

SIMONE, LA LITERATURA
ENTRE LA INDUSTRIA EDITORIAL Y EL MERCADO

*Edivaldo González Ramírez**

Eduardo Lalo nació en Cuba en 1960, meses después del triunfo de la Revolución cubana, y vivió su juventud en París y en Nueva York. Esta información, más que cumplir con un fin biográfico, nos muestra el contexto cultural en el que se desarrollaron los acercamientos que el autor tuvo con la literatura. Eduardo Lalo creció con la imagen de un escritor que ha profesionalizado su oficio y que mantiene un compromiso permanente con su sociedad, tal como se consolidó en la década de los años sesenta en Latinoamérica; por lo tanto, alcanzar los públicos de Gabriel García Márquez o la vida parisina de Julio Cortázar son aspiraciones colectivas que estarán, de una u otra forma, presentes en el imaginario del escritor. Sin embargo, el joven estudiante en París, también contemplaría el fracaso de los proyectos ideológicos llevados a la práctica, como en Cuba o la URSS, cuyas consecuencias pondrían en tela de juicio los alcances del intelectual comprometido; asimismo, observaría el paulatino desgaste del término *boom* y la influencia de la industria del libro en el reconocimiento de ciertos autores.

Debido a este contexto, la novela *Simone* (2013) pone sobre la mesa cuestiones específicas: ¿Cuál es el lugar de la literatura puer-torriqueña en el mundo hispanohablante? ¿Para qué sirve la literatura? ¿Cómo se puede escribir después del *boom*? Ante esto, planteo

* Universidad Nacional Autónoma de México.

que *Simone* es un intento de respuesta sobre lo que significa escribir en los albores del siglo XXI. En este caso, la obra critica los alcances del escritor comprometido y el papel de la industria editorial en la canonización de algunos autores.

1. EL *BOOM* ENTRE LA INDUSTRIA EDITORIAL Y EL INTELLECTUAL COMPROMETIDO

La internacionalización de la literatura latinoamericana en los años sesenta estuvo estrechamente relacionada con la bonanza editorial que se vivió en Argentina y México durante las décadas de 1940 y 1950. Entre otros aspectos, este auge se debió a la guerra civil española, cuando editoriales españolas, como Espasa-Calpe, vieron en los países latinoamericanos un lugar idóneo para continuar con sus proyectos editoriales y, con ello, no sólo propiciaron la distribución de obras europeas en el continente americano, sino que también dieron un espacio cada vez mayor a autores hispanoamericanos dentro de sus catálogos.¹ De esta manera, se consolidó una red literaria y las obras llegaron a más lectores. Sin embargo, los escritores latinoamericanos tuvieron un contacto más estrecho con un público amplio cuando la industria editorial en España se recuperó y se modificó la situación que había dado origen a la creación de nuevos sellos editoriales. A diferencia de las editoriales argentinas que padecían los excesos de las dictaduras militares y golpes de estado, en España la industria editorial buscaba recuperar el mercado perdido y, para ello, se apoyaba de la red literaria y de los catálogos que se habían creado en Latinoamérica. Este hecho sería fundamental para la internacionalización de la literatura latinoamericana, puesto que se crearían nuevos focos de distribución y los lectores crecerían exponencialmente.

En este caso, es preciso señalar dos aspectos: uno, la creación de un nuevo público latinoamericano y dos, la función que tuvo España

¹ Espasa-Calpe fijó su principal sede en 1937 en Argentina; por otra parte, un año después, Gonzalo Losada creó su propio sello editorial.

en la consolidación literaria de ciertos autores. En el primer caso, la existencia de una masa de lectores que consumían literatura latinoamericana fue una realidad que teóricos como Ángel Rama tomaron como punto de partida para abordar la función de la industria editorial en la construcción del *boom*. En «El boom en perspectiva», el autor uruguayo planteaba que la búsqueda de una identidad latinoamericana era lo que había llevado a que existiera una comunión entre el público latinoamericano y las obras que se publicaban (1981: 63). Este encuentro, entre el autor y su público, habría de ser fundamental para entender la poética de escritores como Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez quienes adquirieron preponderancia en comparación con otros autores.

Ahora bien, la industria editorial ayudó a establecer el rol del intelectual comprometido, tal como lo proponía Jean Paul Sartre: el escritor latinoamericano tenía acceso a un público amplio, lo cual no sólo significó su profesionalización, sino también una mayor conciencia de su responsabilidad social. Si bien, mucho antes de este *boom* editorial existía una larga tradición de escritores comprometidos con el cambio y la acción social, no fue hasta la década de 1960 que los escritores pudieron encontrarse con la situación que planteaba Sartre en *¿Qué es la literatura?* Para ser un escritor comprometido, el autor de *La náusea* planteaba un par de preguntas que los escritores debían responderse: ¿por qué se escribe?, y sobre todo, ¿para quién se escribe? Sartre consideraba fundamental que el escritor encontrara a un público que, a su vez, lo eligiera para establecer un «pacto de libertad». En Latinoamérica, el escritor se encontró con los lectores a quienes iba a dirigirse; asimismo, es importante notar que una parte de los escritores agrupados en el *boom* escribieron obras que problematizaron la realidad latinoamericana. El público exigía al autor no sólo entretenimiento, sino una postura ante su realidad histórica y social.

