convierte a las líneas en punto de contacto, y a la vez en retorno selectivo. Le cuenta, en la carta a su hijo, como le eligieron el nombre:

Estábamos con tu madre en el hospital en Nebraska, sentados en la salita de espera justo después de haberte visto por primera vez en el ultrasonido. Noventa y nueve por ciento, me había contestado la enfermera al preguntarle qué tan segura estaba de que fueses niño. (...) Después de la cita, tu madre de pronto me dijo qué lástima que mi **abuelo polaco** se había llamado León porque a ella le gustaba ese nombre, y ninguno de los dos quería nombrarte como alguien más de la familia. Yo, sin pensarlo, le respondí que a mí también me gustaba, pero no León, sino **Leo**. Y eso fue todo. Te vimos por primera vez esa tarde en el

hospital, tan pequeño y borroso en una pantalla negra, y luego entre los dos pronunciamos tu nombre. (p. 49)

Vemos, a la vez, en esta escena, cómo se expande la dimensión de su espacio biográfico con el nacimiento de su hijo.

Otro retorno selectivo que interesa mostrar es el que ocurre en torno a la *casi* muerte de su padre, ahogado en el mar. La primera aparición es en el artículo “Memoria infantil”, de *Biblioteca bizarra*:

Mi papá murió ahogado en el mar. Entró nadando y la marea lo abrazó fuerte y no lo dejó salir y mi papá murió ahogado en el mar. Recuerdo que me lo contó. Mis pies de niño metidos en las tibias olas del pacífico. Mi mano anclada a la enorme mano de mi papá. Que había muerto de niño, me dijo hacia abajo. Que había muerto a mi misma edad, me dijo hacia abajo. Que un soldado norteamericano, me dijo, había entrado al mar y sacado su pequeño cuerpo ya inerte y entonces, sobre la arena negra del Pacífico, le había devuelto la vida. Mi papá no dijo más. Cerca de nosotros, un viejo indígena pescaba con un hilo invisible, metido hasta la cintura en ese mar eterno, celeste, cruel. Lo recuerdo allí, perfectamente equilibrado, su torso moreno, lanzando y jalando un hilo invisible. Hoy, mi papá afirma que ese día no había ningún pescador indígena. Pero yo lo recuerdo, o quiero recordarlo, o fabrico ese recuerdo para también equilibrar algo más. Acaso la historia. Acaso la efímera y profunda desolación de un niño huérfano. (p. 70)

Tal escena que ensaya en el artículo, es la que narra en el último cuento, “La marea”, de *Un hijo cualquiera* —cuento que funciona como condición de posibilidad de su vida, de la obra, de su rizoma, y ahora, de este ensayo—: “**Yo me ahogué en este mar**, dijo mi padre” (p.137). Y cuenta la misma escena recién mostrada, la cual retoma, selecciona y expande en torno a esa posible muerte: “Preguntarle quién hubiera sido entonces mi padre si él hubiese muerto aquella tarde en el mar. **Quería preguntarle a mi padre quién sería yo sin mi padre**” (p. 139).

Último retorno, menor pero igual de interesante. Está relacionado con un auto que le presta un amigo y el cual aparece en distintos libros del corpus, y en cada aparición es un objeto de anclaje a Guatemala. La primera aparición es en *Monasterio*, con el cual parte hacia el lago donde está el chalet que era de su abuelo: “en el viejo **Saab color zafiro** que me solía prestar un amigo” (p. 66). Luego, en *Signor Hoffman*: “(...) un viejo Saab color zafiro” (p. 41). Cuentos más adelante lo retoma y expande:

(...) un viejo Saab color zafiro que me solía prestar un amigo para hacer viajes al interior del país. (...) Al nomás llegar, abrí la puerta y entré y me apuré a insertar la llave y arrancar el motor. Me quedé quieto, medio empapado y también medio sudado, nada más oyendo el repentino chubasco contra la carrocería, y los truenos en la lejanía de la selva petenera, y el chirrido metálico y **agobiante de una batería muerta**. (p. 81)

Las últimas apariciones del auto en el corpus ocurren en *Un hijo cualquiera*: “Y ahí estaba, huyendo de algo en un Saab color zafiro...” (p. 59). Y la última: “Pasamos el predio donde yo había estacionado el viejo Saab color zafiro” (p. 65).

