



INTRATEXTUALIDAD Y RIZOMA EN LA NOVELA EN MARCHA DE EDUARDO HALFON

BESAY SÁNCHEZ MONROY

<https://orcid.org/0009-0005-4259-8690>

alu0101375922@ull.edu.es

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Resumen: La *novela en marcha* del escritor guatemalteco Eduardo Halfon se organiza como una saga en la que cada libro presenta su propia autonomía y pueden abordarse sin seguir un orden predeterminado. El proyecto literario se concibe como un borrador en el que el autor va realizando sucesivas reescrituras, por lo que en las distintas ediciones los textos pueden ser modificados debido a este carácter provisional. Halfon crea relaciones intratextuales entre las entregas para que puedan leerse como un todo, conformando así una estructura de *matryoshka* en la que las historias contienen otras historias y forman parte de una única obra dispuesta de manera fragmentaria para que cada lector decida cómo desea abordarla. La *novela en marcha* se desarrolla a través de los puntos de fuga que se entrelazan en las distintas tramas como un rizoma en el que las historias van desplazándose y engendrando otras nuevas. En este trabajo, nos proponemos estudiar ejemplos de intratextualidad presentes en las entregas del proyecto y relacionar el método de trabajo del autor con el concepto de *rizoma* propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari a partir del texto «Rayuela».

Palabras clave: rizoma, intratextualidad, nomadismo, memoria, identidad.

Abstract: The *novel in progress* by Guatemalan writer Eduardo Halfon is organized as a saga in which each book is autonomous and can be read without following a predetermined order. The literary project is conceived as a draft in which the author makes successive rewrites, so the texts may be modified in different editions due to this provisional nature. Halfon creates intratextual relationships between the books so that they can be read as a whole, thus forming a *matryoshka* structure in which the stories contain other stories and form part of a single work arranged in a fragmentary manner so that each reader can decide how they wish to approach it. The *novel in progress* unfolds through the vanishing points that can be glimpsed in the different plots, like a rhizome in which the stories shift and spawn new ones. In this work, we propose to study examples of intratextuality present in the books of the project and relate the author's working method to the concept of the *rhizome* proposed by Gilles Deleuze and Félix Guattari in the text «Rayuela».

Keywords: rhizome, intratextuality, nomadism, memory, identity.

1. INTRODUCCIÓN

La denominada *novela en marcha* del escritor guatemalteco Eduardo Halfon es uno de los proyectos literarios más interesantes de la literatura hispanoamericana actual. En cada entrega, seguimos las andanzas de un personaje que comparte nombre y biografía con el autor y que viaja por el mundo indagando en su pasado familiar. Esta vida nómada está marcada por un fuerte desarraigo debido al exilio temprano de Halfon, que a la edad de diez años tuvo que abandonar su país rumbo a Estados Unidos para huir de la violencia de la Guerra Civil de Guatemala. A pesar de desarrollarse como una especie de saga, cada libro puede ser abordado de manera individual, sin seguir un orden en específico. Esto se debe al peculiar método de trabajo de Halfon y a la propia naturaleza del proyecto, en el que cada texto se concibe como un ente autónomo que es susceptible de ser modificado y/o reincorporado a otros libros del autor como fragmentos o capítulos. Este procedimiento, sumado al mecanismo de la digresión, establece una serie de relaciones intratextuales entre las entregas del proyecto que permiten una lectura conjunta, unitaria, a la vez que plantea una serie de cabos sueltos o puntos de fuga mediante los que la *novela en marcha* se amplía y desarrolla, como una suerte de rizoma en continuo crecimiento. En este trabajo, relacionaremos el texto «Rayuela», en el que Halfon explica su método de trabajo, con el concepto de *rizoma* deleuziano y estudiaremos algunos ejemplos de intratextualidad presentes en distintas entregas de la *novela en marcha*. El corpus que abordaremos comprende los libros de cuentos *El boxeador polaco* (2008 y 2019), *Mañana nunca lo hablamos* (2012), *Signor Hoffman* (2016) y *Un hijo cualquiera* (2022), así como las novelas *La pirueta* (2010), *Monasterio* (2014), *Duelo* (2017), *Canción* (2021) y *Tarántula* (2024), todos ellos piezas del proyecto literario de Halfon.