Estos elementos propiciaron que el autor latinoamericano irrumpiera en el mercado y en los reflectores internacionales; asimismo, la calidad de las obras y la novedad que representaban para un lector extranjero produjeron tal desconcierto y admiración que,

paulatinamente, textos y autores disímiles fueron identificados asistemáticamente con el adjetivo *boom*. Las críticas a este apelativo son abundantes y tiene críticos como Ángel Rama, quien veía en él una estrategia de mercado; sin embargo, en este caso, utilizó este término como un sinónimo de la internacionalización de la literatura latinoamericana durante la década de los años sesenta, puesto que fue importante en la formación de Eduardo Lalo. De la misma forma, el apelativo *boom* es la suma de fenómenos políticos, literarios y de mercado y puede designar muchos más elementos de los que aquí se señalan (como es el caso de la Revolución cubana o la función de agentes literarios como Carmen Ballcels y Carlos Barral); no obstante, el *boom* como un ente en el imaginario colectivo fue uno de los ejes nodales de los cuales ningún escritor posterior pudo prescindir, ya fuera negando o consolidando su presencia.

Por otra parte, gracias a su industria editorial, España se convirtió en el centro desde el cual se medía y se debatía el valor de la literatura hispanoamericana. Publicar en España parecía ser equivalente a tener visibilidad en el mundo hispánico. Entre otros aspectos, esto sucedió porque era el centro de distribución más grande de los países de habla española. Debido al negocio rentable que representaba el fenómeno *boom*, donde se agrupaba a escritores sin tomar en cuenta la tradición a la que pertenecían, numerosas editoriales comenzaron a publicar a autores latinoamericanos para tener las ganancias económicas que producían. Burkhard Pohl nos habla del periodo comprendido de 1975 a 1982 en el que Seix Barral, Bruguera, Argos Vergara y Alfaguara dominaron el ámbito editorial y en el cual se preocuparon por publicar lo mejor de la literatura latinoamericana para incluirla en el *boom* (2005: 216). Por su parte, editorial Planeta intentó, mediante su premio literario, beneficiarse de la demanda que existía de la literatura latinoamericana.

Ante esto, el lado comercial del *boom* fue uno de los elementos que más se tomarían en cuenta para hablar de él y, debido a la paulatina transformación de los autores en marcas, se cuestionaría la validez que tenía la industria editorial para canonizar a ciertos

escritores y dejar en la sombra a muchos otros. Es decir, si la circulación de los textos en el mundo hispanohablante había dado la idea de una Latinoamérica inclusiva, donde todos podían publicar y ser escuchados, pronto se revelaría que el punto de enunciación del escritor, así como la preocupación cultural y económica del lugar de distribución de las obras, serían determinantes para comprender el éxito de las mismas. Posteriormente, con el quiebre o venta de las editoriales que habían propiciado la internacionalización de la novela latinoamericana, la selección de obras recayó, en la década de los años ochenta, en empresas transnacionales (Pohl 2005: 216-217). De esta manera, la obra de Eduardo Lalo se insertaría en un contexto donde la publicación de las obras es fecunda, aunque existe la problemática de la literatura de consumo. Asimismo, tras la caída de los grandes sistemas de pensamiento, como el marxismo, los nuevos escritores problematizarían la función del intelectual comprometido que habían desarrollado escritores como Mario Vargas Llosa o Julio Cortázar.

2. UN SOLILOQUIO EN LA MESA DE NOVEDADES

En 2013, la novela de Eduardo Lalo, *Simone*, recibió el Premio Internacional Rómulo Gallegos; con este acontecimiento, el autor puertorriqueño fue conocido por los grandes públicos en Latinoamérica y su literatura despertó un nuevo interés en críticos y editores. Los agentes literarios y las editoriales llegaron con promesas de reconocimiento y distribución, pero Eduardo Lalo prefirió continuar con la editorial que publicó la novela, aunque esto significara una menor distribución. El acto significaba «una congruencia con el proyecto editorial que tenía el autor frente a la ausencia en nuestras librerías de producciones literarias del Caribe, en este caso puertorriqueñas, tradición literaria nacional desconocida fuera de nuestro ámbito académico» (Noya 2013: 11). Por otra parte, ante la autoafirmación del premio para consolidar carreras y tradiciones, Eduardo Lalo hizo una crítica sobre su situación:

Pertenezco a una larga lista de escritores marginados, cuando no ninguneados, por el peso de un gentilicio que difícilmente se asocia a la grandeza y la victoria. Brillantes artistas cuya luz fue consumida por el aislamiento y la debilidad de las instituciones culturales puertorriqueñas, víctimas de nuestra incapacidad de autorrepresentación y, a veces también, de autorrespeto (Lalo 2013a).

Por un lado, el autor criticaba a la industria editorial que, desde su perspectiva, condiciona en lugar de distribuir las obras, y, por el otro, cuestionaba la relación jerárquica que condena a la sombra a «los países invisibles». La postura del autor es importante por dos motivos: primeramente, porque en *Simone* estos temas se problematizan y aparecen no sólo como telón de fondo; el segundo, porque la novela parte de una de las complicaciones que tuvo el «autor comprometido»: la relación entre la obra y el cambio social.

