

El cuento del uno al diez

Andrés Neuman

Ecrivain

andresneu@yahoo.es

1. ¿Por qué nos gusta el pez globo?

Cuando el poeta japonés Daibai empezó a componer haikus, sus antiguos compañeros de estudio le reprocharon tan sucinta elección, ya que hubieran esperado de él que demostrase su talento en géneros de mayor enjundia. Daibai no les contestó con un ensayo sino, naturalmente, con un haiku:

No se puede explicar
el sabor del pez globo
a quien no lo ha probado.

El pez globo o *fugu* se considera una exquisitez, pero para cualquier comensal ajeno a su tradición no valdrá la pena probarlo: si al cocinarlo no se le extrae el veneno con toda precisión, puede ser letal. Es comprensible la emoción del que se lanza a degustarlo y su euforia cuando más tarde, si ha tenido suerte, puede contar la historia. Pero también son lógicos los reparos de quienes excluyen este sutil bocado de su dieta, preguntándose si de verdad tiene sentido jugarse la memoria en un instante. Con el cuento sucede lo mismo. Hay narradores que morirían por el filo de una breve historia, por el suspiro de una contracción perfecta. Otros narradores prefieren entregar la salud poco a poco, poniendo a prueba su resistencia en una artesanía de largo aliento. Daibai murió en 1841, al mismo tiempo que Poe escribía “Los crímenes de la calle Morgue”. No nos consta que la culpa la tuviera un pez globo.

El cuento no es difícil. Pese a la buena intención de quienes –en parte para resarcirlo de su inferioridad comercial– mitifican su complejidad técnica, cualquier cuentista sabe que muchos relatos breves pueden escribirse de una sentada y sin excesivo esfuerzo. El cuento no es difícil, sino peligroso. Y en ese riesgo reside su sigiloso arte. Como alguna vez ha señalado Mercedes Abad, un relato corto no tiene rectificación. No es que cueste trabajo llegar al final. Es sencillamente que, si en el camino se ha dado algún mal paso, ya no hay nada que hacer: la historia llegará muerta a la meta. Por supuesto, en el borrador de un cuento pueden corregirse multitud de detalles y el estilo debe ser minuciosa, obsesivamente pulido. Pero, por lo general, la pieza entera se salva o no se salva. En eso no hay matices ni mejoras progresivas. La escritura de un cuento es tan drástica como la cocción de un pez globo: si el breve y elemental proceso no sale bien, mejor despedirse del asunto. En el cuento está prohibido equivocarse. Y sin embargo nosotros, que somos tan falibles, no podemos resistirnos. La tentación es grande. El buen sabor de terminar un cuento sólo es comparable al fatal veneno de empezarlo mal. La pequeña receta es arriesgada. La recompensa ambigua, apenas perceptible, es seguir aquí: casi en el mismo lugar donde estábamos.

2. La habitación del cuento

Una de las formas más seguras de aburrirse es ponerse a discutir si la novela es superior al cuento (porque vende más, porque cuesta más trabajo terminar de escribirla, porque es más accesible para el gran público, porque retrata a su sociedad, porque se paga

mejor, porque así es el mercado, porque así es la vida, porque sí...) o si por el contrario, en un acto de vengativa aristocracia, el cuento nos parece un género cumbre (porque vende menos, porque es más artístico, porque le exige más al lector, porque atraviesa todas las épocas, porque se paga mal, porque desconcierta al marketing, porque Borges nunca publicó novelas...).

Pero nosotros preferimos no aburrirnos, ¿verdad?

Así que vayamos directamente al grano: ¿es el cuento un género específico y autónomo? ¿Tiene, Virginia *dixit*, una habitación propia en la casa de la literatura? A esta pregunta puede responderse de dos maneras: 1) de manera militante; o 2) de manera honesta.

Militantemente, a la defensiva de ciertos prejuicios basados en el absurdo prestigio de la extensión por encima de la intensidad, habría que insistir en que el cuento es una disciplina regida por un pequeño pero rigurosísimo repertorio de principios técnicos. Y recordar que muchos de los mejores cuentistas de la historia no estuvieron interesados en escribir novelas o lo hicieron sin gracia, como Poe, Quiroga, Chejov, Arreola, Felisberto Hernández, Flannery O'Connor, Cheever, Ribeyro, Monterroso y un largo etcétera. Y concluir, por tanto, que el cuento es contemplable como forma literaria específica e independiente de los otros géneros.

