

Otras poéticas sobre el exilio: *Simone* de Eduardo Lalo y *Todos se van* de Wendy Guerra

María Virginia González¹

RESUMEN

El concepto de frontera abarca construcciones reales y simbólicas lo que lo vuelve, como afirma Alejandro Grimson, un objeto-concepto y un concepto-metáfora. Este campo difuso atrae por un proceso de imantación otras nociones como las de límite, borde y también diáspora, exilio, éxodo, migración, viaje. En el campo literario caribeño, en principio se podrían distinguir dos grandes poéticas sobre esta problemática: por un lado, la que gira en torno a los conflictos del exilio; por otro, y en sentido inverso, la poética del retorno, entre cuyas modalidades se destacan los desplazamientos míticos hacia un lugar originario. En la obra de Wendy Guerra y Eduardo Lalo se percibe la configuración de otra variante dentro de estas poéticas y que llamo, provisoriamente, "exilio interior". En este trabajo propongo, entonces, indagar este aspecto que se tematiza en el encierro y en la apelación a la escritura como espacios de resistencia.

Palabras clave: Literatura-Caribe-exilio-Eduardo Lalo-Wendy Guerra

Other poetics about exile: *Simone* by Eduardo Lalo and *Todos se van* by Wendy Guerra

ABSTRACT

The concept of border includes real and symbolic constructions which, as Alejandro Grimson affirms, it do an object-concept and a concept-metaphor. This diffuse field attracts by a process of magnetization other notions such as limit, frontier and also diaspora, exile, exodus, migration, travel. In the Caribbean literary field, (a priori) in principle two great poetics could be distinguished on this problem: on one

1 Universidad Nacional de La Pampa/Facultad de Ciencias Humanas/Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas. Argentina. Correo electrónico: vicky_bono@yahoo.com.ar



side, the one that revolves around the conflicts of exile; on the other, and in the opposite direction, the poetics of return, whose modalities include mythical movements towards an original place. In the literature of Wendy Guerra and Eduardo Lalo the configuration of, perhaps, another variant within these poetics, which I call, temporarily, "internal exile". I propose to investigate the thematized in the confinement and in the appeal to writing as spaces of resistance.

Keywords: Literature-Caribbean-exile-Eduardo Lalo-Wendy Guerra

Fecha de recepción de originales: 15/12/2017.

Fecha de aceptación para la publicación: 29/07/2018.

Otras poéticas sobre el exilio: *Simone* de Eduardo Lalo y *Todos se van* de Wendy Guerra

El término “frontera”, categoría en crisis que nace ligada al surgimiento del fenómeno del nacionalismo, es una de las piezas claves vinculadas con la noción de territorialidad. Se encuentra asociada a una red conceptual que abarca desde la idea de dispositivo cargado de normatividad hasta una construcción social vinculada con el poder. El concepto incluye construcciones reales y simbólicas lo que lo vuelve, como afirma Alejandro Grimson (2011), un *objeto-concepto* y un *concepto-metáfora*. Así, por un proceso de imantación, el concepto de frontera atrae otras nociones como las de límite, borde, diáspora, exilio, éxodo, migración y viaje. En el campo literario caribeño se podrían distinguir dos grandes poéticas sobre esta problemática: por un lado, la que gira en torno a los conflictos del exilio; por otro, y en sentido inverso, la poética del retorno, entre cuyas modalidades se destacan los desplazamientos míticos hacia un lugar originario. En estas páginas me interesa detenerme en la figura del escritor exiliado, pero no entendido como aquel que debe permanecer en un espacio ajeno como consecuencia del abandono forzoso de su lugar de origen, sino en este caso, de escritores que eligen construir en la escritura un exilio interior o, en otras palabras, un espacio en el que refugiarse de una sociabilidad imposibilitada. Para eso indagaré en lo que llamo, provisoriamente, “exilio interior” que en las novelas *Todos se van* (2006) de Wendy Guerra y *Simone* (2012) de Eduardo Lalo se tematiza en el encierro y en la apelación a la escritura como espacio de resistencia.²

1. NÁUFRAGOS

*Ni en el exilio me libraría de la ciudad, sencillamente sufriría dos veces,
por la ciudad y por estar lejos de ella.*
Eduardo Lalo (2012), *Simone*.

Eduardo Lalo nace en Cuba en 1960 y, cuando tiene dos años, su familia se traslada a Puerto Rico, lugar en el que reside hasta a la actualidad. Comienza a desarrollar su producción artística en la década de los ochenta, una obra que transita por diferentes materialidades y que rompe con los moldes genéricos: desde la poesía, ensayos, novelas, hasta instalaciones, medimetrajés, dibujos, fotografías.³ Aunque amplia y diversa en su forma, la obra de Lalo puede leerse como un sistema en el que algunos ejes problemáticos aparecen en forma recurrente y conforman un pliegue de densas capas con diferentes perspectivas y modulaciones.

Juan Carlos Quintero Herencia, otro escritor medular para revisar hoy el campo cultural puertorriqueño, sostiene que en *donde* (2005) Lalo construye un sujeto literario que representa una exposición subjetiva en la intemperie y desde la intemperie porque “está a la espera, en la escucha de la cita o del objeto encontrado por el ojo”

2 En 2013, Eduardo Lalo recibe el Premio Rómulo Gallegos por *Simone*. Este reconocimiento genera que su obra salte del mercado nacional y comience a circular por otros países latinoamericanos. En Argentina, desde hace unos años lo edita Corregidor.