Simone narra la vida de un escritor puertorriqueño (del cual nunca sabemos su nombre) que ha perdido el sentido de lo que hace, de su vocación literaria y de la función de su trabajo en la sociedad. Vive en un perpetuo aburrimiento, sumido en un mundo donde la acción y la literatura se desvanecen entre simulacros que produce el mercado. Nada dura, todo está condenado a perecer y ser desechable: las relaciones personales, los lugares, el arte. Ante esto, el escritor está consciente de su inexistencia: tanto para los potenciales lectores dentro y fuera de su país, como para la sociedad en la que vive, pues su oficio parece prescindible: «Escribir. ¿Me queda otra opción en este mundo en (sic) que tanto estará siempre lejos de mí? Pero aún sigo vivo y soy incontenible y no importa que esté condenado a las esquinas, a las gavetas, a la inexistencia» (Lalo 2013b: 19).

La novela está escrita en pequeños fragmentos que demuestran la falta de un eje sobre el cual se integre un proyecto de vida. En un mundo donde los grandes relatos han fracasado, que no tiene ni desea tener un rumbo fijo, el individuo parece disgregarse: «He estado siempre como lo describo aquí: rodeado de fragmentos, de pedazos de cosas con qué poblar las horas» (Lalo 2013b: 38). La estética de la fragmentariedad que persigue la obra, se contrapone a las grandes empresas literarias (e ideológicas) de los años sesentas, que tuvo en

el *boom* y su adhesión al gobierno cubano uno de sus ejemplos clave. Atrás quedaron las novelas totales que deseaban contener la diversidad del mundo en sus páginas, obras como *La guerra del fin del mundo* (1981) o *Terra nostra* (1975) son impensables para describir un mundo que avanza entre sombras: «Escribir fragmentos, escribir notas en una libreta al vuelo de los días, es lo que más se acerca a una escritura que sabe que no se miente» (Lalo 2013b: 58).

Ante esto, la ciudad que nos presenta el narrador no parte de lo concreto, sino que se describe a partir de los centros comerciales y de los Starbucks que devoran las plazas de cada país y borran las diferencias culturales. Ateniéndonos a la terminología de Marc Augé, los «no lugares» van expulsando a los individuos y les arrebatan cualquier sentido de pertenencia. Para el antropólogo francés, la *surmodernité* produce los no-lugares, cuya característica estriba en ser lugares de paso, donde es imposible establecer encuentros: «Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu» (Augé 1992: 100). En este caso, los no-lugares serían las autopistas, los hoteles, los supermercados, lugares en donde no se crea una identificación entre las personas que viven o deambulan en ellos. Asimismo, los no-lugares están muy unidos al consumismo, a la relación de compra y venta. En la novela, los no lugares más representativos (aunque no por ello los más frecuentes) son dos: el centro comercial y el aeropuerto.

Primeramente, el centro comercial es el lugar del encuentro furtivo y de las separaciones inmediatas, en donde el escritor contempla el vaivén de las personas (y de los libros). En este lugar, el narrador no puede entablar un diálogo; incluso cuando lo hace, siempre termina por ser incompleto. En el libro leemos: «mi imagen en un centro comercial: un hombre solo, sentado ante una mesa, en la terraza repleta de restaurantes de comida basura, con un café y una libreta. [...] Llevo horas aquí y no he comprado nada, ni siquiera un libro. Extraño, extrañísimo ante todo lo que me rodea, pero para mí no existe en el mundo una imagen más hechizante y perturbadora» (Lalo 2013b: 28). El escritor está atrapado en un centro comercial

que es del tamaño del mundo, en el cual, siempre solo, debe de relacionarse a través de lo que consume para poder explicar su presencia. No importa que se salga del centro comercial, que se compre otro café, un libro; el no-lugar se expande en la realidad y permear todos los contactos.

Si el mundo es una gran plaza de la cual no se puede salir, los desplazamientos también están vedados: la oportunidad de conocer un lugar diferente al que se vive es imposible. En este caso, el aeropuerto es el segundo no-lugar que constituye el sentido de la obra, puesto que, si no aparece más que una sola vez, representa la imposibilidad del viaje y del descubrimiento. El aeropuerto es un lugar de paso, sin marcas de identidad (más que las exportables), que fue construido con el fin de «albergar» viajeros; asimismo, en él, el adiós tampoco es definitivo puesto que un avión sale cada hora hacia ninguna parte. En *Simone*, el narrador describe este no-lugar, relatando las prácticas de uno de sus mejores amigos: «A veces, víctima del insomnio, acude al aeropuerto de madrugada, cuando está prácticamente desierto y los empleados repasan el piso con máquinas pulidoras [...] Me ha parecido formidable la aventura de este hombre que habita indefinidamente la frontera del viaje, como si ésta agotara el deseo de partir. Pocos viajan tanto, tan lento, tan cerca» (Lalo 2013b: 26). El narrador muestra su propio insomnio, sus deseos de estar en otro lugar pero no poder hacerlo porque la sensación de vacío está en todas partes. En París, San Juan o Cuba, los individuos son extranjeros, están de paso: «Levantarme, ver y oír la ciudad. Pensar que he echado a perder la vida aquí y que ya es muy tarde. Pensar que hubiera podido ser igual en cualquier otro sitio, pero que no importa, que hubiera preferido cualquier otro sitio» (Lalo 2013b: 24). El narrador constata su inmovilidad cuando intenta recordar su vida en París y le parece tan ajena como si nunca la hubiera visitado. Lo mismo le pasa a su amigo, Diego, quien debe visitar aeropuertos para poder dormir. La imposibilidad de viaje, no sólo se debe a la uniformidad que han adquirido los países que se visitan, con hoteles idénticos y las mismas cadenas de café, sino a que se ha establecido una imagen concisa de los países representados,