Reflexiones finales

Se ha dicho en el comienzo que una de las intenciones del ensayo era poner en valor el proceso en sí mismo como horizonte de la exploración, sin pretensiones de encontrar alguna verdad o algún resultado o brindar respuestas, más que transformar las preguntas e inquietudes en nuevas preguntas para futuras exploraciones. Porque, como dice Martín Cerda (como se citó en Buljevic, 2022), el ensayista parte de una forma para vivenciarla, interiorizarla, *sentirla* e interrogarla, pero su trabajo no para nunca ahí, sino, al contrario, se prolonga cada vez que la lectura de un libro, la contemplación de una obra artística o la reflexión sobre una idea ajena se convierten, a su vez, “en el punto de partida de su propio discurso, en la ocasión que motiva a cada ensayo y, por ende, en el comienzo (siempre reiterado, repetido, perpetuo) de la búsqueda de su propia forma” (p. 224).

Creo, entonces, que es el momento de preguntarnos: ¿Se puede decir algo concreto acerca del modo en que Eduardo Halfon construye su *novela en proceso*? A lo largo de estas páginas hemos mostrado algunas constantes temáticas, enunciativas y estructurales en los textos del corpus explorado que permiten dar cuenta de ello.

Hemos dicho que la obra de Eduardo Halfon es parte de un nuevo contexto de producción y circulación de diversos tipos de textos ficcionales que ponen en tensión la dicotomía realidad-ficción. Hemos mostrado distintos conceptos que intentan definir a tal contexto, y de los cuales la obra de Halfon tiene un poco de cada uno: literaturas del yo, autoficción, literaturas postautónomas.

Dijimos que su literatura es postautónoma porque el concepto de postautonomía incluye varios procesos conectados que se siguen, o se producen, uno al otro y que son claves para pensar la literatura en la actualidad: no hay un corte total con lo anterior, el pasado está presente en el presente y persiste junto con los cambios. Además, el movimiento central de la postautonomía es el éxodo, el atravesar fronteras, un movimiento que pone en la literatura otra cosa, que hace de la literatura otra cosa. Dijimos, también, que a su obra le cabe el concepto de autoficción por la decisión de darle a su narrador personaje su nombre y apellido, junto con parte de su historia, biografía y experiencias. Le da los hechos desde los que parte la ficción. Tal decisión le permite a su obra habitar este subgénero híbrido o intermedio que comparte

características de la autobiografía y de la novela. Y hemos mostrado cómo su obra es parte de las literaturas del yo, principalmente, por la diversidad de voces y perspectivas dentro de los textos, lo que es una característica común a todas las escrituras del yo del siglo XXI; junto con el fragmento, que como dijimos, se convierte en un modo de comunicar la discontinuidad.

Nos hemos detenido en el ensayo a indagar, desde conceptos del campo de la comunicación, los elementos principales para la construcción de la *novela en proceso*. Hemos caracterizado al rizoma que construye Halfon, junto con dos de sus virtudes principales como las líneas de fuga y los retornos selectivos. Tal rizoma lo consideramos fundamental para la construcción de su obra en proceso ya que para lograr lo múltiple y diverso se necesita un método que lo logre efectivamente; ese método es el rizoma y el dispositivo que construye en torno a él.

También hemos ubicado a la obra de Halfon dentro de las concepciones contemporáneas de las identidades, apoyándonos en un enfoque deconstructivo que critica la noción de una identidad integral, originaria y unificada. Una identidad pensada como construcción, como proceso nunca terminado, y en el cual conviven las diferencias. Hemos intentado mostrar esta concepción con diversos ejemplos del corpus. Junto a esto, nos detuvimos en el concepto de espacio biográfico por su posibilidad de incluir múltiples relatos, en mayor o menor medida autobiográficos, que intervienen en la construcción, y también por la presentación “biográfica” de todo tipo de texto; tal espacio, creemos, es una de las grandes apuestas de Halfon.

