

UCLA

Mester

Title

San Juan, escritura y amor: una entrevista a Eduardo Lalo sobre su novela Simone

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/5z4365qn>

Journal

Mester, 43(1)

Authors

Delgado-García, Nitzaira
Whitesell, Daniel

Publication Date

2014

DOI

10.5070/M3431026239

Copyright Information

Copyright 2014 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Interviews

San Juan, escritura y amor: una entrevista a Eduardo Lalo sobre su novela *Simone*

Nitzaira Delgado-García and Daniel Whitesell
University of California, Los Angeles

Con motivo de su visita a UCLA y de haber recibido el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos 2013, el 12 de abril de 2014 entrevistamos al escritor puertorriqueño Eduardo Lalo a propósito de su galardonada novela *Simone*. Con gran simpatía y amabilidad, Lalo habló de su proceso creativo, de su concepción de la ciudad, la relación entre los espacios y sus personajes, y de la realidad social, cultural y política puertorriqueña, abordando así los aspectos urbanos y fragmentarios de una obra que sale de lo insular para arraigarse en la universal complejidad humana. Eduardo Lalo nació en Cuba en 1960, pero vive en Puerto Rico desde 1962. Es autor de *En el Burger King de la calle San Francisco* (1986), *Ciudades e islas* (1995), *Los pies de San Juan* (2002), y de los libros de ensayo *Los países invisibles* (2008) y *El deseo del lápiz: castigo, urbanismo, escritura* (2010), entre otras obras.

Mester: ¿Cuál es la propuesta de *Simone*?

Eduardo Lalo: Como en otros de mis libros, me interesaba explorar ciertos límites de la escritura novelística sin romper de manera radical con la novela. *Simone* no hace eso. Pero sí me interesaba ver varios asuntos: uno, tratar de jugar con una novela en la que hubiera una serie de patrones de la novela de detectives, pero que no existiera ni muerto ni policía y que hasta cierto punto algunos personajes tuvieran esa psicología paranoica que hay en la novela policíaca, pero salidos de todos estos asuntos de la ley y del crimen, la sangre y todo ese tipo de cosas que no me interesan mucho. Por otro lado, quería escribir una novela en la que mi ciudad tuviera casi el mismo protagonismo de un personaje. Mucho de mi obra ha ido en dirección de explorar esa ciudad, San Juan, la capital de Puerto Rico, y tratar de contribuir

a hacerla una ciudad literaria. Como dice un personaje en *Simone*, las ciudades las inventan los escritores, los artistas. La imagen que tenemos de Nueva York, por ejemplo, está más determinada por el cine de los cincuenta en blanco y negro, en alto contraste: ese Nueva York no existe y a lo mejor nunca existió, pero esa es la imagen que tenemos de él. Ni hablar de París, a través de su literatura. Aquí en Los Ángeles, Raymond Chandler y ese Los Ángeles que si acaso queda como arqueología. Sin embargo, para mucha gente la imagen de *LA* está armada parcialmente por esas figuras. Quería también hacer una novela que problematizara la situación de la novela en nuestros días. Y un último elemento: volver a algo muy común y corriente, una historia de amor, pero tratar de llevarla a los límites de lo decible. Como saben, hay en la novela una relación de amor muy particular, entonces, jugar con esa franja de “no precisión”, pero que sin embargo, esté pasando algo. Mucha gente ha quedado muy impactada por el personaje de Li Chao que ha adquirido una gran realidad y se defraudan porque esperaban que existiera alguien que inspirara el personaje, en parte porque es un personaje de frontera, de fronteras geográficas, culturales, sexuales, y cómo se dan los intercambios en esas múltiples fronteras. Todas esas cosas circulaban por mi mente a la hora de ir haciendo la novela.

M: Junto con los amantes, la ciudad es el otro gran personaje de la novela. Entre ellos existe una estructura fragmentaria y especular, como señala Elsa Noya en el prólogo. Me parece que hay un punto en el que uno puede sustituir al otro en ese juego de la búsqueda y del encuentro. ¿Quiénes son los que buscan y quiénes son los hallados? ¿Cuál o cuáles son esos elementos que unen a estos dos personajes y a San Juan?