Ahora bien, siendo francos, sería justo reconocer por ejemplo que el cuento debe parte de su magia a la poesía. Un relato breve es una feliz intersección entre lo poético y lo narrativo. Su bendita densidad está en deuda con el resto de subgéneros sintéticos: la fábula, el ejemplo, el apotegma, el aforismo, el epitafio. Por lo demás, y no viene mal recordarlo, casi todos los grandes cuentistas provienen del verso (desde Poe a Carver, pasando por Borges o incluso Cortázar). Tampoco nos queda otro remedio que admitir que de Faulkner a García Márquez, de Kafka a Bolaño, muchas historias nacieron cuento y terminaron novela. Como ocurre en *Rayuela* o *Los detectives salvajes*, por no hablar del *Decamerón*, *Las mil y una noches* o incluso (ay) el *Quijote*, la cuerda de muchas grandes novelas se ha obtenido haciendo nudos con buenos cuentos. Lo cual, bien mirado, no desacredita al género sino todo lo contrario: el cuento puede vivir sin la novela, pero quizás no viceversa. Ello no quiere decir que la costumbre del relato breve determine el estilo de un autor, porque en algunos el estilo está por encima de los géneros: *El proceso* de Kafka, como novela, no difiere sustancialmente del relato largo *La metamorfosis* ni de los microcuentos de *Las contemplaciones*. Borges tampoco parecía sufrir ningún trastorno de importancia al pasar del poema reflexivo al ensayo, o del ensayo al cuento metaliterario. El cuento es un huésped lujoso, pero no exactamente el dueño de su habitación.

3. La cuerda de Baudelaire

Tal vez al cuento le suceda como a la modernidad, que según Baudelaire tiene una mitad eterna y otra mitad cambiante. A lo mejor el cuento sea una cuerda con un extremo clásico (que tira del texto exigiéndole formas cerradas) y otro extremo insurrecto (que lo fuerza a experimentar). Por eso, para que se mantenga siempre tenso, hace falta una fuerza equivalente a cada lado. Es fácil que hoy un cuento quede flojo si su autor se afana demasiado en redondearlo: después de siglo y medio de relatos con estructuras simétricas, la perfección parece haber cambiado de paradigma. Sin embargo, un exceso de dispersión o de desorden también podría resultar contraproducente, y nos dejaría con la sensación de que el cuento no ha quedado lo bastante tirante como para resistir la sacudida de una lectura súbita.

4. El cuento necesita un fisioterapeuta

De tanto estirar los polos del género, la consecuencia natural no podía ser otra que la tensión. Si uno se pone a repasar ensayos y definiciones, tiene la impresión de que el cuento y

la tensión se comportan como una pareja de hecho: todo el mundo los ve juntos, aunque no se sabe hasta qué punto su unión es formal. Parece claro que el cuento no es capaz de existir relajado. Estamos de acuerdo. Y ya que estamos, ¿qué demonios es la tensión?

Aunque no sea fácil definirla, creo que esa dificultad se debe en parte a que solemos mencionar la tensión para referirnos a cosas distintas. Por eso tal vez sería útil distinguir diferentes tipos de tensión. Si el cuento fuera un cuerpo –que lo es–, al ponerlo sobre la camilla se le podrían localizar al menos cuatro puntos tensos.

La primera tensión, la más evidente, es la argumental. Me atrevería a decir que se trata de la más ajena al género breve, o la menos intrínseca. Muchos identifican la tensión con el planteamiento de una situación que por sí misma resulte inquietante, incómoda o peligrosa. Una de esas situaciones que, vividas en carne propia, bastarían literalmente para tensarnos. El mecanismo es simple: aquí la tensión muscular del cuento se ve potenciada por el propio ejercicio que realiza el personaje. Valdría como ejemplo una buena historia de terror, de enigmas policíacos o de violencia. Se me ocurren algunas de Chesterton, Conrad, Maupassant o Bukowski. Aunque no sea un recurso en absoluto desdeñable, se trata de un factor que, desde el punto de vista técnico, nos revela poco del funcionamiento interior de un cuento.