donde San José (pero también Puerto Rico) es una ciudad de paso hecha para los viajeros. Ante esto, el narrador pone en evidencia las heridas coloniales que imperan en los habitantes que parecen haber aceptado esa condición, al despreciar los rasgos particulares de su cultura y aceptar el culto a lo extranjero. En este caso, los extranjeros no son visitantes sino turistas que están imposibilitados para tener una comunicación verdadera con los habitantes originarios, pues, como lo expresa Pratt en *Ojos imperiales*, los viajeros colonizan al otro mediante la mirada. Sin embargo, la crítica en Simone está más cerca de la que expresa Marc Augé: «El viaje imposible es ese viaje que ya nunca haremos más. Ese viaje que habría podido hacernos descubrir nuevos paisajes y nuevos hombres, que habría podido abrirnos el espacio de nuevos encuentros» (Augé 1998: 15). Esta condición hace que Puerto Rico, con sus escritores, sea una ciudad fantasma, que no existe para los demás como un lugar de encuentro, sino como un sitio de paso. El narrador se pregunta:

¿Alguien nos cuenta, existimos para alguien los que vivimos en esta isla, en esta tarde sigilosa, intentando separarnos del ruido, del calor, del polvo? ¿A quiénes llegan las historias de nuestras vidas? ¿En algún lugar existe algo que no sea nuestro cliché o nuestra explicación vaga y elemental, sin compromiso con nuestra humanidad? (Lalo 2013b: 30).

Estos dos no-lugares forman el contexto en el que se escribe, en el que el narrador ha perdido la fe en la escritura y en la acción social. La desesperanza se debe a la incomunicación, al aislamiento al que está condenado geográfica e históricamente; sin embargo, también es el resultado del optimismo que el narrador tenía en su juventud ante los proyectos sociales. En este caso, se critica uno de los puntos que más tenían en cuenta los escritores comprometidos a la manera de Jean Paul Sartre: que la literatura podía y debía cambiar la historia: «Tantos hombres y mujeres han creído posible cambiar la historia cuando no han hecho más que padecerla; o mejor sería decir, soportar su barrio, su familia, su mujer, a sí mismos. He sabido aguantar sin derrumbarme» (Lalo 2013b: 19). Recordemos que Sartre había llevado el compromiso del escritor hasta sus últimas

consecuencias, al grado de concebir a la obra como el mero instrumento ideológico del autor. Esta concepción ocasionó que, cuando el autor de *La náusea* observó que la literatura no cambiaba las cosas de manera inmediata, pues los niños seguían muriendo de hambre, renegara de sus textos literarios. En la novela, esta anécdota sartreana se observa, a modo de juego, en una partida de ajedrez que tiene el narrador con Li: «En pocas jugadas perdí tres piezas y, cuando dudé largamente si movía un alfil, la escuché decir: —Cada cuatro segundos muere de hambre un niño en el planeta. —Debió ver que no entendía porque añadió con impaciencia—: ya deben haber muerto al menos doscientos» (Lalo 2013b: 93). Sartre pensaba que la duda era criminal, que el intelectual debía posicionarse siempre ante algún evento.

En *Simone*, la figura del intelectual comprometido ha desaparecido. El escritor ha dejado de ser un agente de transformación y ha quedado nulificado, debido a que, al haber sido absorbido por el mercado, es tan imprescindible como inútil. Para Eduardo Lalo el mercado de libros ha perjudicado la creación artística y esta concepción se expresa en la novela: «La industria del disco mató la música. La del libro está en el proceso de aniquilar a la literatura. Somos náufragos, nos queda el futuro amargo de los que sobreviven a un mundo que no volverá a existir. Lo que quisimos hacer en la vida, quizá no existe» (Lalo 2013b: 93). Si bien, la visión apocalíptica sobre la industria del libro puede ser debatida, nos sirve para establecer algunos elementos importantes: uno, que el narrador se siente heredero de una tradición de escritores que se resiste a morir; dos, que existió, al menos en el recuerdo, una idea de escritor que los jóvenes intentaban seguir. Para el narrador, la literatura de compromiso murió por sus mismas contradicciones y fue paulatinamente sustituida por la literatura de mercado. Ante esto, su idea de literatura está relacionada con una labor solitaria, cuyo único interlocutor es uno mismo:

Antes pensaba que luchaba, en los cuadernos que han antecedido a éste y yacen por las esquinas o las estanterías de mi casa, contra la

sociedad que me ha tocado, contra la ciudad, contra la insoportable sucesión de colegios en los que me gané la vida hasta conseguir un trabajo renovable anualmente (pero que puede ser revocado cualquier fin de semestre) en la universidad. (Y me sentía avergonzado por esta lucha, como si hubiera algo inconfesablemente sucio y defectuoso en ella.) Sin embargo, ahora sé que luchar y escribir es lo mismo, haya o no haya algo contra lo cual hacerlo. No aguardo nada importante, ni tregua ni triunfos. Este es mi lugar en el mundo, eso es todo (Lalo 2013b: 20).