2. RAYUELA, MATRYOSHKA Y RIZOMA: UNA NOVELA EN MARCHA

El concepto de *novela en marcha* fue enunciado en el marco del ciclo «Describo lo que escribo» convocado por la institución Casa de América. En su intervención, Halfon describe su proceso de trabajo, en el que va ampliando y añadiéndoles detalles a historias ya escritas en otros libros, conformando de este modo una *novela en marcha*, un proyecto literario unitario en el que cada pieza, cada entrega, es concebida como un ente individual (Casa de América, 2018: 2min: 16s - 2min: 37s). Esta peculiar estructura sería estudiada por primera vez por Erica Durante y Maude Havenne (2021) a partir del texto «Rayuela», por aquel entonces inédito y hoy disponible, aunque con ciertas modificaciones, en la página web de la editorial

Libros del Asteroide con el título de «Matrioshka». En él Halfon explica, de manera literaria, su método de trabajo, en el que sigue un tipo de estructura que denomina como *matryoshka* y en la que, a modo de muñecas rusas, las historias se abren a otras historias, los libros engendran otros libros, los cuentos, en principio independientes, dependen de los demás, conformando, en esencia, «una sola historia fragmentada, escrita poco a poco, por entregas, y unida por la referencia a una estructura externa que explica su sistema, su sentido» (Durante y Havenne, 2021: 279). De este modo, las entregas del proyecto literario de Halfon son como papeles sueltos que va colocando en el suelo, como en un juego de rayuela, para que cada lector o editor decida en qué orden quiere saltar de una a otra, conformando «una matryoshka de historias creciendo hacia afuera, quizás creciendo hacia dentro» (Durante y Havenne, 2021: 279-280)¹.

Esta estructura de *matryoshka*, en la que el centro se va desplazando y cada individualidad forma una meseta que surge de un todo y está interconectada con otras, remite al concepto de *rizoma* deleuziano, ya señalado en Galindo (2015), pero nunca desarrollado en profundidad aplicado a la estructura de su *novela en marcha*. Este concepto abarca la idea de una multiplicidad que se confunde con una apariencia de unidad y adopta la imagen de un rizoma en oposición a la de árbol-raíz, base del pensamiento occidental que establece una lógica binaria con la que Deleuze y Guattari buscan romper (2002: 9-10). El rizoma responde a una serie de principios (Deleuze y Guattari, 2002: 13-18): cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con cualquier otro y se construye a través de la heterogeneidad, es decir, de la imbricación de materiales muy distintos entre sí; no hay puntos de pivote ni posiciones, solo líneas de fugas o de desterritorialización que devienen en multiplicidades que no tienen ni sujeto ni objeto, solo determinaciones, tamaños, que no pueden aumentar sin que ellas cambien de naturaleza; puede ser roto, interrumpido en cualquiera de sus partes, pero siempre recomienza en sus líneas de fugas; no responde a ningún modelo estructural o generativo ni reproduce un sistema cerrado en sí mismo, sino que lo construye. Es un sistema acentrado, no jerarquizado, que no posee ni principio ni final y se compone de mesetas, una región continua de intensidades que siempre se encuentra en el medio y que vibra sobre sí misma y se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un

¹ Matías Barchino ensayó una explicación de este tipo de estructura en la obra de Halfon a través del concepto de hiperrelato, «un tipo de narración muy extendida en el cine y en la literatura contemporáneos que se caracteriza por la ausencia de linealidad, la complejidad estructural y la proliferación de tramas aparentemente distintas pero vinculadas por conexiones intertextuales e hipertextuales que configuran estructuras narrativas más grandes» (2013: 1).

Besay Sánchez Monroy (2025), «Intratextualidad y rizoma en la novela en marcha de Eduardo Halfon», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 239-251.

fin exterior (Deleuze y Guattari, 2002: 26). El rizoma se relaciona con la idea de un mapa que siempre debe ser desmontable, modificable, conectable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga, y en el que cada meseta es una multiplicidad que se conecta con las otras mediante tallos subterráneos superficiales.