EL: En la novela, el narrador siempre está dentro de lo que escribe en su cuaderno. Hay un episodio en el que él está intentando recordar el nombre de un local, no lo logra precisar y dice que esta ausencia o falta también es San Juan. A veces olvidamos la importancia del lugar o la importancia del cuerpo. O sea, todo es nuestro cuerpo. El cuerpo no es esta cosa que es solo un detalle; para una conciencia individual todo pasa a través del cuerpo. Pues en *Simone* todo pasa en el cuerpo de esa ciudad que alberga a los personajes y los determina. Entonces, tanto Li Chao como ese narrador sin nombre son plenamente sanjuaneros, están determinados por la ciudad, una ciudad ingrata, de

mucho aislamiento, una ciudad que hacia gente como ellos puede ser muy violenta, al punto de destruirlos. Hay una novela mía anterior que se titula *La inutilidad* y que aborda en parte eso, aunque la primera parte ocurre en París, pero escribí todo eso porque quería llegar a la parte de San Juan. Y en ella hay un personaje muy autodestructivo. Es como si la sociedad puertorriqueña, con su sabor particular, fuera asfixiando a algunos que buscan otro tipo de vida. Tanto Li Chao como el narrador de *Simone* son supervivientes, su relación amorosa se da a la luz de ese encuentro entre náufragos en el mar urbano de la capital de Puerto Rico. Por un lado es la búsqueda de Li Chao, que está siguiendo al narrador, y por otro, éste espera que lo encuentren. Son dos formas de esperanza.

M: Y me parece que también la ciudad es la gran encontrada, la gran descubierta por el personaje.

EL: Eso, que lo diga una puertorriqueña, es honrarme mucho. Sí, parte de la intención es señalar que somos un país enormemente ninguneado desde afuera, pero también ha ocurrido muchísimo desde adentro. Tratar de honrar el lugar, para mí esto siempre fue un proyecto. Como he dicho en tantas entrevistas, y en el discurso en Caracas al recibir el Premio, toda la condición humana está en cualquier sitio y la condición humana de los puertorriqueños es tan compleja como la de los griegos de la antigüedad u otro momento prestigioso de la historia literaria o intelectual. No hay un registro menor de humanidad para los puertorriqueños, ni para otros. Lo mismo pasa con todos los seres humanos. El propósito era hacer una obra que no partiera de los clichés o límites de la mirada de otro, pues es una obra que pretende abordar la complejidad nuestra, como algo que puede servir para cualquier lector. No es “mira aquí al pobre ser antropológico”, que lo miramos desde acá arriba con una lupa y miramos de qué tamaño tiene las orejas y cuán alto se ríe, de qué color tiene los ojos, no. Es un ser humano que le habla a todo el mundo. En ese sentido, la novela ha tenido lectores en muchos sitios y por fortuna se ve el impacto que ha tenido en mucha gente, y eso es muy grato de ver.

M: La novela es el cuaderno del personaje, y reflexiona porque escribe, sin embargo, no podemos ponerle un nombre a ese narrador.

EL: Por la naturaleza de la novela: el narrador no se nombra y el texto es su firma. Si estás escribiendo tus notas, no escribes “Yo, Nitzaira...”, no te nombras. Por ejemplo, Li Chao no firmaba sus

obras, la obra era su firma. Pero eso presenta problemas. Hay un proyecto de película que está bastante avanzado, y en la película él va a tener que tener un nombre, porque hay una escena en la que el narrador descubre su nombre en un dibujo. Entonces tiene que tener un nombre: en el libro yo lo puedo narrar y el lector lo imagina, pero la película es visual y en un lenguaje fílmico el espectador tiene que identificar un nombre.

M: En las escenas de diálogo con otros personajes, esperaba que mencionaran su nombre, pero no. Se queda como un héroe anónimo.

EL: En la película, el guión está muy avanzado y la directora me estaba exigiendo que había que ponerle un nombre. No sé si finalmente la convencí, pero se me ocurrió algo como un pequeño homenaje. Hay un ensayo breve de Antonio S. Pedreira que se titula “Curiosidades literarias de Puerto Rico”, y son pequeñas anécdotas en párrafos muy cortos, y es un catálogo de desgracias. Es uno de los textos más melancólicos de la tradición puertorriqueña, y más terribles y más reales. Por ejemplo, dice que Puerto Rico es el país de América al que más tarde llegó la imprenta porque España la prohibía, o consigna la quema de la biblioteca cuando atacan los holandeses. Hay una pequeña anécdota de tres o cuatro líneas que dice algo así como “Daniel Rivera, el poeta que escribió ‘Agüeybana, el bravo’ en 1854. El poema fue prohibido y destruido por las autoridades españolas y el autor se vio obligado a huir. Nunca más se supo nada de él”. Eso es lo que dice en ese ensayo. Y en honor a ese escritor fugado y destruido, el narrador tal vez se llame Daniel Rivera.