3 Es autor de *En el Burger King de la calle San Francisco* (1986), *Ciudades e islas* (1995), *Los pies de San Juan* (2002), *La inutilidad* (2004), *donde* (2005), *Los países invisibles* (2008), *El deseo del lápiz: castigo, urbanismo, escritura* (2010), *Necrópolis* (2014), *Intemperie* (2016), entre otras obras.

(Quintero Herencia, 2008, p. 23) y esta afirmación le permite señalar que es un sujeto “*quedado*” en la isla. Desde este punto de vista, es posible pensar que el sujeto *quedado* se vuelve objeto de reflexión una y otra vez en la producción de Lalo. En *La inutilidad* (2004), un emigrado vuelve a una ciudad que lo recibe como extranjero y ahí se acentúa la construcción del lugar de extranjería, ya que el personaje se siente así en París y luego en su propio país. En *Simone* (2012), un escritor recorre las calles de San Juan sintiéndolas como encierro y opresión mientras anota sus reflexiones en fragmentarias entradas de un diario. Ese narrador sin nombre dibuja un hilo conductor que atraviesa la novela: la imposibilidad de irse de la isla se hace presente, incluso, en sueños recurrentes: “¿no es ese recinto imposible de abandonar la imagen mía en esta ciudad?” (Lalo, 2012, p. 22), se pregunta el narrador quien ya, por otra parte, experimentó la vida en otro país (España) pero tuvo que volver seguro de que en ningún lugar “habría podido encontrar mi pertenencia”. Ante esta situación de desamparo, la escritura se erige, entonces, en el refugio donde encontrar(se), donde construir(se), en el que pensar(se).

El lugar preponderante que tiene la escritura en la novela se vislumbra desde las palabras iniciales: “Escribir. ¿Me queda otra opción en este mundo en que tanto estará siempre lejos de mí? Pero aun así sigo vivo y soy incontenible y no importa que esté condenado a las esquinas, a las gavetas, a la inexistencia” (Lalo, 2012, p. 19).⁴ Así en un cuaderno, en una libreta, va armando su bitácora temporal, ya no para batallar contra la ciudad que se le hace insoportable sino como modo de “vivir lo mejor posible” (Lalo, 2012, p. 20). Entonces, la escritura se erige como una rajadura y como un túnel que permitiría la llegada a algún lugar, o también, la búsqueda de ese lugar. Así, una rajadura serían los mensajes de Simone Weil guiando al narrador en el desciframiento del enigma para hallar, finalmente, a Li Chao escondida entre fragmentos de una historia de esclavitud. Una rajadura es una herida abierta sobre todo en relación con Puerto Rico, como teoriza Lalo en su ensayística, y el escritor es quien cruza esa herida, esa frontera pero sin buscar sutura la herida abierta sino hacerla visible. Un poema-gráfico de *Necrópolis* (2014) lo dibuja precisamente así, después de “País/Herida/Abierta”, palabras trazadas con gruesa tinta negra y con círculos que rodean las dos últimas grafías (unidas, además, por flechas de doble dirección), se dibuja lo que podría leerse como una frontera tachada que abajo dice “el texto por venir”, en clara alusión a Maurice Blanchot (1959). Esa teorización de la herida también aparece en *donde* (2005) pero esta vez las modulaciones giran en torno a la noción de “palabra rayada” graficando con el significante que la conquista, el genocidio y la colonización operaron una tachadura en el lenguaje. La rayadura opera como un procedimiento que, en el mismo momento que nombra, invisibiliza y Lalo señala que esta operación sucede por primera vez cuando Colón nombra una palabra indígena: *canoas*.⁵ En este sentido, los sujetos latinoamericanos estaríamos imposibilitados de borrarlos de la situación de colonialidad porque hablamos la lengua que tacha el otro.

4 Como se observa ya en estas primeras líneas, en la novela está presente la teoría de la invisibilidad que desarrolla también en su obra anterior. Teoría que, por otra parte, discute Edgardo Rodríguez Juliá (2016).

5 En esta teoría de Lalo podría leerse también lo que Cornejo Polar (1994) llama, en palabras de Roland Barthes, “el grado cero de la escritura”, representado en el Diálogo de Cajamarca en que la letra y la escritura se encuentran y se repelen en su misma materialidad. Dice Lalo que “La escritura, tecnología nueva en América, nos metía a la fuerza en la historia del otro” (Lalo, 2005, p. 45).

En el prólogo a *Simone*, Elsa Noya señala la presencia de la fragmentariedad en lo que denomina el primer núcleo del relato que tendría “pulso de crónica urbana” (Lalo, 2012, p. 13). Creo que esa interpretación de Noya puede leerse como la estrategia se asienta sobre toda la obra y constituye de la argamasa estética de la novela. En ese sentido podemos entender al narrador que dice “He estado siempre como lo describo aquí: rodeado de fragmentos, de pedazos de cosas con que poblar las horas” (Lalo, 2012, p. 39). De fragmentos se compone la novela que en la primera parte es una sucesión de impresiones sobre todo aquello que el narrador ve, huele, observa, aquello donde posa sus sentidos. Así es también la escritura: hecha de fragmentos, de trozos escritos en folletos, en recibos, en facturas: “Escribo en cualquier sitio. La tinta corre maravillosamente sobre el papel barato” (Lalo, 2012, p. 44).