Más privativa del género es la tensión formal o estilística. Aquí el foco de tensión queda prodigiosamente desplazado, con independencia del argumento, hacia las torsiones de la sintaxis, la respiración de las puntuaciones, la inclinación de los adjetivos. Quizá sea este factor concreto el que emparenta al cuento con el poema, como se ha dicho tantas veces: no olvidemos que las más famosas sentencias sobre el cuento, las de Poe en la *Filosofía de la composición*, fueron expresadas a propósito de la poesía y en comparación con ésta. Algunos ejemplos insignes de la tensión estilística podrían ser el supremo Borges, el preciosista Arreola, la elástica Flannery O'Connor, el sensual Bruno Schulz, la imprevisible Clarice Lispector.

Otra clase de tensión, no necesariamente vinculada a la anterior, es la tensión estructural. Se refiere a la organización del relato y a los escorzos de la trama. Esta estrategia, como las otras, no es exclusiva del relato breve. Sin embargo, en combinación con la radical brevedad del cuento, la tensión estructural provoca por ejemplo que un montaje a saltos –algo asumible e incluso natural en una novela– nos depare una lectura particularmente vertiginosa. O que una narración polifónica, contenida en pocas páginas, pueda tener un efecto caótico, en carrusel. Cosas parecidas suceden en algunos relatos de Coover, en otros de Manganelli o Buzzati, en los más experimentales de Cortázar.

La cuarta tensión que podría señalarse con claridad es la atmosférica. Prefiero hablar de atmósferas que de climas, porque además de ser un vocablo mucho más específico y acotado (todo clima implica una atmósfera pero también una temperatura, una humedad, etcétera) la atmósfera del aire se comporta igual que un relato tenso: se carga de presión, va acumulando peso y electricidad, anuncia una descarga, nos hace levantar la vista con inquietud. La sencilla definición de Carver sigue pareciéndome la más atinada en este sentido: la tensión es el sentimiento de que algo va a ocurrir, la certeza de que las cosas están como dormidas y prestas a despertar. Es decir, se trata de un poder de inminencia. Casi igual de carveriana es la cuarta acepción de *atmósfera* que ofrece el diccionario académico, y que resulta perfectamente aplicable a la narrativa: « prevención o inclinación de los ánimos ». Así se explica que, en ese inclinado juego de nervios, no importe tanto lo que sucede como lo que *parezca que puede* suceder. Por eso aquel principio de la escopeta de Chejov (la presencia notoria de cualquier elemento deberá cumplir alguna función concreta en el relato; por ejemplo, una escopeta colgada en la pared terminará disparándose) es muy relativo. Como bien sabía su autor, la inmovilidad también es una función, y por cierto la más tensa de todas: una evidente escopeta que no se disparase jamás sería un potente recurso. En física, las atmósferas son las unidades de tensión o presión ejercida a nivel del mar. Un cuento tenso

sería aquel que hiciera recaer sobre el cuerpo tendido y cómodo del lector un mayor número de atmósferas, hasta hacerlo sentirse aplastado. Además de Chejov o Carver, se me ocurre el ejemplo de Djuna Barnes. O de Kafka, siempre oscilando entre la tensión atmosférica y una extraña, seca contractura estilística.

Como es natural, estas divisiones son transversales y puramente metodológicas. Igual que en Kafka (o en su versión castellana, Virgilio Piñera), no sólo es posible sino frecuente que un mismo texto combine distintas clases de tensión. De hecho, los cuentos más tensos no suelen apoyarse en un solo punto de contractura. Pienso en los relatos más logrados de Quiroga, cuya tensión afecta al orden argumental tanto como al atmosférico, maniobra que consigue que el lector comience interesado por la fuerza de la historia y termine siguiendo ansiosamente el estado de ánimo del personaje. Lo mismo puede decirse de las historias de Poe. O de Henry James, cuyas historias reúnen dos fantasmagorías: las sobrenaturales de los acontecimientos y las psicológicas, más naturales y mucho más terribles. Podría mencionarse también a Onetti, cuyos cuentos tienen una extraordinaria virtud: la tensión –incluso la enfermedad– del estilo es equivalente a la psíquica. Por último, si “Los asesinos” de Hemingway es un relato mil veces elogiado, pienso que se debe a que su tensión es total, completa, simultánea: su argumento es policíaco, su estilo es brusco, su estructura es interrupta, su atmósfera amenazante.

5. La unidad se distrae

Hablábamos al principio de la conveniencia de ir al grano. Y, en cierto modo, en eso consiste el cuento. Pero este austero principio también puede generar malentendidos.