Con todos estos puntos, que hemos recorrido a lo largo de las páginas, se ha tratado de mostrar la dimensión del territorio que la obra de Halfon está construyendo como gesto de apropiación subjetiva del espacio. Por eso hemos remarcado constantemente la condición de *proceso* de su obra, a la que hemos decidido llamar *novela en proceso*. Por tal motivo se ha tratado de dar cuenta, a lo largo del ensayo, de algo concreto que sucede en el universo de Halfon: mientras más escribe, más retorna a cosas ya dichas para contradecirlas o expandirlas, es decir más reescribe y por tanto más se fuga.

No quiero dejar de mencionar la importancia que le hemos dado al movimiento dentro del ensayo. Se ha hablado, y mostrado, de la gran cantidad de movimiento que hay dentro del corpus. Dijimos, al mismo tiempo, que Eduardo Halfon es un nómada

contemporáneo. Podemos pensar, entonces, que las vidas nómadas son testimonio de la capacidad humana de adaptarse a los rigores del entorno. En lugar de resistir a los cambios ambientales, culturales, sociales, los nómadas adoptan la movilidad como una herramienta fundamental para su subsistencia. Los nómadas dejan huellas tangibles, concretas, rastros del paso a través de diversos lugares. Estas marcas cuentan historias de resistencia, adaptación, retorno y fuga. Son la evidencia de nuestra capacidad creativa, y comunicativa, para persistir en el desplazamiento continuo.

Anexo

En los próximos apartados se incluyen breves comentarios sobre mis aproximaciones de lectura a cada libro que forma parte del corpus de exploración. Tales comentarios y lecturas tienen un horizonte específico, y es que son lecturas orientadas por las líneas teóricas que intenté articular en el ensayo y que otorgaron el marco que me permitió construir y abordar críticamente el objeto de la exploración.

Saturno

Libro que es una carta al padre. Estructura de orden rizomático, funcionando por puntos de contactos. El narrador está deviniendo en escritor —en los otros libros del corpus ya lo está siendo—, y sus puntos de contacto son todos los escritores y escritoras suicidas. Trabaja por listas. A la vez, al interior de esos puntos de contacto, hay otra dimensión de puntos de contactos que es entre las formas de suicidio: envenenados, ahorcados, ahogados, disparados, suicidas judíos, etc. Podríamos decir que esta carta al padre es un intento por volver a narrar lo que los dos han vivido, contado desde el narrador.

Se pueden ver indicios de las temáticas principales que aparecerán a lo largo del corpus. Sobre todo, conflicto **identidad**. ¿Cómo me represento? ¿Cómo me representan? ¿Cómo quiero ser representado?

Al narrador no le da nombre, ni hace que lo llamen de ninguna manera —movimiento que sí está en todos los otros libros del corpus—. Además, le habla a un padre muerto, lo cual es muy interesante para el ensayo, ya que el padre de Halfon aún vive.

Otra cosa que se percibe en la lectura del corpus en serie, es que después de esta muerte al padre literario en *Saturno*, ya no lo menciona dentro del corpus como temática de conflicto. También se puede intuir en este libro que sus problemáticas e intereses están en torno a los hombres de su familia.

El boxeador polaco

Gran libro. Fundamental para la exploración; libro magma del corpus. De alguna manera, contiene todos los conceptos que elegimos apoyarnos en el ensayo, y al mismo tiempo es la primera vez que se presentan de tal manera en su obra: la emergencia. Es el momento en que empieza a funcionar su dispositivo rizomático: la *novela en proceso*.

El cuento que da nombre al libro, es la piedra fundante de la *novela en proceso*. Además, es un gran cuento que “dice lo indecible”. Por otro lado, o por el mismo, “Discurso de Póvoa” es un cuento muy interesante que utilizamos para reflexionar en el ensayo. Es el cuento que cierra el libro, y el gesto de incluirla al final en una especie de epígrafe produce una ruptura del rizoma: se fuga, huye por todos lados. No hay verdad como totalidad. Cada uno tiene su verdad, dice.