Fragmentaria es también la escritura sobre la que se trama la relación enigmática entre el narrador y su admiradora: los papeles con citas, las frases escritas con tiza en la calle, en las paredes o enviadas por correo electrónico. Fragmentos de citas son los que deja Simone Weil/Li Chao para guiar al escritor en los laberintos sanjuaneros. La cita se convierte así en lugar de encuentro y pasaje. No es casual, entonces, que la primera respuesta del perseguido narrador a este juego sea una cita del diario de Virginia Woolf, una respuesta a alguien que se esconde bajo los ropajes de Simone Weil: “En mi cuaderno, la frase ya no significa lo mismo que en el diario de Woolf y afirmará algo aún más lejano del original cuando estén en el sobre a la espera de la mano misteriosa” (Lalo, 2012, p. 57).⁶ De este modo, una cita (en el doble juego del término) se convierte en el inicio de un diálogo.

Si la fragmentación es la estética que se construye en el texto, Li Chao puede leerse como la representación de la cita. Exiliada de su propia lengua (una inmigrante china en Puerto Rico), ajena también al español, su historia está atravesada por una situación de semiesclavitud. Li Chao recurre a la cita como única forma de hacer uso de la lengua del otro y en esa operación encuentra atisbos de libertad: toma la palabra que los demás escribieron y, al hacerlo, la transforma en tanto su uso implica un deslizamiento del sentido.⁷ Memoriza nombres, estadísticas, números: “En ella, la mención extemporánea de unos números era una especie de parodia de la cita, una puesta en cuestión, por exceso, de la realidad numérica del mundo” (Lalo, 2012, p. 94). La lectura y la copia de la cita son modos de robar un tiempo que no posee y adquirir algo que no le pertenece: Li Chao lee parada en las librerías, allí devora la literatura para construir su propia historia. Como Silvio Astier, Li Chao lee de otro modo: “Lo que

6 Resulta significativo analizar la elección de una cita de Woolf para responder a Simone (Weil), sin embargo, no me detengo en este trabajo por el recorte de análisis planteado. Aunque con diferencias marcadas por las elecciones viales, las dos asentaron las bases del feminismo europeo.

7 La obra de Lalo dialoga consigo misma. Tal vez esta afirmación es una obviedad porque toda escritura lo hace pero en el caso de él la operación tiene otro cariz: es como si ensayara modos, formas de poner en práctica aquello que teoriza en sus textos más ensayísticos. Así, por ejemplo, en *donde* reflexiona sobre los límites de la escritura alfabética en comparación con la oriental: “En Oriente se dibujan los caracteres por los caracteres mismos. Frente a ellos, cuán pálidos resultan los fonemas del alfabeto latino. La tradición occidental apenas ha abordado la materialidad de la escritura. La caligrafía es imperial y manierista, una especie de afectación. Es preferible un graffiti rayado en el cemento.” (44) no es casual, creo que en una obra posterior como es *Simone* tenga un personaje que es una china que se considera desposeída de toda lengua, que elija (y solo puede) leer parada y que además dibuja un dibujo interminable en papeles baratos o sobre cualquier superficie. Del mismo modo, en *Necrópolis* hay una apuesta a la escritura alfabética ya presente en sus textos anteriores.

llegaba a sus manos parecía recomponerse y el texto de otro acababa siendo, por su lectura, un texto que se redefinía y brillaba” (Lalo, 2012, p. 111). El refugio de Li Chao es también el trazo pero esta vez convertido en dibujo: allí ese trazo aparece como balsa, como conjuro ante lo real que la encadena.⁸

En relación con los personajes centrales, podemos observar que se configuran como extranjeros y encuentran en la grafía y en la escritura una forma de constituirse. Así, el narrador es extranjero porque siente la extrañeza de no sentirse de ahí ni de ninguna parte. En el caso de Li Chao la condición de extranjera se debe a su situación material de inmigrante esclavizada por sus familiares chinos; se recluye en esa lectura robada y en los trazos de garabatos reproducidos infinitamente en el papel hasta que se borran o se tachan a sí mismos.

Áurea Sotomayor, en una conferencia sobre *Necrópolis* (2014), nombra a la escritura de Lalo con “La mirada en los pies” refiriéndose al modo en que mira, recorta y construye el objeto estético.⁹ Al respecto, se puede señalar que en una zona de *Simone* el mismo narrador es aludido como “El que camina mirando el suelo” (Lalo, 2012, p. 181) por su deambular incesante por la ciudad, así como su mirada centrada en el detalle, en el trazo de la ciudad. En *Necrópolis* se graficaría lo que aparece aludido en la novela, es decir, los dibujos infinitos y superpuestos de Li Chao son, de algún modo, las “Alfabetografías” de Lalo.¹⁰ Allí también está presente la escritura como refugio, como balsa: “Escribo para saber hasta cuándo/podré y querré escribir/hasta cuándo me empeñaré en la tardanza” (Lalo, 2014, p. 120).