En términos cuentísticos, ir al grano no significa tanto ser concreto como ser preciso. El matiz me parece importante: la exigencia de concresión puede volverse represora, coartar el ritmo pausado o la inventiva de una narración determinada. La precisión, en cambio, está en la esencia del cuento: un cuentista puede ser elusivo, pero nunca vago. Puede ser todo lo ambiguo que quiera, pero no impreciso. Por muchos rodeos que se den, esos rodeos han de ser nítidos. En definitiva, cambiar de dirección no es lo mismo que extraviarse.

Además de elegir la expresión más certera en cada caso, ser preciso implica seleccionar los materiales y cribarlos al máximo. Si está bien ir al grano, tampoco puede haber demasiados granos. Un cuento avanza enhebrando puntos más o menos distantes entre sí, y a veces basta con un par de agujas para que el hilo quede tenso. Por eso puede ser contraproducente desarrollar mucho la acción: en lugar de fortalecida, la narración puede quedar ahogada, hecha una maraña de puntos de partida.

En el fondo de estas consideraciones late un concepto histórico tan crucial como malinterpretado: la unidad de efecto o impresión, explicada por Poe en su célebre ensayo sobre la composición y en su análisis de los cuentos de Hawthorne. En aquellas páginas Poe hablaba de la elección de un determinado efecto, de su premeditación y su carácter central en el desarrollo de un cuento. Hablaba, en definitiva, de la existencia de un punto de fuga. Ahora bien, esta condición narrativa –se esté o no de acuerdo con ella– exigía muchos menos sacrificios de los que suele pensarse. En la teoría literaria se ha tendido a hacer una lectura más bien estrecha de este consejo, lo cual es menos culpa del simulacro científico de Poe que del apresuramiento de sus hermeneutas. De allí nacería aquel discutible adagio de que el cuento debe ser circular, perfecto como una esfera, exacto como un mecanismo de relojería, etcétera. ¿Por qué iba a vivir el cuento tan constreñido? ¿Dónde quedaría espacio para la improvisación o la creatividad dentro del engranaje de un reloj? Pero la dichosa unidad de efecto no significa que todos los elementos de un relato deban converger matemáticamente en un mismo punto: las divergencias y los rodeos, siempre que sepan dosificarse, también refuerzan el núcleo de una narración. En un cuadro clásico, el punto de fuga no impone una

simetría forzada a cada línea sino que simplemente establece diferencias entre los niveles, organiza los planos. De igual forma, la contundencia de un cuento no depende de la absoluta soberanía del plano principal, sino de la armonía y claridad con que se relacionen los distintos planos. En este sentido, creo que la unidad de efecto tiene más utilidad como criterio de corrección de un borrador que como patrón de escritura.

En realidad, la unidad de efecto de Poe admitía las divergencias incluso en su formulación original: «no debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o *indirecta*, no se aplicase al designio preestablecido». Por alguna razón, casi todos los comentaristas se olvidaron de la parte indirecta, que es la que permite que un cuento pueda ser rico, ambiguo y sugestivo, además de eficaz. Lo más sorprendente de todo es que, leído sin prejuicios, Poe tenía a ser un cuentista bastante digresivo. Repasando sus cuentos se hace patente que, lejos de ir directamente al grano, los narradores de Poe monologan durante un buen rato, acometen un moroso (y en muchas ocasiones retórico) preámbulo acerca de su personalidad, su circunstancia o el asunto que van a tratar, y sólo entonces arranca la anécdota propiamente dicha. Sin embargo, y pienso que este era el espíritu de la unidad de efecto, las digresiones de Poe preparan –acotan– el terreno anímico del cuento. Es decir, esos rodeos no son ajenos al propósito central; son parte de su efecto. Una digresión no representa necesariamente un desvío. ¿Qué es la sugerencia, sino una distracción calculada? Si se tratara sólo de ser lo más concreto, directo y sintético posible, entonces las elipsis serían un obstáculo en el desarrollo del cuento, una pérdida de tiempo. Nada más lejos de la experiencia plena, múltiple y fascinante de un buen cuento.

6. ¿Cómo apretar un diamante?

Sea lo que sea un cuento breve, lo único seguro es que no se comporta como un relato extenso *comprimido*. Eso sería tan absurdo como explicar el arte de la orfebrería reduciendo a escala los principios de la arquitectura. Al cuento, demasiadas veces, se lo analiza con el microscopio equivocado. Es decir, con parámetros procedentes de la novelística: que si la originalidad del argumento, que si la hondura de los personajes, que si la unidad estructural del libro... Pero un diamante no es *otra cosa* reducida. El diamante es una realidad valiosa que empieza y acaba en sí misma, un objeto final.