M: Pensando en San Juan, y en Puerto Rico en general, la isla es un lugar donde confluyen muchas contradicciones en diferentes aspectos. Cito de Simone: “Ni en el exilio me libraría de la ciudad, sencillamente sufriría dos veces, por la ciudad y por estar lejos de ella”. (65) ¿Cómo describe las contradicciones de la concepción de la ciudad del narrador?

EL: Creo que es lo que le ocurre a mucha gente en muchas ciudades. El espacio inmediato no es necesariamente un espacio caluroso, hospitalario. Piensa en la familia, hay un lenguaje o idea común que dice que la familia es algo muy bueno y extraordinario. Hollywood y la televisión están contruidos sobre la idealización de la familia. Los Simpson, por ejemplo, son una familia horrorosa, pero siempre son buenos, todo se arregla al final. Resulta que la realidad no es así, y

donde hay más horror es en lo inmediato. En la familia, muchas veces hay conflictos en muchas áreas. Lo mismo en la propia ciudad, en el propio país, en lo más inmediato. Por eso viajamos, nos vamos, la gente migra, pero eso no quiere decir que no hay relación hasta con el padre o la madre horrorosa, la ciudad horrorosa, el país horroroso. Y esas contradicciones son generalizadas, aunque más en ciertos sitios que en otros. Por ejemplo, muchos de los lugares del mundo no son como este lugar en el que estamos ahora (UCLA), con silencio, árboles, facilidades y libros, cultura, donde las cosas funcionan bastante bien. Hay otros en los que estamos en el caos, la pobreza, la falta de recursos, el aburrimiento. Por lo tanto, las luchas internas con el espacio son grandes y más para gente que se diferencia por algo, ya bien sea por sus intereses, por a lo que se quiere dedicar, por cómo es. Li Chao, la emigrante marginada, la china que vive en un sistema de servidumbre con respecto a su familia que es un horror, que es lesbiana, no lesbiana, incierta, todo eso está en juego y se crean relaciones muy complejas. La novela no hace sino mostrar la complejidad común que se da en ese aspecto.

M: La cultura de la lectura en Puerto Rico, me parece, puede ser muy limitada. El mundo literario, como debaten los personajes en *Simone*, está controlado por el sector académico y editorial. ¿Cuál cree que es la razón por la cual tal vez la cultura de la lectura no está tan arraigada en Puerto Rico como en otros países?

EL: No creo que se lea tan poco en Puerto Rico, ni creo que se lea sustancialmente menos que en otros sitios. Lo que sucede es que las instituciones culturales en Puerto Rico son muy débiles, por varias razones, primero, por razones políticas. Como bien sabes, cuando gana el partido anexionista, el P.N.P, llega un periodo de una política abierta y descaradamente anticultural. Posiciones que recuerdan algunas posiciones del nazismo naciente: “Vamos a cerrar la escuela”, “No se comprarán libros para la biblioteca”, cosas terribles. Eso debilita la situación cultural en la isla. Por otro lado, Puerto Rico es un país pobre. Hay una ilusión de cierta... no prosperidad, porque hoy no se podría decir eso, pero de cierto nivel medio, puesto que hay electricidad en las casas, la gente come, etc. Pero en condiciones cada vez más precarias. Lo que critica la parte final de *Simone* es una práctica comercial que relaciona la literatura con el mercado y cómo algunas personas medran en ello. Mientras tanto hay gente que viene de la

periferia, donde se les va la vida dedicándose a algo tan inútil como escribir, algunos cuestionan ese modelo. El personaje de Máximo Noreña lo dice: “La literatura es un espacio en el que se puede practicar un terrorismo elegante”. Y eso es un gran espacio, porque es un espacio de crítica feroz, que no es lo mismo que crítica violenta, no se insulta a nadie, pero Noreña no quiere que la figura del otro sirva para menospreciarlo a él y a los que están a su alrededor. Porque Noreña sabe que el otro es visto no por su valor, sino por cómo se ubica en una estructura de visibilidad, de comercio, de mercado, y el personaje no se traga el cuento.