El narrador escribe para nadie y sin esperar ninguna recompensa, debido a que sus obras se pierden entre los cientos de libros que se publican diariamente. Si en los años sesenta el escritor había alcanzado a una masa de lectores que buscaban una literatura problemática, en *Simone*, el pacto autor-lector que proponía Sartre se muestra quebrado. La literatura «comprometida» se ha perdido entre la mesa de novedades y la incansable producción de *best-sellers*. Por tal motivo, el narrador percibe que ha dejado de ser una figura pública; los pódiums se han convertido en reflectores y su compromiso en entretenimiento. Los grandes autores del *boom* se han convertido en marcas de fábrica y la imagen del escritor con la que había crecido el narrador se revela como un espejismo.

Ahora bien, la situación del narrador es mucho peor, puesto que su público natural consume la literatura extranjera y deja en el anonimato a los pocos autores de Puerto Rico. La nula interacción entre el escritor y sus posibles lectores se evidencia cuando el narrador se encuentra con Máximo Noreña, un poeta al que admira y con quien comparte el mismo anonimato: «Iba con dos niños que debían ser sus hijos y esperaba con una bolsa de K-Mart a que terminara de comer un *pretzel* [...] Es un autor que me importa y que nadie, entre los cientos de personas que lo rodeaban, tendría la menor idea de lo que ha escrito» (Lalo 2013b: 68-69).

En cierta forma, Máximo Noreña y el narrador conforman una unidad que se opone a la banalización de la literatura; si bien el primero tiene un discurso más impulsivo y lúcido, el segundo complementa la línea discursiva que se establece cuando los dos están

juntos. Uno expone, el otro reflexiona sobre los errores o aciertos de lo expresado. De esta manera, es posible enaltecer y burlarse del escritor sin que la narración autodiegética se pierda en la crítica o en la autocomplacencia. Así, el lector puede observar las contradicciones que se producen en el escritor desde fuera y desde dentro: por un lado, la derrota se expresa por medio del narrador; por el otro, la vindicación del oficio tiene el rostro de Máximo Noreña.

La suma de todos los elementos expuestos otorga la primera concepción de literatura que tendrá el narrador hasta su encuentro con Simone Weil: un arte para nadie, que no tiene ninguna razón de ser más que expresar un vacío. El narrador está condenado a perecer en su silencio de muerte: «Así, entre la avenida de Diego y la calle Andalucía, confronté la banalidad de mi extinción. La belleza de la música existía para producir esto. El arte era la consolación de los que aguardaban su derrota» (Lalo 2013b: 74). Esta idea que, finalmente, conduce a la no-expresión, termina cuando el narrador descubre que tiene un lector; este hecho le revela que aquello que creía un soliloquio era en realidad un diálogo.

La irrupción de Simone Weil es importante por dos motivos: primero, retorna la imagen del intelectual comprometido, pero no desde los grandes reflectores de Jean Paul Sartre o Mario Vargas Llosa, sino a partir de las sombras. Simone Weil murió a los 34 años y en Puerto Rico sólo parece haber dos lectores que se interesan por ella: el narrador y su interlocutor; por otra parte, la joven trae consigo dos posibilidades prohibidas en el mercado: el anonimato (frente al autor-marca) y el arte de los márgenes.

3. UNA LITERATURA DE MÁRGENES

¿Quién es Simone Weil? Primeramente, es una máscara que, a diferencia de los simulacros, adquiere una presencia concreta. Antes de revelarse la identidad de la mujer, el seudónimo influye en las acciones del narrador, en sus deseos, en sus sueños. Posteriormente, cuando el narrador descubre a Li Chao, artífice de los mensajes,

Simone Weil es la mensajera de los países invisibles. La unidad Li Chao-Simone Weil reactiva la pregunta que se hacía el narrador: ¿para qué escribir? En este sentido, su presencia cambia el horizonte desde el cual se plantea la problemática; si antes del descubrimiento de la mujer, el narrador se cuestionaba su razón de ser a partir del mercado, con este encuentro lo hará a partir de los márgenes y en relación con las manifestaciones artísticas que no fueron absorbidas por éste.

Li Chao es una estudiante universitaria, «la única en literatura comparada», que escapó de China hasta encontrar asilo en Puerto Rico. En la isla trabaja en un restaurante de comida china para ganar su libertad. En más de un sentido, ella representa el extremo opuesto del mundo que ha nulificado al escritor al asimilarlo: proviene de un lugar donde la escritura es algo prohibido y aún tiene una connotación peligrosa.

Su familia debió separarse porque el padre, que era maestro de matemáticas, fue acusado de provenir de una familia de «intelectuales». Debido a las abyectas relaciones humanas impuestas por la Revolución cultural, esto impidió que la madre de Li siguiera relacionándose con su marido y la obligó a acusarlo y repudiarlo formal y públicamente. El hombre fue enviado a pueblos cada vez más alejados, hasta que debió sucumbir a las heladas, al hambre, a la sentencia que se le había administrado por saber leer y escribir, por poseer manuales de geometría soviéticos, una vieja traducción prerrevolucionaria de *Madame Bovary* y el gusto burgués por el *jazz* (Lalo 2013b: 96).