Entre los muchos elementos con los que Deleuze y Guattari relacionan este concepto se encuentra el nomadismo, una de las características del personaje-narrador de Halfon y razón de ser de la dispersión de su proceso creativo. El nómada, en sus continuos desplazamientos, que actúan como líneas de fuga, sufre, a la manera de un rizoma, procesos de desterritorialización y territorialización, si bien se resiste al arraigo total y a establecer una visión única sobre su propia identidad. Precisamente, uno de los principales temas de la *novela en marcha* es la reflexión en torno a la identidad y la pertenencia. Según señala Rossi Braidotti (2000: 45), el nómada, en su naturaleza políglota, encuentra el nivel afectivo como lugar de descanso, de estabilidad, y conforma, a través de un mapa de los lugares en los que ha estado, una serie de pasos de un itinerario que siempre puede reconstruir a posteriori. El proyecto literario de Halfon encaja especialmente bien dentro de estas dinámicas: muchas de las piezas de la *novela en marcha* nacen de los recuerdos del personaje narrador, de sus viajes y encuentros multiculturales, es decir, de su bagaje afectivo, y mediante la evocación constante de su pasado reconstruye e imbrica su itinerario vital, lo que da lugar a una constante reconfiguración del proyecto. Así, a través de una estrecha relación entre la naturaleza nómada de Halfon, la memoria afectiva y la estructura del proyecto, se cumple lo señalado por el autor en «Rayuela».

De este modelo rizomático y esta estructura de *matryoshka* podemos encontrar múltiples ejemplos en la *novela en marcha*. Los cuentos «Epístrofe» y «Fumata blanca», incluidos en *El boxeador polaco* (2008), se convierten, tras un proceso de reescritura, en capítulos de *La pirueta* y *Monasterio*. En la reedición de *El boxeador polaco* (2019) por la editorial Libros del Asteroide, Halfon conserva la primera versión de «Fumata blanca», pero incluye *La pirueta* y funde ambos libros en una sola unidad, aludiendo que así fueron concebidos originalmente, si bien debieron ser separados por decisiones de carácter temporal o editorial; no obstante, señala el carácter provisional de esta elección y se encomienda a futuras imposiciones del proyecto (Halfon, 2019: 11). *Monasterio* está dividido, a su vez, en cuatro capítulos en los que el primero y el último son textos originales mientras que el segundo incluye la reescritura de «Fumata blanca» y el tercero lo conforma una versión ampliada de «Los ocasos», un cuento anteriormente publicado digitalmente en la página web de *Letras*

Libres. Asimismo, los cuentos «La ceremonia del té» y «La señora del gabán rojo» incluidos en *Mañana nunca lo hablamos* se reincorporan, con leves modificaciones, como fragmentos de la novela *Canción*, mismo caso que ocurre con el cuento «El arenero rojo», publicado en la sección de inéditos de la edición digital del suplemento *El Cultural* y añadido como fragmento en *Tarántula*.

Este procedimiento no se limita exclusivamente a las ediciones en español. A partir del cotejo de las distintas traducciones de los libros de Halfon, así como de unos esquemas proporcionados por el autor, Durante y Havenne (2021) identifican una constante que revela el alcance de la estructura planteada por Halfon: no solo los libros publicados en español son reconfigurados, sino también las ediciones a otros idiomas, que pueden ser completamente diferentes a las originales². En el caso de *El boxeador polaco*, el cuento «Los ocasos» fue incluido en sus ediciones al inglés, japonés y neerlandés, mientras que *Monasterio*, en su edición al inglés, está conformado por ocho cuentos independientes cuyas cinco nuevas adhesiones la conforman «White Sand, Black Stone», «The Birds Are Back», «Bamboo» y «Surviving Sundays», que serán incluidos posteriormente en la edición al español de *Signor Hoffman* (Durante y Havene, 2021: 269-271), y «Prologue at Saint-Nazaire», cuya primera versión sería publicada en el libro *Chejov comentado* (2010) con el título de «Niños jugando en el techo» y posteriormente incluido en *Biblioteca Bizarra* como «Saint-Nazaire». La prolongación de este trabajo de reescritura, revisión y reubicación de la *novela en marcha* en ediciones a otros idiomas da cuenta del compromiso de Halfon con su propia obra y de su afán de adaptarla a las necesidades de cada idioma para facilitar su recepción. Esta forma de trabajar permite observar tanto la labor de edición del autor como la dimensión del carácter provisional del proyecto, que, con cada entrega, con cada experimento, va abriendo frentes y cerrando otros y sigue avanzando en la conformación de esa *novela en marcha*. Sin embargo, también genera una serie de problemáticas a la hora de concretar su corpus. Un ejemplo claro de esto sería «Saint-Nazaire» que, mientras que en inglés está incluido dentro del proyecto, en español fue publicado en un libro sin vinculación explícita con el mismo. Esta situación de liminalidad, en la que el cuento forma parte y a la vez no de la *novela en marcha*, es una muestra de las