M: En *Simone* el personaje femenino Li Chao, la china que establece una relación de amor con el narrador-protagonista, practica una especie de arte gráfico que combina el dibujo con la escritura. Estoy pensando en los caracteres chinos y no sé si es exactamente lo que está haciendo o no Li Chao con esos dibujos al escribir y borrar los nombres de Carmen Lindo, Dai Bao y el del protagonista. Entonces, ¿cuál es la relación entre el dibujo asiático y la escritura en sí? ¿Hay un intento de buscar la conexión en la frontera entre la imagen o el dibujo y la escritura?

EL: Aquí hay un tema grandísimo. En la novela Li Chao no está haciendo caracteres chinos. Ella no sabe escribir en chino. Ella está escribiendo en español, pero hace un dibujo. Ella está en cierta medida proponiendo, como yo propongo en otro libro que la escritura alfabética es ya una escritura iconográfica. No hay que olvidar que hay un enorme prejuicio porque, en la medida que Occidente ha dominado las concepciones de la historia, cualquier historia de la escritura, a no ser que sea muy reciente y muy cuestionadora, te va a decir que el descubrimiento del alfabeto por los fenicios es la gran revolución, lo mejor, que es mucho más efectivo y eficiente. Todo eso es muy cuestionable porque hay culturas que no tuvieron alfabeto y han sido sumamente eficientes y ricas. No les vas a decir a los chinos o a los japoneses que tenían algún tipo de impedimento, ¿no? Funciona de otra manera. Pero no hay que olvidar que las letras de los alfabetos son también imágenes, son íconos. No son la cosa, no. Entonces, el prejuicio occidental ha sido tan grande que supone “esto es la realidad, y aquí no se pierde nada en la imagen”. No, claro que se pierde. Es una anotación lingüística tanto como puede serlo el chino, el coreano, el japonés. Entonces, Li Chao está haciendo eso. Y esto

no tiene ninguna importancia para leer la novela, pero mucho de lo que está haciendo Li Chao eran proyectos míos de los años 90. Pero ella está haciendo un tipo de arte con los elementos más básicos, más sencillos, y es una forma de sobrevivir para ella, es su conexión con la vida hasta cierto punto: salirse de la cocina, del restaurante. Entonces, sí, es un arte, o sea, son dibujos que maravillan al protagonista, al narrador, porque imagínate tú escribir de pronto una y otra y otra vez las mismas palabras, una encima de la otra, eso no crea un espacio negro completo, llega a ser algo que parece que está vibrando sobre el papel, ¿no? Allí hay como unas densidades, que no se sabe qué son, que parecen una obra abstracta, como son abstractas las letras, que son íconos. De hecho, Ediciones Corregidor va a publicar en Argentina mi primer libro exclusivamente poético, se titula *Necrópolis*, y tiene toda una sección de poesía visual. Visual alfabética. Creo que tengo aquí alguno de los dibujos originales, una imagen vale más que mil palabras. Bueno, éste es uno de los que está. . . Esto es un texto, es un texto visual. En el libro, en una nota final se va a consignar el texto. Pero el que esté presentado de esta manera altera el sentido de este, de la misma manera que, puesto que tenemos distintas fuentes para escribir, no es lo mismo poner la palabra “salón” en una letra *art deco* que en una letra de cantina del “far west”, una te hace sonreír, y la otra es muy solemne, ¿no? No es lo mismo repetir como en esos trabajos que te hacían en la escuela de repetir y repetir como un castigo, y, qué sé yo, mojarlo y que se difumine, ¿no? Adquiere otra dimensión y sin embargo es aparentemente un único texto.

M: ¿Y la repetición de la misma sílaba?

EL: Claro, y se vuelve pura abstracción, puro movimiento. Es un dibujo, pero a la vez es un texto. Esa continuidad alfabética / iconográfica es hacia lo que se encamina cada vez más mi trabajo. Es lo que en cierta medida Li Chao está explorando.

M: ¿Apunta a la abstracción de la escritura misma, del alfabeto?

EL: Y simultáneamente es una figuración. Es las dos cosas; es abstracta pero también figurativa. Quizás donde la diferencia entre el arte abstracto y el arte figurativo —lo digo ahora, por lo que acabas de decir, Daniel—, donde esa oposición no opera, es en la escritura, donde es simultáneamente las dos.

M: También en *Simone* hay una fuerte crítica a la manera en que el mercado —y creo que ya tocamos un poquito este tema— promociona

una especie de literatura predecible o barata. ¿Se identifica usted con el protagonista en ese sentido o cómo ve el papel del mercado en la literatura?