Li Chao es el resultado de un proyecto que había intentado, sin éxito, llevar el marxismo a la práctica. En el desvarío revolucionario (que también se había visto en la URSS) la disidencia y la crítica habían sido prohibidas para salvaguardar los intereses de la Revolución. Debido a su exilio, la joven no pertenece a ninguna parte: está desplazada lingüística y culturalmente de su lugar de origen (no sabe escribir chino y con dificultad logra hablarlo), asimismo, no puede incorporarse a la nueva cultura, que la considera inexistente. Li Chao sufre dos rechazos y dos desarraigos que configuran su identi-

dad: por un lado, no puede volver a una patria que no comprende; por el otro, nunca podrá participar activamente en Puerto Rico, porque aunque habla perfectamente español, no tiene interlocutores: «El problema no es la lengua sino la imposibilidad que tienen los demás para imaginarme. ¿Es posible escribir cuando la identidad no es compartida por nadie, cuando la inmensa mayoría de la gente no puede ni siquiera concebirte?» (Lalo 2013b: 98). En San José ni el narrador ni Li Chao existen, son invisibles y hablan a las sombras; sin embargo, con su encuentro tienen una nueva oportunidad para iniciar un diálogo y replantearse su lugar en el mundo a través de él. Ahora bien, estos individuos establecen su relación al tomar consciencia del estatuto jerárquico que condiciona la validez de los discursos: la palabra es escuchada dependiendo de quién hable y desde dónde lo haga; ante esto, mediante su diálogo ellos rebaten esta concepción.

En el prólogo que hiciera Jean Paul Sartre a *Los condenados de la tierra* (1961), de Frantz Fanon, el escritor existencialista describía cómo la palabra se distribuía, como modo de opresión, de las metrópolis a las colonias y aseguraba que mientras «unos disponían del verbo, los otros lo tomaban prestado» (Sartre 2012: 7). Esta célebre frase es discutida en labios de Li Chao: «No se puede escribir si uno no tiene palabras —dijo Li—. Si las palabras siempre han sido de otros. Por eso prefiero leer, tomar las palabras que los demás escriben y transformarlas. Es lo que conozco. Es lo que me he hecho siempre» (Lalo 2013: 98). Para la joven las palabras nunca han sido suyas, por eso utilizaba la máscara de Simone Weil para poder apropiarse de ellas. Al narrador le pasa algo parecido, no existe para el mundo hispanohablante, que ni siquiera puede representar Puerto Rico, y aunque posee una lengua, no está en los puntos de enunciación válidos para ser tomado en cuenta.

De esta manera, el encuentro entre el narrador y Li Chao supone un diálogo, la confrontación de dos periféricos que establecen una comunicación sin el intermediario de los centros de poder que distribuyen el pensamiento y lo norman. Los dos personajes se reconocen y descubren un mismo desconcierto, por lo cual, mediante su

relación, los dos ganan algo: Li Chao puede liberarse de las cadenas ideológicas que la mantenían subyugada a distintos maestros, y el narrador encuentra una nueva concepción sobre el arte. Si antes del encuentro la literatura era el soliloquio de un hombre desesperanzado, con Li Chao el arte vuelve a tener el valor de comunicar, uno a uno. No hay más intermediarios, la obra es un pacto entre el lector y el autor. Gracias a esta nueva forma de entender la literatura, narrar lo particular se transformará en la única expresión verdadera para el narrador.

Li Chao es una pintora a la que no le interesa alcanzar los grandes reflectores, por lo cual su labor está destinada a un público reducido y hermético que ella misma escoge. Es un arte de sombras que despierta el interés de un escritor que estaba asediado por las mafias literarias. Lejos de los simulacros de novedad infinita, de las rupturas artísticas y las tendencias que los autores deben seguir para poder ser escuchados, la joven desarrolla un arte que se basta a sí mismo. Ante la particularidad de su arte, el narrador describe: «Su dibujo destacaba por sobre la obra de muchos artistas que no eran más que parodias de estilos internacionales» (Lalo 2013b: 103). El arte de Li Chao no está atado a elementos externos a él (como el mercado o el reconocimiento), sino que busca ser la expresión más íntima del autor; de esta manera, compartir la obra es compartirse a sí mismo. «No firmaba sus piezas afirmando que en la ejecución misma estaba la autoría. Resultó natural, pues, que contempláramos llevar a cabo un arte anónimo, cuya presencia surgiera como un hecho consumado, sin atribución posible en los espacios más públicos y muertos culturalmente en San Juan» (Lalo 2013b: 114). En una sociedad de consumo, el arte anónimo representa una transgresión a la figura del autor-marca; asimismo, el hecho de que este arte se presente como popular elude los canales que se han establecido para la comunicación. En los autores hay una rebeldía que marca el enfrentamiento y la superación del vacío contemporáneo: si el arte anónimo de Li Chao y el arte para nadie del narrador eran empresas condenadas a destruirse a sí mismas, pues morían apenas se creaban, con su arte íntimo existían para los otros: «¿Por qué emprendíamos este

esfuerzo que no nos iba a rendir ningún beneficio ni sería tomado en cuenta para los que historiaban estas tareas? La respuesta no era fácil de formular. Basta decir que fue una forma de amor y de rabia» (Lalo 2013b: 114).