² «Yo arreglo los cuentos para esa edición, o sea, la edición alemana o la edición japonesa o la edición holandesa, me dicen qué partes quieren incluir, yo lo armo y ellos lo publican así. Entonces, la edición alemana y la edición americana incluyen *La pirueta* [...] Yo retoco no solo en las reediciones [...] en las ediciones al español, también cosas en otras traducciones, o sea, quito párrafos o agrego algo porque hace falta explicarlo. O sea, que cada traducción de mis libros es completamente original» (Ja Festival, 2022: 25 min: 24s - 27min: 34s).

Besay Sánchez Monroy (2025), «Intratextualidad y rizoma en la novela en marcha de Eduardo Halfon», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 239-251.

dificultades que afronta el investigador al estudiar la obra de Halfon, pero también de la riqueza y adaptabilidad de sus textos.

3. INTRATEXTUALIDAD: EL PASADO FAMILIAR Y LA MEMORIA INFANTIL COMO HILO DE ARIADNA

Desde que Julia Kristeva definiera, a partir de las teorías de Mijaíl Bajtín, la *intertextualidad literaria* como un diálogo entre textos que se construyen a través de citas y mediante la absorción y transformación de otros textos (Kristeva, 1980: 190), mucho se ha hablado sobre este concepto. Para los fines de este trabajo, nos limitaremos a la noción de *intratextualidad*, en la que los mecanismos propios de la intertextualidad (cita, alusión, descontextualización y recontextualización, uso o no de marcadores de intertexto, reelaboración) operan dentro de los textos de un mismo autor (Enríquez Fernández, 2001: 166-167). A estos debemos añadir la digresión, una de las estrategias más utilizadas por Halfon para conectar sus textos (Habran, 2008: 36) y en la que el modelo rizomático se hace más patente: la historia secundaria busca desplazar a la historia central, y es mediante este movimiento de desterritorialización que la *novela en marcha* se amplía y adquiere coherencia y cohesión textuales.

En la primera edición de *El boxeador polaco*, este procedimiento permite que los cuentos puedan leerse como capítulos de una novela. Su importancia se explicita en la primera página del cuento «Lejano», en la que el personaje-narrador parafrasea la tesis de Piglia del carácter doble de la forma del cuento, en el que siempre se cuentan dos historias, una visible y otra secreta, y en la que todo se dispone para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto (Halfon, 2019: 13)³. Esa historia secreta que recorre todos los cuentos como una suerte de hilo de Ariadna y se presenta de forma fragmentaria es la de su abuelo polaco superviviente de Auschwitz. Halfon siente una gran obsesión por esta historia y desea escribirla, pero no se atreve; este conflicto es reflejado por medio de digresiones en «Lejano», «Fumata blanca», «Twaineando» y «Epístrofe», en los que Halfon experimenta una serie de encuentros con etnias históricamente desarraigadas (un joven indígena, una judía israelí, un músico de jazz serbio-gitano) que lo convencen de llevar a cabo su cometido, cuyo resultado

³ «El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 (el relato del juego) y construyen en secreto la historia 2 (el relato del suicidio). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario [...] No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada» (Piglia, 2000: 106-108).

Besay Sánchez Monroy (2025), «Intratextualidad y rizoma en la novela en marcha de Eduardo Halfon», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 239-251.

sería el cuento de título homónimo al libro. Es en «Discurso de Povóa», el último cuento del volumen, donde se explica formalmente el conflicto de Halfon; también se incluye una digresión que referencia un viaje en el que pasó «unos insólitos días persiguiendo un fantasma» (Halfon, 2008: 100). Este fantasma que menciona es Milan Rakić, el músico que conoce en «Epístrofe», y es mediante esta alusión que Halfon establece el punto de fuga a partir del que se desarrollaría *La pirueta* y el motivo por el que el autor decide unir ambos libros en la reedición de *El boxeador polaco*. Asimismo, es a través de este personaje que el autor revela su gusto por el jazz, género musical que es clave para comprender su proyecto literario. En el jazz se mantiene una base sobre la que se improvisa, es decir, se establecen variaciones y puntos de fuga que van transformando la melodía. Esta característica se relaciona directamente con el modo en que recontextualiza sus textos y conforma su *matryoshka* o rayuela cortazariana. En palabras de Suau (2014: 18): «Halfon trata el tema de la identidad, reiterando determinados motivos y hasta reciclando pasajes enteros (se trata de un autor reincidente, jazzístico, que gusta de reubicar piezas de su propio universo en nuevos contextos para extraerles nuevos ecos y significaciones)».