La brevedad no es un fenómeno de escalas. La brevedad inventa sus propias estructuras. Por eso pienso que, para juzgar técnicamente un cuento, habría que fijarse sobre todo en la manera en que el cuentista ha conseguido representar el espacio dentro de un molde minúsculo, y en cómo ha resumido el tiempo ficcional en unos pocos minutos reales. Es decir, en cuánta intensidad por línea cuadrada se ha obtenido. Eso nos daría una idea de los quilates del cuento que leemos.

7. Hemingway insiste

No es extraño que el principio del iceberg de Hemingway suela considerarse sólo a medias: esa es la principal propiedad (y la trampa) de las masas de hielo a las que alude. Sin embargo, para que este procedimiento tenga sentido, no debería descuidarse la particular relación entre la parte sumergida y la parte que flota. El cuentista no puede contentarse ocultando las consabidas siete octavas partes de su historia. Es preciso que, además, cada silencio refuerce lo *sí* dicho. Cada centímetro de narración que se escatime debería servir para destacar el perfil del material visible, verbalizado. No siempre menos es más: puede darse perfectamente el caso de que, a fuerza de restar, un relato quede anémico. A despecho de los imitadores de cierta tradición estadounidense, no por mucho callar se sugiere más temprano. Igual que las personas, los cuentos tienen un peso mínimo para estar saludables. Por debajo de

ese peso, su voz puede quebrarse y resultar inaudible para los demás. Cuando el iceberg se sumerge demasiado, del cuento sólo quedan unas leves ondas en la superficie. Ese es el motivo de que a veces, como decimos literalmente, un cuento no nos diga nada.

Manoseado hasta derretirse, el principio del iceberg es peligrosísimo. Sin duda atrae a los lectores inteligentes. Pero también tienta a los narradores que se pasan de listos.

8. Apología del vericuento

El final no es lo mismo que la resolución: toda historia tiene un final, pero no todas las historias se resuelven. Para un cuentista, al contrario que para un novelista, la máxima preocupación es el final y no la resolución. Es decir, cuál y cómo será la última escena o la última imagen, independientemente de si con ella el argumento llega a alguna parte. Si el final es convincente, poco importará la resolución.

En *Obabakoak* de Bernardo Atxaga, un personaje formula un principio conocido e indiscutible: « A mí me parece que un buen final es imprescindible ». Pero luego añade: « Un final que sea consecuencia de todo lo anterior y algo más ». Eso quizás ya no sea tan indiscutible. Un buen final, un final seductor, puede ser *algo menos* que la consecuencia de lo anterior. O sea, puede no responder del todo a la lógica interna de lo narrado, defraudando la ley de causa–efecto. En esa falta, en este perdido trozo de línea recta, puede residir el verdadero encanto de un final.

Aunque la idea de que un buen final debe desprenderse del propio desarrollo de la historia suele esgrimirse como método para evaluar si una sorpresa es natural o forzada, resulta interesante la aplicación opuesta de esta idea. Es decir: si debería desprenderse del desarrollo anterior, entonces un final absolutamente previsible, sin sorpresas, *fatal*, sería el final perfecto. Y en ocasiones lo es. Por otra parte, lejos de parecernos lógicas, las más rigurosas consecuencias de lo narrado pueden llegar a antojársenos insólitas y retorcidas, como ocurre en “Los crímenes de la calle Morgue”.

Teresa Imízcoz señala con perspicacia que algunos narradores recurren al final abierto cuando no saben cómo terminar su historia. Ciento. ¿Es eso necesariamente negativo? ¿No es posible –y hasta frecuente– que, gracias a la ausencia de resolución en un determinado final, el lector reflexivo dé con una solución e imagine el cierre perfecto? ¿No sería eso mucho mejor que tratar de cerrar la historia en falso? Por lo demás, la idea de que un narrador *sepa* cómo termina exactamente su relato pero prefiera no decirlo, implicaría un concepto casi didáctico del narrar (ejercicio: que los lectores deduzcan lo que yo ya he deducido). Lo cual también podría discutirse.