Monasterio

Novela construida por digresiones. Estructurada en cuatro capítulos (uno largo y tres cortos; parecido a *Canción*). Hacia dentro de esos capítulos, la estructura clásica de su narrativa: separaciones por asteriscos y, dentro de esos asteriscos, separaciones por doble espacios.

Tiene escenas de su propia familia, los cinco juntos (él como hijo); que no aparecen tan claras en otros libros. Y desde ahí, nuevamente, su temática conflictiva con respecto al judaísmo; que en este libro es de los conflictos principales.

Monasterio es el libro que le sigue cronológicamente a *El boxeador polaco*, y la sensación de lectura es una especie de continuación en la historia. *Novela en proceso*. Entre lo que narra, va mostrando escenas de su viaje a Polonia. Tiene, además, el encuentro en el aeropuerto de Tel Aviv con Tamara. Tamara es la chica que aparece en el cuento “Fumata blanca”, en *El Boxeador*. Gran gesto del retorno selectivo como mostramos en el ensayo. Gran gesto, porque además del retorno, ese encuentro años después de aquel en el bar escoses de Antigua Guatemala, muestra el paso del tiempo dentro de la *novela en proceso*. Ellos están distintos, más grandes, con canas. Movimiento y paso del tiempo dentro del corpus.

Signor Hoffman

Libro compuesto por seis cuentos. Tiene todos los componentes del rizoma que construye Halfon: movimiento, digresión, fuga. Siempre dando vueltas en torno a la temática de la identidad. Cómo es representado, cómo se representa, cómo quiere ser representado. Hay retorno selectivo: en el cuento que lleva el nombre del libro aparece Aiko, la chica japonesa que luego aparece en *Canción*; también, aparece el auto Saab color zafiro que es parte de todo el corpus.

Duelo

Novela con estructura de carácter rizomático: pone en contacto líneas, o flujos, que aparentemente no lo tendrían. A veces están más lejos y a veces más cerca, pero siempre el flujo narrativo de la búsqueda en el lago —trama narrativa—, es el que mantiene la cohesión. Hay otras líneas: flujos extensos que mantiene a lo largo de todo el corpus construido, los cuales incluso va agregando, sacando y contradiciendo en las distintas apariciones. Por ejemplo, flujo abuelos. La línea del abuelo polaco y la línea del abuelo libanes. También líneas no tan extensas pero iguales de repetitivas: su adolescencia en Miami, sus viajes a Polonia y Alemania.

Biblioteca bizarra

Libro de siete artículos. Ensayos que nos son ensayos. Interesante incluirlo en el corpus porque no es ni una novela ni cuentos, ni estrictamente ficción, pero que es parte del universo Halfon. Explora las mismas temáticas que en los libros de carácter ficcional. Y además tiene artículos de posturas éticas frente a la literatura, como “Elogio de un camote”, en donde habla sobre los intentos de colonizar el lenguaje latinoamericano por parte de las grandes editoriales españolas. Otro, “Los desechables”, que viene a abrir una nueva línea dentro de su mundo, una especie de *función social* del escritor, pero trabajado desde una perspectiva del universo Halfon, es decir por el contrario, por la falta, o lo que sobra. Lo mismo con el “Mejor no andar hablando demasiado”, que aquí sería una especie de dimensión política social del escritor; artículo muy actual. En “La memoria infantil”, además de explorar cómo funcionan los recuerdos, tiene un punto de contacto con “La marea” de *Un hijo cualquiera*; otro de los retornos selectivos. También, funciona como emergencia de su paternidad, cuando cuenta el nacimiento de su hijo, Leo Halfon, y que luego expandirá esa fuga en *Un hijo cualquiera*. Y el mismo “Biblioteca bizarra” es útil e interesante para pensar su relación con los libros (físicos), y en especial con la lectura; ahí, también, desliza la idea de que cada uno tiene su verdad, es decir, cada uno tiene su modo de leer.