La estructura puede parecer caótica, pero permite que la historia secreta desplace naturalmente a la historia visible para revelarse como el eje central del libro y establece un *leitmotiv* que se repetirá en sucesivas entregas como conector intertextual: la evocación fragmentada del pasado familiar, principalmente de las historias de su abuelo polaco y su abuelo libanés, así como su infancia en Guatemala. En su ensayo «La memoria infantil», incluido en *Biblioteca bizarra*, Halfon profundiza en la relación entre esta tendencia y el trauma del exilio: regresar a las historias de su infancia, escribirlas, es como una forma de recordar algo, de volver a ese espacio tan blanco del que fue desterrado para caminar sobre sus pasos de niño, «y a través del prisma nebuloso de la memoria y la ficción, recuperar destellos de un paraíso perdido» (Halfon, 2018: 85). La estructura del proyecto se articula a partir de estos destellos, tal como señala el autor:

La memoria narrativa no es fluida. No es continua. Más que como una película, se manifiesta como una serie de imágenes fragmentadas. De cuadros. De recuadros. De fotografías (snapshots) viejas y gastadas, descolorándose ya tras el sucio celofán de un álbum familiar (como las de Joyce, pienso, al inicio de *Retrato del artista adolescente*). Abro el álbum de mi memoria y, tras el celofán, veo varias fotografías en una sola página -algunas relacionadas entre sí, otras ajenas al conjunto, y aún otras, estoy seguro, apócrifas- y quiero narrarlas. Darles sentido. Quiero impartirles la fluidez que no tienen. [...] Veo esas imágenes en el álbum de mi memoria: inconexas y opacas y acaso inventadas. El hilo que las une es la literatura. La literatura, hilvanándolas, les da sentido. El oficio de un escritor no difiere del oficio de un sastre. Parches, remiendos, costuras, hilos, retazos que, con oficio, crean la ilusión de un todo (Halfon, 2018: 88-89).

De este modo, los recuerdos de su infancia van conformando una continuidad a través de la ficción, adquieren sustancia y se incorporan al proyecto de la *novela en marcha* como teselas de un enorme mosaico de la memoria. Muchas de las historias recogidas en este ensayo (la muerte y resucitación de su padre, el asesinato de un sapo en un momento de euforia, el terremoto que en 1976 azotó Guatemala) son la base argumental de los cuentos de *Mañana nunca lo hablamos*. En este libro se repite la estrategia planteada en *El boxeador polaco*, aunque la historia secreta que recorre algunos de los cuentos del volumen es la del secuestro de su abuelo libanés por parte de unos guerrilleros en 1967; en este caso la historia secreta no desplaza a la historia visible, pues esta será narrada en *Canción*. Todos los cuentos del volumen están impregnados de la memoria infantil de Halfon, de sus recuerdos anteriores al exilio de su familia a los Estados Unidos, y este devenir biográfico del personaje-narrador se convertirá en un elemento intertextual clave en *Duelo*, *Un hijo cualquiera* y *Tarántula*. En los dos últimos libros, los más recientes, esta biografía se ampliará hasta la adultez temprana de Halfon a través de viajes de visita a Guatemala nunca mencionados anteriormente. La propia historia de Halfon y la de sus abuelos se erigen, entonces, como ejes vertebradores del proyecto, alrededor de las cuales orbitan todas las demás.