Acaso las epifanías más potentes se produzcan cuando los finales son un verdadero misterio, en lugar de una didáctica adivinanza. ¿Por qué el autor ha de dominar por completo, como si le perteneciera, el mundo que ha creado? En su prefacio al *Cementerio marino* (prefacio que en cierta forma es la versión contemporánea de la *Filosofía de la composición* de Poe), Valéry observó con hondura que si el autor está demasiado seguro de lo que quiso hacer, ese conocimiento le enturbiará gravemente la percepción de lo que ha hecho en realidad. Trasladando esta idea a los finales, si un cuentista cree saber con absoluta certeza cómo se resuelve su historia, es probable que no sea capaz de ver todas las posibilidades y derivaciones del final que él mismo ha concebido.

A propósito de los finales cerrados, Pere Calders declaró: « la llamada literatura realista exige una lógica con comienzo, trama y desenlace concreto, sin fisuras. Por más que se diga, es una especie de misión imposible, porque en los vericuetos de la vida cada episodio que se cierra significa que acto seguido empieza otro ». Visto así el cuento (y vista así la vida), un final demasiado cerrado sería una paradoja o una impostura.

9. El cuento como poema de andar por casa

Una consideración quizá más personal. Así como el relato clásico con final sorpresa predominó durante un siglo (y hoy se sigue practicando con bastante asiduidad), a partir de la Generación Perdida y sobre todo tras el refuerzo inestimable de Carver se propagó como la fiebre un cierto tipo de relatos silenciosos: historias minuciosamente anodinas, de calculada rutina, cuyas variantes no son lo que se dice infinitas. Quizá por eso hoy uno intuya más desafíos expresivos, más campo libre en los cuentos poemáticos. Esto es, en hacer con la prosa del cuento lo que muchas veces la poesía, abrumada por su propia forma y sus códigos de prestigio, no se atreve a hacer.

Por supuesto, este tipo de cuentos también tiene su tradición, aunque bastante menos frecuentada que las otras. La manera poemática de entender la prosa narrativa arrancó en Baudelaire; vivió un cierto auge durante el modernismo hispánico, cuando la barrera entre prosa y poema quedó difuminada; y alcanzó una cima en algunos autores laterales del *boom* hispanoamericano como Arreola, Rulfo, Donoso o Roa Bastos.

Retomando la teoría de los dos polos simultáneos, la premisa de los cuentos poemáticos sería no separar narratividad y experimentación formal. Aunar conflicto fuerte e inquietud lingüística, sin subordinar jamás uno a otro. Es decir, evitando un lenguaje meramente funcional y sometido al argumento, pero también los lucimientos retóricos que minimicen la historia que se cuenta. Lo dijo Novalis y uno no va a discutirlo: « cuando los cuentos y los poemas adquieren la dignidad de historia universal, una sola palabra secreta basta para dispersar al viento el mundo al revés ».

10. ¿Y el silencio?

Y el silencio –esa coquetería narrativa– se lo dejamos al viejo Hemingway, que además de barbudo y borracho era coqueto.

Andrés Neuman (Buenos Aires, 1977) vive en Granada, en cuya universidad se licenció en Filología Hispánica e impartió clases de literatura hispanoamericana. Su primera novela, *Bariloche* (Anagrama, 1999), fue elegida entre las mejores del año por *El Cultural* de *El Mundo*. Su segunda novela, *La vida en las ventanas* (Espasa, 2002), fue Finalista del Premio Primavera. La tercera, *Una vez Argentina* (Anagrama, 2003), resultó Finalista del Premio Herralde. Es autor de los libros de cuentos *El que espera* (Anagrama, 2000), *El último minuto* (Espasa, 2001) y *Alumbramiento* (Páginas de Espuma, 2006). Ha publicado los poemarios *Métodos de la noche* (Hiperión, 1998), *El jugador de billar* (Pre-Textos, 2000), *El tobogán* (Hiperión, 2002, Premio Hiperión) y *La canción del antílope* (Pre-Textos, 2003). Es también autor de los haikus *Gotas negras* (Plurabelle, 2003), del libro de aforismos y ensayos literarios *El equilibrista* (Acantilado, 2005), traductor del *Viaje de invierno* de Wilhelm Müller (Acantilado, 2003) y coordinador de *Pequeñas resistencias*, tetralogía sobre el cuento actual en castellano editada por Páginas de Espuma. Colaborador habitual en medios españoles y latinoamericanos, su página web puede consultarse en <http://www.andresneuman.com>