El proyecto de los dos personajes intenta regresar el arte a su condición lúdica. Primeramente, su encuentro se produjo mediante un juego que abarcaba toda la ciudad: la joven mesera dejaba fragmentos de obras en diversos puntos para que su interlocutor pudiera seguir las pistas que conducían a ella. De esta manera, los fragmentos formaban un nuevo texto a partir del cual los dos autores-lectores podían establecer un contacto verdadero. En este caso, la ciudad podía ser leída como un texto, no sólo por los diversos escenarios que cobraban vida a partir de las notas de Simone Weil, sino porque las palabras se unían al lenguaje de la ciudad, a sus normas y a sus señalizaciones. De nuevo, encontramos la idea de un arte construido por fragmentos, no obstante, esta vez con un nuevo significado: éstos van corporeizando a un personaje (al lector-autor) y su lectura construye una realidad más humana y aprehensible para quien los lee. Posteriormente, los artistas callejeros de *Simone* desean que la ciudad sea leída por otras personas para que así exista una comunicación real más allá de los simulacros y de los no-lugares:

Era una línea de caras que una mañana sorprendía en las avenidas a peatones y automovilistas. En la radio hubo quien comentó que se trataba de candidatos desconocidos a las elecciones. Nadie, salvo un par de escritores, supuso que podía ser una obra de arte. Nos encantaba, que según pasaban las semanas, continuaban respetándose las imágenes. Nadie se aventuró a dibujarles un bigote ni las desprendió de la pared (Lalo 2013b: 115).

De esta manera, el acto de creación se concibe como un diálogo entre equivalentes. Lejos de los centros comerciales, de los restaurantes sin identidad y de las relaciones fugaces, el encuentro entre dos individuos y la posibilidad de un diálogo se vuelve lo único tangible. Los dos personajes encuentran una expresión verdadera dentro de los simulacros. El cambio que opera en el narrador es signifi-

cativo: al redescubrir que el arte es ante todo comunicación, puede replantear su labor de manera independiente de los ritos culturales y de mercado, ante los cuales se había quedado estancado. El arte sólo debe tener el interés de bastarse a sí mismo, pues encontrará salidas para expresar y rebelarse, como el arte callejero o la escritura que se proyecta a ese lector desconocido.

4. LAS ISLAS INVISIBLES

Es necesario resaltar que *Simone* no llega a ser una obra-tesis, ni queda supeditada a la ideología del autor, sino que las discusiones que se desarrollan son producto del mismo hilo narrativo y de la necesidad de sus personajes para expresarse. Es decir, si las novelas de urgencia terminaban por sacrificar el aspecto formal para manifestar una idea preconcebida, *Simone* no plantea respuestas, sino que se mantiene en un cuestionamiento constante.

En páginas anteriores se expusieron las preguntas que Li Chao se hacía: ¿podemos hablar?, ¿puedo utilizar una lengua que no es mía? En un primer momento, estas cuestiones se contrastaron con las palabras que Jean Paul Sartre escribió en el prefacio a *Los condenados de la tierra*, de Frantz Fanon; en esta obra, el autor hablaba de la rebelión de los «subalternos» ante el discurso colonial que los había oprimido por años, reduciendo su importancia a simples contempladores de la historia. Para Fanon, las metrópolis habían establecido diferencias culturales que legitimaban el abuso y la explotación, por lo cual pugnaba contra ellas. Si bien estas ideas están latentes en el pensamiento de Eduardo Lalo, partir de ellas para abordar *Simone* sería innecesario porque la situación que plantea tiene que ver más con el lugar de enunciación dentro de un espacio, tal como lo proponía Walter Mignolo en *La idea de América Latina* (2007), entre la configuración de un centro y una periferia dentro del mundo Occidental.

Simone plantea que no existe un mundo hispanohablante inclusivo, en el cual todas las voces tienen el mismo peso a la hora de ser tomadas en cuenta; por el contrario, existen países invisibles cuyos

discursos son prácticamente desconocidos por los centros de poder. De esta manera, la obra se convierte en una doble crítica: por un lado, contra esa mirada continental que desconoce pero jerarquiza a través de las editoriales, premios y críticas, es decir, por medio de la cultura; por el otro, contra el silencio al que se le ha condenado a los escritores puertorriqueños, quienes han perdido a su lector natural por la masa de *best-sellers* y que no tienen manera de llegar a otros públicos.