Asimismo, existen relaciones de continuidad entre textos que ayudan a establecer pequeños núcleos narrativos independientes, como *matryoshkas* más pequeñas del enorme entramado de la *novela en marcha*, unidas por una suerte de vasos comunicantes⁴. Tal es el caso de los cuentos «Bambú» y «El lago», incluidos en *Signor Hoffman* y *Un hijo cualquiera* respectivamente, y la novela *Duelo*, cuya imbricación permite vislumbrar la capacidad de Halfon para añadir capas sucesivas a sus historias e interconectarlas de un modo sutil. En «Bambú» se narra un viaje de Halfon a la playa a bordo de un Saab color zafiro. Para a comer un sitio en Iztapaca, donde le cuestionan por su identidad nacional, lo que le lleva a cavilar sobre su conflicto de pertenencia con el país:

Yo tampoco pierdo cualquier oportunidad para distanciarme del país tanto literal como literariamente. Crecí fuera. Paso largas temporadas fuera. Lo escribo y 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 (Halfon, 2016: 40).

⁴ «Dos o más episodios que ocurren en tiempos, espacios o niveles de realidad distintos, unidos en una totalidad narrativa por decisión del narrador a fin de que esa vecindad o mezcla los modifique recíprocamente, añadiendo a cada uno de ellos una significación, atmósfera, simbolismo, etcétera, distinto del que tendrían narrados por separado.» (Vargas Llosa, 2011: 128)

Besay Sánchez Monroy (2025), «Intratextualidad y rizoma en la novela en marcha de Eduardo Halfon», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 239-251.

Después de comer, Halfon aparca, siguiendo las indicaciones que le dieron en el local, en un terreno que alquila como aparcamiento un indígena llamado Don Tulio. Ve entonces cómo uno de los hijos de don Tulio sufre una especie de ataque epiléptico y es encerrado por sus padres en una jaula de bambú para que no moleste. Halfon se aproxima a la jaula y observa al hijo, que presenta algún tipo de tara física y mental, y piensa en su situación privilegiada como parte de la burguesía guatemalteca mientras toca los barrotes de la jaula.

Pensé que mientras yo podía tomarme un día libre y conducir dos horas de la capital a una playa del Pacífico para nada más darme un baño, este muchacho era prisionero de algo, acaso de la maldad, acaso de la bebida, acaso de la demencia, acaso de la pobreza, o acaso de algo mucho más grande y profundo. [...] Quería sentir el bambú en mis manos, la tibieza del bambú en mis manos, la realidad del bambú en mis manos, y así no sentir tanto mi indolencia, ni la indolencia de un país entero (Halfon, 2016: 45-46).

Este monólogo, si bien puede relacionarse con la anterior reflexión en torno al conflicto de pertenencia, tiene implicaciones mucho más profundas que se explicitan en «El lago». Este cuento se desarrolla a través de escenas que tienen como escenario el lago Amatitlán, en el que también transcurren los acontecimientos de *Duelo*, novela que se centra en la investigación del presunto ahogamiento del niño Salomón, el hermano de su padre, al que también se alude al final del texto. En ambas obras se reitera, desde una óptica distinta, una misma escena en la que Halfon y su hermano se encuentran dos guerrilleros muertos flotando sobre las aguas del lago, así como se profundiza en la degradación del lago debido a la contaminación medioambiental. El lago se convierte en un símbolo de la huella devastadora de la guerra en el país y en la memoria de Halfon: las aguas azules y claras que recordaba en su infancia se revelan, a su regreso, como verdes y sucias; los lujosos chalets instalados en sus orillas son ahora meras ruinas, lugares abandonados cuya presencia fantasmal recuerda tiempos mejores. En una de las escenas de «El lago», se nos revela información muy valiosa que amplía lo planteado en «Bambú» y nos permite ubicar los acontecimientos de este último cuento en un marco temporal muy concreto. Halfon tiene veinticinco años, lleva varios años en Guatemala y no ha conseguido adaptarse, sufre una crisis existencial que lo llevará a estudiar Filosofía y Letras y, posteriormente, a convertirse en escritor. Conduce por las calles de la ciudad en el Saab color zafiro que le ha prestado un amigo, trata de huir al mar para aclarar sus ideas. Las calles están cortadas y debe desviarse por una carretera que pasa por el lago; ese mismo día, el Gobierno de Guatemala y los guerrilleros de URNG firman la paz tras treinta y seis años de conflicto armado. El marco temporal durante el que se desarrolla «Bambú», como se puede deducir por este dato, es el 29 de diciembre de 1996. Los pensamientos de Halfon sobre su conflicto de identidad y su

Besay Sánchez Monroy (2025), «Intratextualidad y rizoma en la novela en marcha de Eduardo Halfon», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 239-251.

propia indolencia y la de todo el país adquieren una nueva dimensión: la historia oficial de la nación, la intrahistoria y la propia historia de Halfon se comunican entre sí, dando cuenta de la realidad total de Guatemala y de cómo los grandes acontecimientos no significan nada para aquellos que viven presos de sus problemas y miserias.