EL: Yo suscribo bastante lo que pasa allí. Creo que la edición, sobre todo española, comercial, de grandes consorcios, le ha hecho un daño tremendo a la literatura. El año pasado fue el cincuentenario de la publicación de *Rayuela* y hubo múltiples artículos en periódicos de España y América Latina y leí varios que decían que si Cortázar hubiera mandado *Rayuela* hoy a uno de esos grandes editores, la hubieran rechazado. Hubieran dicho es muy larga, los lectores no tienen esa cultura, córtale esa parte de los capítulos prescindibles, mejor métele en 300 páginas, o quítate toda la parte de Buenos Aires, eso no le interesa a la gente, le interesa más la cuestión de Europa. En lo personal, luego del Premio Rómulo Gallegos, yo también fui abordado por varios grandes agentes, y a todos les dije que no. Tengo una relación con Corregidor de Argentina porque me parece que todavía son una editorial verdaderamente literaria y quiero apoyar ese tipo de proyecto que ve la literatura todavía desde unos valores que yo aprecio.

M: Pensando en la actitud del protagonista de *Simone* con respecto a su vocación, ¿cómo ve usted el papel del escritor o más ampliamente del artista en la sociedad lejos de los compromisos de los años sesenta y más bien en una época de *New Age* que se preocupa más por mejorar el alma de la persona, por ser feliz uno mismo para luego transmitir ese bienestar y esa felicidad a una sociedad más amplia? Más específicamente, ¿cómo ve el papel del escritor si para el protagonista-narrador de *Simone* ya han pasado las épocas en que el artista se compromete de manera política o social, si ya no se puede cambiar la historia, si estamos condenados a padecer la historia como se plantea en las primeras páginas de la novela, y el escribir se convierte en una especie de terapia personal, “una herramienta para vivir lo mejor posible para llegar a otro día, a otro año, con algo de sanidad y placer”?

EL: Bueno, no creo que la escritura en este sentido que aquí lo enuncias por lo que se dice en la novela se interprete como una terapia personal. No, yo no lo veo así. Si fuera así, uno se sentiría mejor, sería más feliz, ¿no? No hay duda de que hay una satisfacción en el hecho de escribir. Pero yo creo que responde a muchas cosas, pero a algo

muy básico. Hace un tiempo un amigo me contaba de su hijo que es miembro de la orquesta del Lincoln Center. Recordaba la escena de cuando fue por primera vez a la escuela de música en San Juan y lo llevaban de salón en salón viendo los instrumentos para ver cuál iba a escoger. Bueno, pues si uno escoge, qué sé yo, guitarra o trompeta, puede tocar en muchos sitios: en una orquesta, jazz, salsa, etc. Pero hay gente que decide tocar oboe o fagot, ¿no? Y siempre va a haber. Hay una fascinación con un sonido, con un objeto, con cómo se mete la boquilla en la boca, aun sabiendo que va a haber muchas menos oportunidades, mucho menos repertorio: no hay un solista de fagot prácticamente, o sea, en ningún programa de concierto va a haber eso, ni hay en ningún conjunto de rock un fagot, ni en salsa, ni en cumbia, ni en nada de eso. Pero hay gente que toca fagot. Como hay gente que hace poesía, como hay gente que hace instalaciones o danza moderna, y resulta que viven en sociedades donde eso siempre va a ser minoritario, va a ser despreciado o incomprendido, pero lo hacen y hay un valor en eso. Entonces, yo creo que la escritura es algo así: igual que al tocar el fagot puede estar todo el universo en los sonidos que saca ese instrumento, también puede estar todo el universo en un texto. En otras palabras, la respuesta corta es que la cultura es para ciertos seres humanos algo imprescindible. Sin ella hay una muerte, una muerte personal, no corporal; nuestro cuerpo sigue funcionando, pero nuestra persona se corroe dejando un enorme caudal de sufrimiento. Li Chao, si no hace lo que hace, o el narrador, si no hace lo que hace, son una llaga viva.

M: ¿Se puede decir que el escribir, la literatura, tiene valor intrínseco tal como los seres humanos tenemos valor intrínseco?

EL: Esta libreta, cualquiera de sus páginas, tiene un valor intrínseco, aunque este texto nunca llegue a un libro, lo mismo este dibujo tiene un valor en sí. Son objetos de arte.

M: Bueno, ahora una pregunta, digamos, de interés menor. Yo quería interpretar el nombre del escritor español Juan Rafael García Pardo. ¿Juan sería Juan Ramón Jiménez; Rafael, Rafael Alberti; García, Federico García Lorca y Pardo, no sé, Emilia Pardo Bazán? ¿Hubo intencionalidad en esto?