Canción

Última novela publicada, y en ella se lo nota, al narrador, más cómodo y sólido. Es una novela, pero que siempre se mueve en los bordes, jugando con los límites. Estructurada en cuatro capítulos que no titula. Dentro de cada capítulo, la estructura clásica de su narrativa: doble saltos y asteriscos. La novela gira en torno al secuestro de su abuelo

libanes, el paterno, generando una imagen muy clara: víctima y verdugo. Secuestro que ocurre años antes de que Halfon nazca, por lo tanto, tiene todo el carácter de construcción; en *Biblioteca bizarra* cita a Calvino, que dice que lo que guía una historia es el oído. Lo más interesante es cómo pone en tensión el amor de un nieto por su abuelo verdugo. El tiempo presente de la novela es en Japón donde el narrador personaje —Eduardo Halfon— fue invitado a un encuentro de escritores libaneses, y desde ahí, desde los puntos de contacto, surgen las líneas por donde se fuga la novela.

Canción es el apodo de uno de los guerrilleros que secuestró al abuelo, al cual le regaló sus lapiceras de oro antes de que lo liberen, y al que luego lo matan en México. Es decir, otro título digresivo, otro *mal necesario*.

Dato importante que ocurre en la novela, como mencionamos en el ensayo, es que cuenta que su abuelo libanes le dio el nombre, su herencia: ambos se llaman Eduardo Halfon.

Un hijo cualquiera

Libro compuesto por dieciocho relatos. El tema que los hace tener contacto, los une, los atraviesa, es la paternidad. La noción —contemporánea y atravesada por el feminismo— de padre: vista desde padre y vista desde hijo. El último relato, “La marea”, como dijimos, habla sobre el padre del narrador y la vez que de niño casi muere ahogado en el mar. Quería preguntarle a mi padre quién sería yo sin mi padre” (p. 139). Ubicar ese relato al final del libro lo hace funcionar como *condición de posibilidad* y como fuga. Condición de posibilidad, porque si Halfon padre moría aquella tarde, no hubiese habido Halfon hijo, ni Halfon nieto; incluso, dijimos, ni este ensayo. Fuga porque el final, no es ni final ni principio, es flujo que huye y rompe la linealidad del tiempo, esquivo la totalidad. Fuga, porque en esta virtud de huir, se inserta, vive, habita, la *novela en proceso*.

Referencia bibliográfica

- Adorno, T. W. (2001). El ensayo como forma. *Notes de literatura*, 23-53.
- Arfuch, L. (Ed.). (2005). *Identidades, sujetos, subjetividades*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo libros.
- Arfuch, L. (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. M. (1998). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno editores.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Benveniste, E. (1977). *Problemas de lingüística general I*. México: Paidós.
- Bourdieu, P. (2000). *La distinción, criterios sociales del gusto*. España, Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. y Chamboredon, J-C. (2008). *El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno editores.
- Buljevic, C. O. (2022). Reseña de *La Palabra Quebrada* de Martín Cerda. *Revista de Filosofía* 79, 223-225.
- Cerda, M. (2008). *La palabra quebrada. Ensayo sobre el ensayo*. España, Madrid: Veintisiete Letras.
- Chambers, I. (1997). *Migración, cultura, identidad*. Capítulos 1 y 2. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.
- Costa, I. (2019). *Había una vez algo real. Ensayo sobre filosofía. Hechos y ficciones*. Buenos Aires, Argentina: Mardulce.
- Deleuze, G. (2019). *Nietzsche*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-Textos.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, España: Editorial Lumen.
- Forster, R. (s/f). La artesanía de la sospecha: el ensayo en las ciencias sociales. *Sociedad (23) Universidad Nacional de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales*. Recuperado de https://repositorioubasibbi.uba.ar/gsdll/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=sociedad&d=23-23_4_html.
- Foucault, M. (1985a) *El discurso del poder*. Buenos Aires, Argentina: Folios.
- Foucault, M. (1985b) *La verdad y las formas jurídicas*. México:Gedisa.