Otra relación de continuidad, aunque en este caso a un nivel más simbólico que narrativo, se da entre los cuentos «Sobrevivir los domingos» y «Domingos en Iowa», incluidos en *Signor Hoffman* y *Un hijo cualquiera*, respectivamente. En «Sobrevivir los domingos», Halfon viaja a Nueva York para recibir el dinero de la Beca Guggenheim que le han concedido y, de paso, acudir a un famoso concierto gratuito de parlor jazz que una mujer llamada Marjorie Elliot organiza todos los domingos en su apartamento para ennoblecer la memoria de su hijo, quien falleció en ese día de la semana, a través de la música. Para Marjorie, este concierto es «una manera de sobrevivir los domingos» (Halfon, 2016: 104), esos días en los que el peso del recuerdo es insoportable. Por el camino, Halfon conoce a Shasta, una mujer afrodescendiente que, al verlo perdido, decide guiarlo hasta el apartamento de Marjorie. Ambos establecen una buena relación: cuando entran al edificio en el que se encuentra el apartamento, Shasta le confiesa a Halfon que algunos domingos ayuda a Marjorie con el concierto como una forma de honrar la memoria de su hijo, también fallecido. Suben en ascensor y, tras detenerse en la planta de destino, Shasta anuncia que su parada está en el último piso, que sus caminos se separan. Cuando Halfon le dice que pensaba que iba al concierto también, Shasta responde: «Hoy no, dijo. Hoy, dijo, sobrevivo sola» (Halfon, 2016: 104). El cuento concluye con ambos dándose la mano, cada uno a un lado del umbral de la puerta del ascensor: esta escena simboliza el punto en el que se encuentran una madre que ha perdido a su hijo y un hijo que todavía no ha sido padre, los dos separados por distintas realidades. En «Domingos en Iowa», Halfon ya se ha convertido en padre y acude con su hijo todos los domingos a escuchar un concierto gratuito que se celebra en el auditorio de la facultad de música de la Universidad de Iowa, donde da clases como profesor invitado. Padre e hijo establecen un vínculo a través de la música, que refuerza los lazos afectivos entre ambos. Un domingo, al llegar al auditorio, se enteran de que el concierto ha sido suspendido; paseando por el edificio, ven un piano de cola Steinway en una sala y Halfon aprovecha para enseñar a su hijo las notas musicales. Su hijo le pregunta el porqué de los nombres de las notas musicales, y como Halfon no cree que entienda la explicación oficial, responde que «las teclas blancas habían recibido esos nombres de sus padres, las teclas negras» (Halfon, 2022: 119). El padre nombra al hijo, le otorga una música particular que le define y forma parte de

una sinfonía de vida, de una historia propia que, a través de la conexión con las otras, adquiere nuevos significados. Cuando le pregunta que por qué la primera nota musical se llama do, Halfon le dice que «porque toda la música del mundo suena por primera vez los domingos» (Halfon, 2022: 119). Esta respuesta, quitando el elemento humorístico presente en el juego de palabras del que se sirve el narrador, posee tanto un carácter mítico/religioso (es un domingo el día en el que concluye el Génesis), como una conexión temática y simbólica con «Sobrevivir los domingos»: toda la música del mundo suena por primera vez los domingos, el día en que se recuerda a un hijo muerto, el día en que padre e hijo estrechan su relación afectiva.

Estos dos ejemplos son una buena muestra de la capacidad de Halfon para establecer vasos comunicantes entre sus textos y ampliar sus significaciones aprovechándose de elementos ya planteados anteriormente. De esta forma, Halfon se convierte en un sastre que teje, mediante hilos casi imperceptibles, los retazos de una gran novela.