EL: No. . . Pero eso está bien, es el lector que le da. . .

M: Habla de la Generación del 98 y del 27 en el debate al final de la novela, pero no sabía si había intencionalidad. . .

EL: Bueno, es una interpretación válida, pero no hubo intencionalidad. Hay de hecho una errata sobre la que alguna gente ha hecho también todas esas teorías —es una errata que se me pasó a mí y a los correctores de la novela en la editorial—. A García Pardo en otro momento se le llama García “otra cosa”, cambia el apellido, entonces alguna gente lo ha interpretado como que allí estaba la clave de quién... Pues tengo una cantidad de lectores que me dicen, “yo sé de quién tú estás hablando, este es Vila Matas, este es Julia Marías”. No, no es ninguno, podría ser cualquiera, pero yo no estoy afilando un cuchillo para clavárselo a alguien por la espalda. No estoy refiriéndome a nadie en particular.

M: No, yo estaba pensando, dentro del contexto del debate entre ese premiado español y los dos escritores puertorriqueños que sostienen que sí había valor en ciertas generaciones literarias. . . pero dentro de este personaje es simplemente la superficie, ¿no?

EL: Yo creo que también es cómo se comprende lo que es un escritor o lo que es una literatura. Yo creo que la literatura tiene que oponerse a algo. La literatura española es muy provinciana y es una literatura menor. Hay autores muy apreciables y hubo épocas grandes, el Siglo de Oro por ejemplo, pero luego tienes siglos de una especie de latencia. Y la literatura contemporánea española me parece poco interesante, muy determinada por el mercado. Habrá obras buenísimas pero quizá nunca llegan a publicarse porque el mercado y las editoriales no las quieren.

M: La última pregunta tiene que ver con la importancia de Simone Weil en la obra. La figura real es una mujer que vivió durante la primera mitad del siglo XX, era mística y estaba muy involucrada con la izquierda pero era también crítica de las revoluciones de izquierda. ¿Nos puede hablar un poco del desdoblamiento de Li Chao / Simone Weil?

EL: Lo fundamental en esta obra es que Li Chao adopta el nombre de Simone Weil. ¿Qué es lo que ella está viendo en Simone Weil? Esta sería la pregunta. Algo de eso lo aborda, ¿no? Habla de la filósofa humillada que aparentemente se ponía a leer, a estudiar de rodillas, al final de su vida. Pero también hay otras cosas. Simone Weil nació judía, se hizo católica, era de izquierda: hay muchos espacios de migración en Simone Weil, igual que en Li Chao. Casi se deja morir de hambre, bueno, francamente parece que durante la guerra, se dejó

morir de exceso de trabajo y mala alimentación. O aún antes, cuando les enseñaba a las obreras en una fábrica, creo que era la Peugeot en las afueras de París. Los dos padres eran médicos y eran gente acomodada, y ella no iba a comer a casa los domingos porque quería comer lo mismo que las obreras. Los padres le suplicaron que los visitara, y ella exigía llevar su comida. No comía lo que los padres ponían en la mesa de los domingos. Ella llevaba lo que comían las obreras y lo consumía en la mesa del apartamento de sus padres. También era una figura sexualmente problemática, casi asexual, aparentemente se afeaba voluntariamente. Hay una novela de Georges Bataille que es terrible, muy sórdida, muy difícil de leer, *Le Bleu de Ciel* (*Blue of Noon* en inglés, *El azul del cielo* en español), y hay un personaje que es Lazare, Lázara —es interesante hasta el nombre, porque es el que da vida a la muerte, la que viene de la muerte—, que está construido sobre Simone Weil, porque Bataille la conoció y estuvo con ella en grupos críticos del estalinismo en los 30. Y Bataille, que era todo lo contrario, libertino, decadente, experimenta simultáneamente una fascinación y un rechazo por Simone Weil. ¿Qué está viendo Li Chao? No sabemos, porque es un personaje de ficción, pero tenemos unas claves para imaginarlo. O sea, ella asume el nombre de un ser muy sufrido pero muy radical y comprometido, alguien que lleva a su manera y hasta sus últimas consecuencias, en el sentido batailleano, una erótica. El erotismo de Bataille es, creo que lo cito en *El deseo del lápiz*, es asumir la vida hasta la muerte, o sea, no asumir las partes buenas de la vida, sino asumir la pluralidad de la existencia hasta la muerte, eso es lo erótico.