- Guattari, F. (2013). *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Hall, S. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Cap.: “Quién necesita identidad”. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.
- Hall, S. (2004). Codificación y descodificación en el discurso televisivo. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, (9), 215-236. Recuperado en <https://www.redalyc.org/pdf/935/93500915.pdf>
- Jirku, B. E. y Pozo, B. (2011). Escrituras del yo: entre la autobiografía y la ficción. *Quaderns de Filologia, Estudis literaris*, XVI, 9-21. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/qdfed/article/viewFile/3944/3585>
- Larrauri, M. (2000). *El deseo según Giles Deleuze*. Valencia, España: Tándem Ediciones.
- Larrosa, J. (2003). El ensayo y la escritura académica. *Revista Propuesta Educativa*, 12 (26). Recuperado de https://hum.unne.edu.ar/asuntos/concurso/archivos_pdf/larrosa.pdf.
- Littau, K. (2008). *Teoría de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Ludmer, J. (2021, 21 de febrero). Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura. *Eterna cadencia*. Recuperado de <https://eternacadencia.com.ar/nota/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura-/3506>
- Manguel, A. (2014). *Una historia de la lectura*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Musitano, J. (2016). La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de los recuerdos. *Acta literaria*, (52), 103-123. Recuperado de https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482016000100006&lng=en&nrm=iso&tlng=en
- Najmanovich, D. (2007). El desafío de la Complejidad: Redes, cartografías dinámicas y mundos implicados. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 12(38). Recuperado de https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162007000300006
- Piglia, R. (1986). *Crítica y ficción*. Santa fe, Argentina: Departamento de extensión universitaria, centro de publicaciones, UNL.

- Piglia, R. (2010). *El último lector*. Buenos Aires, Argentina: Anagrama.
- Todorov, T. (1988). El origen de los géneros. En M. Garrido Gallardo. (Comp.), *Teoría de los géneros literarios* (pp. 31-48). Madrid, España: Arco/Libros S.A.
Recuperado en <https://cmapspublic2.ihmc.us/rid=1H9R2Q0CQ-20YB25S-SD/todorov.pdf>
- Vargas Llosa, M. (2002). *La verdad de las mentiras*. Buenos Aires, Argentina: Santillana.
- Verón, E. (1985). El análisis del “contrato de lectura”: un nuevo método para los estudios de posicionamiento en los soportes de los media. *Les médias: expériences, recherches actuelles, applications*. París, Francia: IREP. Recuperado en https://semioticaderedes-carlon.com/wp-content/uploads/2018/04/veron-analisis_del_contrato_de_lectura.pdf
- Zourabichvili, F. (2007). *El vocabulario de Deleuze*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.

Corpus (en orden cronológico de aparición con respecto a la obra)

- Halfon, E. (2022). *Saturno*. Buenos Aires, Argentina: Gog y Magog Ediciones.
- Halfon, E. (2019). *El boxeador polaco*. Barcelona, España: Libros del Asteroide.
- Halfon, E. (2021). *Monasterio*. Barcelona, España: Libros del Asteroide.
- Halfon, E. (2015). *Signor Hoffman*. Barcelona, España: Libros del Asteroide.
- Halfon, E. (2017). *Duelo*. Barcelona, España: Libros del Asteroide.
- Halfon, E. (2020). *Biblioteca bizarra*. Buenos Aires, Argentina: EGodot.
- Halfon, E. (2021). *Canción*. Barcelona, España: Libros del Asteroide.
- Halfon, E. (2022). *Un hijo cualquiera*. Barcelona, España: Libros del Asteroide.

Fuentes secundarias

- Casa de América (Productor). (2022). *Eduardo Halfon. Centroamérica cuenta*. De <https://www.youtube.com/watch?v=8eh9-K7A9AM>.
- DW Español (Productor). (2014). *Literatura y política: la fuerza de la palabra*. De <https://www.youtube.com/watch?v=Dnt-2Od7Euo>.
- González, H. (Productor). (2023). *Entrevista con Eduardo Halfon*. De <https://www.youtube.com/watch?v=yWqsBgceEv8&list=PLs2alu6eYOSMhMLP2wtbCwgG96BySoLzB&index=6&t=11s>.

Legnani, M. (Productor). (2022). *Biblioteca IP [El Cultural]*. De <https://www.youtube.com/watch?v=bsTl0RQYGeI>.

New Media UFM (Productor). (2009). *Entrevista con Luis Figueroa [UFM]*. De <https://www.youtube.com/watch?v=AYfqh6CbmG4>.