La fragmentariedad como estética se inscribiría en el linaje de Walter Benjamin. Inscripción que no se debe solamente a la forma sino también el pensamiento del filósofo alemán aparece en otros fragmentos del texto: “Decía Walter Benjamin que en nuestro tiempo la única obra realmente dotada de sentido –de sentido crítico también– debería ser un collage de citas, fragmentos, ecos de otras obras” (Lalo, 2012, p. 53). Aunque la pregunta inevitable es el tiempo que media entre el presente del filósofo alemán y el presente en que se inscribe la cita, sí es claro que hay un camino estético en la línea de *El libro de los pasajes*.¹¹ En toda la obra de Lalo se observa una apuesta a esta estética sobre la que también ha reflexionado en diferentes instancias. Así, por ejemplo, en una entrevista señala que elige trabajar con el fragmento porque está más cercano a la vida. Me parece que es más posible unir vida y trabajo literario porque es una escritura mucho más en tiempo real, más inmediato (...). La escritura, como la concibo, parte de una exploración que se da por primera vez en una anotación

8 Dice Li Chao: “El problema no es la lengua sino la imposibilidad que tienen los demás de imaginarme. ¿Es posible escribir cuando la identidad no es compartida por nadie, cuando la inmensa mayoría de la gente no puede ni siquiera concebirte?” (98). Hay un claro diálogo entre los dibujos de Li Chao y *Necrópolis* que tiene toda una sección de poesía visual alfabética.

9 Invitada por el Grupo de Estudios Caribeños que dirige la Dra. Celina Manzoni, Áurea María Sotomayor-Miletti dio la conferencia titulada “Tinta en reposo: *Necrópolis*, de Eduardo Lalo” el 23 de agosto de 2016 en la Sala Ángel Rama en el Instituto de Literatura Latinoamericana de la UBA.

10 Áurea Sotomayor se preguntó en esa conferencia, por qué Lalo eligió titular los poemas en el índice cuando en el poema optó por la trama de letra y dibujo o dibujo con letras. En coincidencia con esta apreciación de Sotomayor señaló que Lalo en el índice desanda lo que se atreve a plasmar en la página en blanco o, en otras palabras y en diálogo con sus propios poemas, mientras la poesía cuestiona a Occidente y esa crítica se plasma en la opción por la significancia del juego tramado por letras que dibujan, pareciera que el índice volviera a sucumbir en la secuencia lineal de Occidente.

11 En *donde*, Lalo utiliza un fragmento de *Tesis sobre la filosofía de la historia* como epígrafe del apartado “La escritura rayada”.

y, después, en un trabajo sobre el ritmo. Los fragmentos no son aleatorios, están cuidadosamente establecidos: cómo se va construyendo y cómo se va intensificando, incluso visualmente. Y, al final, el espectáculo termina y queda el texto para que el lector vea esa performance, que ya está muerta (Rossi, 2017, p. 3).

Estas palabras permiten, entonces, establecer un ida y vuelta entre la reflexión teórica y la práctica de la escritura que Lalo elabora en toda su producción artística.

2. ESCRITURAS DEL “YO”

La escritora cubana Wendy Guerra publica a los diecisiete años su primer poemario, *Platea a oscuras* (1987) editado por la Universidad de La Habana. En 2006 recibe el Primer Premio Novela de la editorial Bruguera y publica su primera novela, *Todos se van* en varios países de Europa y de América Latina, excepto en Cuba. El mismo año, recibe el Premio de la Crítica del periódico español *El País* como Mejor Novela. En 2008 publica *Nunca fui primera dama* y el poemario *Ropa interior*. En 2010 aparece *Posar desnuda en La Habana. Diario apócrifo de Anaïs Nin*, obra que conjuga el ensayo y la ficción. Sus últimas novelas son *Negra* (2013) y *Domingo de Revolución* (2016).

En *Todos se van*, su novela de comienzos, en términos de Edward Said (1978), Wendy Guerra experimenta con el diario íntimo, género sobre el que vuelve en su narrativa posterior. La novela está precedida por un epígrafe del *Diario* de Anna Frank, una breve reflexión inicial y finaliza con una suerte de epílogo titulado “Recuento y confesión”. El cuerpo del texto adopta la forma de diario personal de Nieve Guerra, estructurado en dos partes: “Diario de infancia”, que abarca desde 1978 a 1980, y “Diario de adolescencia”, desde 1986 a 1990. Ambas etapas, atravesadas por referencias al contexto político y social y por la experiencia del abandono, son narradas una y otra vez por la protagonista ante las sucesivas partidas de las personas cercanas.