4. CONCLUSIONES

La *novela en marcha* de Eduardo Halfon se construye como una superestructura en la que los distintos textos dialogan entre sí y conforman una sola unidad. En ella, como en un *rizoma* deleuziano, las historias van desplazándose y engendrando otras a medida que el proyecto se expande. Las estrategias intratextuales de las que se sirve el autor, entre ellas la digresión, crean continuos puntos de fuga a través de los que las historias crecen, se vuelven independientes y finalmente se imbrican las unas con las otras. Cada entrega, cada cuento, es un capítulo o fragmento provisional de la *novela en marcha* y como tal es susceptible a modificaciones y recontextualizaciones que replantean constantemente su papel dentro del proyecto, que se revela como un manuscrito o borrador cuyas partes Halfon va publicando según las escribe. La fragmentariedad de la *novela en marcha*, influida por la memoria infantil de su autor, el nomadismo y la música jazz, configura un puzzle narrativo cuyas piezas el lector atento debe ir uniendo para conformar el relato de una vida, de un narrador-personaje que va saltando entre recuerdo y recuerdo sin saber muy bien qué es lo que está buscando. Su herencia judía, que rechaza y ansía a partes iguales, produce en el narrador un sentimiento de desarraigo, de desgarramiento, que incide en la estructura del proyecto: la fragmentariedad y la digresión no son solamente estrategias textuales de las que se sirve el autor para componer su obra, sino que reflejan los conflictos identitarios que en ella se abordan. La *novela en marcha* se justifica así como una obra coherente, en la que todos sus componentes tienen una clara

correlación entre sí y responden a una estrategia totalizadora en la que nada es dejado al azar y que los dispone como las partes de un engranaje en el que cada mínima pieza cumple una función indispensable. Los recuerdos de Halfon, hilvanados por la ficción, revelan no solo la forma de entender el mundo del escritor, sino también la realidad de una época en la que todo cambia y se reconfigura constantemente, dificultando la conformación de la propia identidad, que se fragmenta y divide en múltiples pertenencias. Un hijo que se convierte en padre, un judío que reniega de su religión mientras lleva una existencia errante, un exiliado que no encuentra un lugar al que llamar hogar: todos estos elementos en constante transición y conflicto significan una obra, la *novela en marcha*, que solo puede entenderse en profundidad si comprendemos la vida y el método de trabajo de Halfon, que sigue construyendo un gran proyecto literario cuyo fin aún no se vislumbra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARCHINO, Matías (2013), «Los cuentos de Eduardo Halfon: Hiperrelato y Autoficción», *Lejana: Revista crítica de narrativa breve*, 6, pp. 1-13.
- BRAIDOTTI, Rossi (2000), *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- CASA DE AMÉRICA. «Eduardo Halfon, mi obra es una novela en marcha», Youtube. Disponible en Internet: [\[https://www.youtube.com/watch?v=0c4I1rMPV6w&t=163s\]](https://www.youtube.com/watch?v=0c4I1rMPV6w&t=163s) (06/06/2018).
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2002), *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- DURANTE, Erica y HAVENNE Maude (2021), «La obra en «matryoshka» de Eduardo Halfon: un proyecto global», *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXVII, n°. 274, pp. 265-287.
- GALINDO, Rose Marie (2015), «La pirueta de Eduardo Halfon como escritura nomádica», *Istmo: Revista virtual de estudios culturales y literarios centroamericanos*, 31.
- HALFON, Eduardo (2008), *El boxeador polaco*, Valencia, Pretextos.
- HALFON, Eduardo (2016), *Signor Hoffman*, Barcelona, Libros del Asteroide.
- HALFON, Eduardo (2018). *Biblioteca bizarra*, Madrid, Jekyll and Jill.
- HALFON, Eduardo (2019), *El boxeador polaco*, Barcelona, Libros del Asteroide.
- HALFON, Eduardo (2022), *Un hijo cualquiera*, Barcelona, Libros del Asteroide.
- KRISTEVA, Julia (1980), *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*, England, Basil Blackwell.
- PIGLIA, Ricardo (2000), *Formas breves*, Barcelona, Anagrama.
- Besay Sánchez Monroy (2025), «Intratextualidad y rizoma en la novela en marcha de Eduardo Halfon», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 239-251.

SUAU, Nadal (2014), «Monasterio» [en línea], *El Español*. Disponible en internet [https://www.elespanol.com/elcultural/letras/novela/20141031/monasterio/6749706_0.html] (31/08/2015).

VARGAS LLOSA, Mario (2011), *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Alfaguara.