En *Simone*, la crítica a esta mirada se concretiza cuando Máximo Noreña y el narrador acuden a una reunión donde se encuentran el autor español Juan Rafael García Prado. El escritor peninsular visita Puerto Rico para presentar su nueva novela, un texto de pésima calidad que se vende como una obra maestra debido a su nacionalidad y al influjo de su industria editorial. Desde su trinchera, donde no pueden ganar ni perder nada, los dos escritores problematizan la relación que el mundo hispanohablante tiene con Puerto Rico y cuestionan el lugar de la literatura española en el mercado. Al respecto, Noreña, quien posee el tono más violento, expresa: «Pero ellos están ciegos. Todavía confían en el prestigio de sus tradiciones y en la posición simbólica (y, habría que precisar, poco más que simbólica) que sus sociedades les conceden, aún si esto se produce más por inercia y costumbre que por otra cosa» (Lalo 2013b: 173-174). Para los escritores, que acosan sin piedad al español, la industria editorial ha empobrecido la calidad artística de las obras por el valor monetario. En este caso, el mercado se muestra como uno de los trasfondos de la dudosa unidad hispánica. Para defenderse, García Prado exclama: «lo importante es que todos formamos parte de un ámbito común. El mundo hispánico nos une a todos. No tenéis idea de cómo me puedo sentir en casa lo mismo en Ciudad de México que en San Juan» (Lalo 2013b: 184). Sin embargo, sus defensas se vienen abajo cuando resulta evidente que desconoce todo acerca del lugar que visita y justifica la relación que tiene el escritor contemporáneo con la industria editorial. En este sentido, García Prado representa al escritor que ha aceptado la función de la literatura como un simple entretenimiento.

En este aspecto, entra en juego la concepción de literatura que había impuesto el llamado *boom* latinoamericano dentro del imaginario colectivo. Como lo he referido, a pesar de que los libros se distribuían en Latinoamérica, no fue hasta que las editoriales españolas dieron a conocer a los escritores latinoamericanos que se produjo su internacionalización. Ante esto, la industria editorial española distribuyó la literatura latinoamericana y, paulatinamente, el sueño de ser publicado en España (o en EE.UU. cuando el punto de distribución cambió) se consolidó como una de las aspiraciones más comunes entre los escritores latinoamericanos. Asimismo, si la industria editorial española había aumentado su catálogo para aprovechar el interés que tenían los lectores europeos sobre esta región del mundo, los mismos escritores se habían pronunciado por una identidad latinoamericana, más allá de las fronteras nacionales. En *Simone*, el sueño implantado por el *boom* se destruye: las editoriales que habían hecho posible el conocimiento de los escritores latinoamericanos, han sido vendidas o se han transformado en grandes consorcios que privilegian los intereses económicos a los artísticos; asimismo, la «unidad latinoamericana» se muestra como una mentira.

Para definir el quehacer del escritor y el valor de la obra, hace falta desquebrajar los mitos que habían impuesto los mayores; sólo así, se obtendrá una postura que sea parte de su tiempo. Ante un panorama desalentador, el narrador de *Simone* establece una manera de repensar la literatura para ser coherente consigo mismo. Primeramente, en la novela, la obra de arte debe bastarse a sí misma; es decir, comunicar algo de manera desinteresada; sólo así hace frente a los simulacros artísticos. En segundo término, el escritor debe realizar una novela que se proyecte hacia adentro y no hacia afuera. La búsqueda de obras «universales» sólo trajo consigo la subyugación a un discurso hegemónico que determinaba qué era lo universal y cómo debía accederse a él (mediante los premios o las editoriales); ante esto, se debe buscar lo pluriversal, que plantea la igualdad de todas las literaturas, sin importar su procedencia. Lo que se escribe en Puerto Rico contiene en sí a todas las partes del mundo. En este caso, Eduardo Lalo plantea que Puerto Rico debe escribir para sí

mismo, para ser universal. Puerto Rico es un espacio que no es Latinoamérica, pero que la contiene. Es decir, se trata de una literatura en el fin del mundo, de periferias. En la novela, leemos: «Europa, esa que todavía se tiene en la cabeza y que es fundamentalmente una invención de la literatura, a lo mejor existió una vez pero definitivamente ya no me interesa buscarla ni tampoco encontrarla». (Lalo 2013b: 173)

Ante el fin del intelectual comprometido y la función de la industria editorial, *Simone* muestra que la literatura encuentra su razón de existir en el pacto que se establece entre el autor y el lector; es decir, entre dos individuos que se comunican.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc (1992): *Non-Lieux. Introduction a une anthropologie de la surmodernité*. France: Éditions du Seuil.
- ____ (1998): *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- LALO, Eduardo (2013a): «El hermoso hoy», en *Letralia*: <<http://www.letralia.com/286/especial01.htm>>.
- ____ (2013b): *Simone*. Argentina: Corregidor.
- MIGNOLO, Walter D. (2007): *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. España: Gedisa.
- NOYA, Elsa (2013). «Prólogo». En Eduardo Lalo: *Simone*. Argentina: Corregidor, pp. 11-16.
- POHL, Burkhard (2005) «El *post-boom* en España-mercado y edición (1973-1985)». En José Manuel López de Abiada y José Morales Saravia (ed.): *Boom y Postboom desde el nuevo siglo*. España: Verbum, pp. 208-247.
- RAMA, Ángel (1981): «El boom en perspectiva». En Ángel Rama (ed.): *Más allá del boom*. México: Marcha editores, pp. 51-110.
- SARTRE, Jean Paul (2012): «Prefacio». En Frantz Fanon: *Los condenados de la tierra*. México: FCE, pp. 7-29.
- ____ (2008): *Qué es la literatura. Situations II*. Argentina: Losada.