La novela sitúa su diégesis en la crisis que atraviesa La Habana de los años noventa que rearticula los discursos sociales y que procesa las tensiones dirimidas en los cuerpos de quienes quedan en la isla. La opción planteada por Wendy Guerra, el exilio dentro de la isla, difiere de relatos se ha extendido en los relatos isleños de los últimos años; entre los casos paradigmáticos se encuentra la situación de la *bloguera* Yoany Sánchez. En la primera novela de Guerra, esta opción adquiere espesor literario en la urdimbre de un proyecto narrativo que configura dos movimientos: desestabilizar los géneros literarios puestos en funcionamiento para contar la historia y erigir al silencio como estrategia medular de la construcción narrativa y, al mismo tiempo, de la construcción identitaria del personaje femenino que narra la historia. Respecto del primer movimiento, una narradora en primera persona, Nieve Guerra, escribe en el diario íntimo su infancia y adolescencia. En cuanto al segundo movimiento, el silencio funciona en tres dimensiones –como alusión, como procedimiento escriturario (elipsis, saltos temporales, espacios en blanco) o como treta de los personajes (el callar, la mudez voluntaria o impuesta). En este sentido, la literatura (ya sea en la variante de la lectura o de la escritura) se configura como el reverso del silencio y como el espacio de resistencia en el que las protagonistas (re)construyen su identidad en un contexto signado por el abandono y la soledad.

La identidad de la narradora se construye mediante el ejercicio de la escritura aquí delineada a través de lo que la crítica ha llamado, con algunas variaciones, “escritura del yo” (Arfuch, 2007; Catelli, 2007; Giordano, 2006; Lejeune, 1994; Molloy, 1996), un espacio en el que (re) construye lo vivido. En clave autobiográfica, Nieve Guerra sería la *alter ego* de Wendy Guerra y, en este sentido, la novela entraría dentro de la categoría de autoficción.¹² Sin embargo, no realizaré un análisis biográfico sino que me detendré en los vínculos entre la configuración de la identidad de la narradora y la práctica de la escritura desde el punto de vista de su construcción textual. El diario contribuye a la creación de una imagen como escritora, entonces, cuando el diario íntimo sale del umbral de ocultamiento, de la privacidad, su contenido recupera la voz y la palabra, es decir, descubre la experiencia individual de un sujeto que, por medio del lenguaje, se representa a sí mismo y al mundo que lo rodea.

La novela comienza con un epígrafe del Diario de Ana Frank “Podríamos cerrar los ojos ante toda esta miseria, pero pensamos en los que nos eran queridos, y para los cuales tememos lo peor, sin poder socorrerlos”, y ya de esta manera se establece una ligadura con el género del diario íntimo: como es sabido, la niña judía escribe su diario personal mientras permanece escondida en una buhardilla en Ámsterdam, durante la ocupación nazi en Holanda. Más allá de las distancias de un texto y otro, me refiero a la relación de escritura en situación de ocultamiento. En ese sentido, Nieve Guerra oculta su escritura ya sea por la censura que ejercen los hombres cercanos a su vida (primero su padre, luego su pareja) como por las dificultades materiales que conlleva la tarea.

La reflexión inicial que abre la novela marca el presente de enunciación en el que la narradora, ya adulta, recupera la experiencia de la escritura como el espacio de configuración de una identidad signada por el abandono y la fragmentación: “Ahora no soy capaz de atinar en lo que esperan de mí. Fui soltando los pedazos de lugar en lugar al que me arrastraron y hoy no sé cómo armar mi mundo disperso, cernido como arena en mi territorio personal” (Guerra, 2006, p. 9). Si no fuera por el pacto de ficción, el presente de la protagonista se (con)fundiría con el de la autora ya que no hay ninguna marca discursiva que indique si las palabras pertenecen a Wendy Guerra o a Nieve Guerra. Como lectores de esta especie de prólogo a la novela asistimos perplejos a la actualización de una identidad que (se) busca en la revisión y construcción de la escritura y en la que el “yo” se configura a partir de cada partícula de arena dispersa.

Siguiendo con las preocupaciones anteriores, considero oportuno considerar el análisis de Nora Catelli (2007) quien establece una diferencia entre lo público, lo privado y lo íntimo porque contrapone los dos primeros términos mientras que la intimidad constituye el vértice de una triangularidad. Catelli advierte que lo íntimo es el espacio autobiográfico convertido en señal de peligro y, a la vez, de frontera; en lugar

12 En este sentido, la escritora declara en una entrevista que la publicación de la novela surge a partir de la muerte de su madre en 2004 y el encuentro con los manuscritos de su diario escrito durante su niñez y adolescencia. Señala que “la lectura de mis diarios de infancia y adolescencia fue un viaje al dolor” y afirma que “las heridas ya han cicatrizado. Depositarlas en el libro fue una terapia literaria” (Friera, 2006, s/p). La autorreferencialidad llega hasta tal punto que la novela incluye citas de poemas de la propia Guerra, enmascarados en la narración, por ejemplo, el poema “Cuchilla al viento”; un gesto que también podría ser leído como una operación que busca resignificar su propia producción. Esta información autobiográfica ha sido el dato medular que la crítica ha querido leer y que la autora, en muchas oportunidades, ha cultivado.

de paso y posibilidad de superar o transgredir la oposición entre privado y público. En ese sentido, lo íntimo se convierte en un espacio, pero también en una posición en ese espacio: es el lugar del sujeto moderno –su conquista y su estigma– y al mismo tiempo algo que permite que esa posición sea necesariamente inestable. En esta novela, esa triangularidad aparece en tensión constante ya que, en el diario, escritura de lo íntimo, se observa una alternancia inquietante entre la palabra en el ámbito de lo privado y la posibilidad de que esa palabra se vuelva pública. ¿Qué diferencia hay entre lo privado y lo íntimo? ¿Por qué (y quién o qué) podría “chivatear” si lo escrito queda registrado en el diario? Estas y otras preguntas que refieren la punzante tensión entre los términos de la triangularidad se podrían rastrear a lo largo de todo el relato. En este sentido, el diario dibuja en su propia corporalidad la amenaza constante de la delación, del fisgoneo, de la pérdida o del robo de este preciado objeto, aunque también aparece encubierto el deseo de que esa voz se vuelva pública.

La novela plasma una tensión entre lo que se piensa y se registra sólo en el ámbito de lo íntimo y el deseo de que esa palabra callada explote, se exhiba como una obra de arte, y se vuelva pública. En segundo lugar, se vislumbra la problemática de la censura y, por último, se recupera la materialidad de la escritura: el escribir, marcar y remarcar como forma de resistencia, con una fuerte impronta de la escritura en la construcción de la identidad. Este último rasgo ligado a la materialidad de la escritura se encuentra supeditado a una función que le otorga sentido o razón de ser: Nieve decide registrar los hechos que no quiere olvidar, como una forma de dejar huella de situaciones traumáticas, cuestiones políticas y, también, experiencias ligadas al descubrimiento de la sexualidad. El diario como espacio en el que dejar testimonio escrito de determinados hechos es, al mismo tiempo, un lugar al que regresar para (re)visar las líneas que confluyen en el dibujo de la identidad: “Toda esa carga la lleva mi cabeza y si la vierto en el Diario es para aliviarme, para intentar postergar lo que no comprendo. Por eso siempre vuelvo a él” (Guerra, 2006, p. 184). Y en esta selección, todo aquello que desea someter a las leyes del olvido, no queda grabado en las páginas. El diario también es una suma de otras palabras que atraviesan su vida y de las que, por diversas razones, desea dejar registro. De esta manera se dibuja como una superposición de otros discursos que refieren desde cuestiones cotidianas hasta palabras que no se pueden decir, que bordean la prohibición. En *Todos se van* se vislumbran las dos caras de una estrategia que puede pensarse como opuesta pero que aquí se complementa: así como en determinados momentos las páginas en blanco o los saltos temporales funcionan como marcas del silencio escriturario y como estrategias de resistencia ante el dolor, otras veces, la elección de la palabra escrita para volver público lo íntimo y/o privado, supone la elección del diario como “refugio de guerra” o “escondite secreto”, “verdadero confesor” (Guerra, 2006, p. 184), en alusión al otro diario, a aquel en que Anna Frank, en el silencio del encierro de la pequeña buhardilla, elabora su propia historia. Y en este segundo sentido también la palabra escrita deviene refugio y se conjura como una estrategia de resistencia, como forma suprema de la libertad.

3. MODULACIONES DEL EXILIO: EL ANDAR DEL MUTILADO¹³

*Escribir. ¿Me queda otra opción en este mundo
en que tanto estará siempre lejos de mí?*
Eduardo Lalo (2012), *Simone*.

Si en *El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura* Lalo “bucea en la relación encierro y escritura como forma de libertad” (Noya, 2012, p. 12), es posible advertir que esta trama vuelve a tejerse en *Simone* solo que acá el encierro no tiene la materialidad del complejo carcelario Oso Blanco, aunque sí se percibe el encierro simbólico en una ciudad que atrae y repele en sí misma, una ciudad de la que resulta imposible salir porque, como el mismo narrador advierte que siempre estará de algún modo ahí. También el personaje de Wendy Guerra tiene este vínculo con la isla y la escritura teje un espacio de libertad. En las dos obras se puede advertir cómo el trabajo literario, la escritura, se vuelve en sí misma un espacio donde construir(se) un destino.

Sin duda, la producción escrituraria de Lalo no cabe en los parámetros de ningún género literario. Su obra está a medio camino entre la autobiografía, la novela, el ensayo de reflexión filosófica, las crónicas, el diario de viaje, entre otros. Este rasgo de ruptura de las convenciones literarias ya lo ha advertido la crítica (Noya, 2012; Tineo, 2013) quien incluso lo consideran una característica que excede el ámbito literario y se proyecta en otras artes en las que Lalo ha incursionado como fotógrafo, cineasta, artista plástico. En cualquiera de sus formas son producciones que requieren un lector/espectador activo para no caer en una lectura/interpretación desacomodada. Incluso hay textos en los que circulan sus formas de abordar el arte; así, por ejemplo, en *El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura* combina la fotografía y la escritura. Lo mismo sucede en *Necrópolis* en que el texto poético se conjuga con dibujos hechos en tinta, lápiz, pastel de óleo, carbón y polvo de grafito.

Como señalé, la fragmentariedad constituye la argamasa estética de *Simone*. También la hechura de la escritura que está construida con trozos escritos en folletos, en recibos, en facturas. Fragmentaria también es la escritura sobre la que se trama la relación enigmática entre el narrador y su admiradora: los papeles con citas, las frases escritas con tiza en la calle, en las paredes o enviadas por correo electrónico. Fragmentos de citas son los que deja Simone (Weil-Li Chao) para guiar al escritor en los laberintos sanjuaneros y de este modo la cita se vuelve un lugar de encuentro y pasaje.

En la novela de Guerra, la identidad de la narradora no adquiere rasgos fijos e inmutables sino que se mueve según el flujo de los acontecimientos. Su cuerpo va mutando como una serie de despojos y nuevas ropas que la cubren según la imaginan las personas con las que se mueve: la niña que habita la casa materna y es madre de su madre; la niña sumisa que el padre golpea y castiga una y otra vez; la del uniforme que la confundía dentro del grupo escolar. Esta identidad inconclusa sólo puede reconstruirse en la lectura del diario, por lo tanto, la identidad se vuelve móvil, fragmentaria y con existencia sólo en el papel en los dos sentidos del término, en tanto materialidad que ancla la ficción y en tanto rol que asume en el cuerpo de la novela. En *Todos se van*, el diario se dibuja como una extensión del cuerpo de Nieve

13 La segunda parte del subtítulo alude a un fragmento de Eduardo Lalo en *donde*.

quien escribe todo el tiempo, en lugares insospechados, en circunstancias inadecuadas, con riesgo de ser delatada o maltratada. Aunque hay momentos en los que elige el silencio, Nieve no abandona el diario, no claudica. Su voz, en tanto marca en el papel, se configura como su instrumento o, para precisar la imagen, su herramienta sería la mano (como extensión de la voz) que toma la pluma: “Yo desafino, y yo afinó. Depende de lo que logre hacer conmigo misma en circunstancias tan distintas como raras” (Guerra, 2006, p. 171). Así la palabra escrita se carga de un valor extra ligado a la perdurabilidad en el tiempo, o a su capacidad de atravesar el tiempo frente a la oralidad que, aunque genera repercusiones, tendría menos alcance o poder.

La escritura del diario, entonces, constituye el espacio de configuración de la identidad de la protagonista y esta construcción se puede anclar en dos momentos: cuando efectivamente escribe el diario y, en segunda instancia, cuando ese “yo” se posiciona como lector de lo narrado. El primer movimiento está signado por el uso del tiempo presente, lo que otorga la sensación de que, como lectores-voyeurs, asistimos a la inmediatez de lo narrado. El segundo momento se perfila en la especie de prólogo que abre la novela en el que un “yo” fluctuante entre la autora y el personaje reflexiona sobre los hechos de la vida que la dejaron en una edad indefinida. En ambos momentos la escritura se erige como un espacio en el que ese “yo” se mira y se reconoce y, en este sentido, la escritura sería un espejo que devuelve la imagen invertida de quien se refleja en esa superficie que arroja al vacío y que, en esta novela, semánticamente se traslada al agua, elemento primordial de la naturaleza en el contexto insular y con un fuerte espesor metafórico que remite la visión piñeriana de Cuba.

A partir del análisis, es posible advertir que, en las dos novelas, el recorrido que trazan los narradores por la ciudad, ya sea La Habana o San Juan, deja surcos en la escritura y, a la inversa, la escritura trama una mirada personal de la ciudad. La escritura es, entonces, balsa pero al mismo tiempo, duelo, marca de una imposibilidad. En los últimos párrafos de *Todos se van*, cuando Nieve constata que Osvaldo (su amante exiliado) se olvidó de ella y que toda posibilidad de salida está vedada, corre a encontrarse con el malecón y la inmensidad del mar al que se arroja para ser albergada en su seno. Pero ese instante que parece convertirse en el final de la protagonista, se congela: la imagen cinematográfica se detiene en el cuerpo desnudo con la línea del agua que separa el delgado trazo entre la vida y la muerte: “De repente una lluvia blanca empezó a caer sobre el mar. Era nieve. Nevó muy tenue, sólo para mí, por unos segundos. Poco a poco se fue congelando el agua” (Guerra, 2006, 284). Mientras la mente lucha por nadar al otro lado del mar, al lugar en el que están todos los que se fueron, su cuerpo se sostiene en vida anclado al recuerdo de Antonio quien, enigmáticamente, eligió otro encierro. Y en un presente de inmovilidad física (que parece aludir a la elección de Dulce María Loynaz), atravesado por las tensiones culturales y políticas que suscita la diáspora, la identidad de la protagonista continúa construyéndose en el movimiento vital de la escritura.¹⁴

14 En la novela aparecen alusiones a *Jardín* de Dulce María Loynaz (La Habana, 1902-1997). La escena más significativa se produce cuando Antonio, su amante, después de leer sus diarios le pregunta, por qué se condena al silencio: “piensa que es una obra tan completa como la de Osvaldo. Me pregunta por qué me mantengo en silencio. ¿De qué me escondo?” (Guerra, 2006: 257) y la incita a leer el *Jardín*. Loynaz es una escritora que elige el encierro, el ostracismo interior para escribir, lo que ha provocado la creación de un mito en torno a su figura y su obra, mitificación de la que la autora no es del todo inocente. Escrita entre

En *Simone*, también Li Chao parte al exilio con una amante mientras el narrador advierte “Me quedaría allí. Mi grito de auxilio era el silencio y la inmovilidad” (Lalo, 2012, p. 201), “No podía irme nunca de la ciudad que había recorrido así, sin pudor, convertida en una página. La agonía me ataba para siempre a estas calles. Mi desnudez me condenaba a ellas” (Lalo, 2012, p. 202). La tan mentada marginalidad puertorriqueña, tanto respecto del Caribe (o las Antillas, como elige llamarla Edgardo Rodríguez Juliá) como respecto de Estados Unidos, aparece como el trasfondo sobre el que se cimenta la construcción literaria de San Juan. Y este lugar de margen que se puede relacionar con la frontera también puede leerse en la elección genérica sobre la que Lalo construye su texto híbrido (entre la ficción y el ensayo) de difícil clasificación genérica. “Escribir fragmentos, escribir notas en una libreta al vuelo de los días, es lo que más se acerca a una escritura que no sabe que miente” (Lalo, 2012, p. 59).

En ese San Juan que Lalo construye literariamente y que dialoga con otras construcciones artísticas, la (im)posibilidad de salir del encierro se asocia también, hacia el final de la novela, con una escritura que busca derroteros distintos a los que imponen la academia y la industria editorial. En *Simone*, el narrador se convierte en un sujeto *quedado* que vive o está a la intemperie, una noción sobre la que Lalo vuelve una y otra vez en sus obras. Es un sujeto que camina la ciudad, que la habita a contrapelo de lo estatuido (caminar una ciudad que lo repele, una ciudad de cemento, como San Juan) y en la que traza sus propios itinerarios. Este sujeto *quedado* está a la intemperie, es decir, sin protección, sin refugio, pero también de algún modo, elige volver al lugar común, al lugar de encuentro, al lugar de los espacios públicos (el parque, la plaza, la playa) para reflexionar, para escribir o sólo para dejar que el tiempo transcurra.

BIBLIOGRAFÍA

1. Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
2. Blanchot, M. (1992) [1959]. *El libro por venir*. Venezuela: Monte Ávila.
3. Capote Cruz, Zaida. (2002). *Contra el silencio. Una lectura de Dulce María Loynaz*. La Habana: Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana.
4. Catelli, N. (2007). *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
5. Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
6. Díaz, D. (2009). *Palabras de trasfondo: intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*. Madrid: Colibrí.
7. Díaz Quiñones, A. (2006). *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editora.

1927 y 1935, la novela recién es publicada en España, por la editorial Aguilar en 1951; en Cuba se publica en 1993. En esta novela, la protagonista, Bárbara, se encierra en las paredes de su casa. Gran parte de la crítica ha leído esta novela como autobiográfica, en la que Bárbara sería Dulce María, el jardín el de su casa en la calle Línea, esquina 16, en El Vedado. Zaida Capote Cruz (2002) critica esta lectura intimista y autobiográfica de la obra de Loynaz porque considera que insiste en el hábito confesional alimentado por siglos de compulsión patriarcal. Por el contrario, Capote Cruz propone leer toda la obra como una interrogación sobre el lugar de la mujer en el mundo, negándose a aceptar los mandatos de una organización social que la relega y encierra tras las rejas de la incompreensión. Optar por esta referencia en el seno de la novela permite hipotetizar el intento de entroncarse con esa tradición: en clave autobiográfica, al igual que Bárbara/Loynaz, Nieve/Wendy elige quedarse en Cuba y escribir desde ese exilio interior.

8. Frieria, S. (14 de noviembre de 2006). En Cuba, hay vida después de Fidel. *Página 12. Cultura y Espectáculos*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-4475-2006-11-14.html>
9. Fornet, A. (2000). *Memorias recobradas. Introducción al discurso literario de la diáspora*. Santa Clara: Capiro.
10. Giordano, A. (2006). *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
11. Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
12. Guerra, W. (2006). *Todos se van*. Barcelona: Bruguera.
13. _____ (14 de octubre de 2011). "El derecho de ser yo y escribir desde La Habana". *El Mundo. Habáname*, Recuperado de <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/habaname/2011/10/14/el-derecho-de-ser-yo-escribir-desde-la.html>
14. Lalo, E. (2005). *donde*. San Juan: Tal Cual.
15. _____ (2012). *Simone*. Buenos Aires: Corregidor.
16. _____ (2014a). *Necrópolis*. Buenos Aires: Corregidor.
17. _____ (2014b). *La inutilidad*. Buenos Aires: Corregidor.
18. Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
19. Molloy, S. (1996). *Acto de presencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
20. Noya, E. (2012). Prólogo. En Lalo, E. *Simone* (pp. 11-16). Buenos Aires: Corregidor.
21. Quintero Herencia, J. (2008). La escucha del desalojo: paseos y errancias en *Cada vez te despides mejor* de José Liboy y *Donde* de Eduardo Lalo. *Katatay. Revista crítica de Literatura latinoamericana*, IV (6), pp. 17-24.
22. Rodríguez Juliá, E. (13 de agosto de 2016). Soy el hombre invisible. *El nuevo día*. Recuperado de <https://www.elnuevodia.com/opinion/columnas/soyelhombreinvisible-columna-2230222/>
23. Rossi, F. (2017). "Hablar sobre el vacío: conversando con Eduardo Lalo". *RECIAL*, 8 (12), pp. 1-7.
24. Said, E. (1985). *Beginnings. Intention and Method*. Nueva York: Columbia University Press.
25. Tineo, G. (2013). "Prólogo". En Lalo, E. *La inutilidad* (pp. 7-19). Buenos Aires: Corregidor.

